

UNIVERZA V LJUBLJANI
FILOZOFSKA FAKULTETA
ODDELEK ZA SLOVENISTIKO
ODDELEK ZA PRIMERJALNO KNJIŽEVNOST IN LITERARNO TEORIJU

MATEJA ČERNIC

**Uglasbitev poezije Mirana Jarca:
Lojze Lebič - Vrtiljak (Godba na potapljajoči se ladji)**

Diplomsko delo

Mentorja:
izr. prof. dr. Irena Novak - Popov,
prof. dr. Matevž Kos

Dvopredmetni univerzitetni študijski
program prve stopnje Slovenistika;
Dvopredmetni univerzitetni študijski
program prve stopnje Primerjalna
književnost in literarna teorija

Ljubljana, 2013

Izvleček

Uglasbitev poezije Mirana Jarca: Lojze Lebič – Vrtljak (Godba na potapljajoči se ladji)

Diplomska naloga predstavlja področje srečevanja med poezijo in glasbo in sicer uglasbitev lirskega besedila Mirana Jarca. Preko analize Jarčevih pesmi in Lebičeve skladbe skuša razjasniti razmerje med poezijo in glasbo. V prvem delu se osredotoča na pesnika in njegovo poetiko: literarno ustvarjanje Mirana Jarca lahko v tematskem in umetniško-idejnem pogledu uokvirimo v tri stilno in idejno zaokrožena obdobja, povezana z njegovimi tremi pesniškimi zbirkami: *Človek in noč* (1927), *Novembrske pesmi* (1936) in *Lirika* (1940). V drugem delu predstavi njegovo zbirko *Človek in noč* (1927), ki spada v vrh slovenskega ekspresionizma, in podrobneje analizira pesmi iz cikla *Godba na potapljajoči se ladji* in *Vrtljak*. V njih se odraža človekova bivanjska stiska, ki jo množica skuša zadušiti s sprenevedanjem in brezumnim rajanjem. Sledi biografija Lojzeta Lebiča, evropsko priznanega slovenskega skladatelja. V naslednjem poglavju predstavlja podrobno analizo Lebičeve skladbe *Vrtljak (Godba na potapljajoči se ladji)*: skladatelj odpira novo dimenzijo interpretacije Jarčevih lirskih besedil, kajti z glasbenimi izraznimi sredstvi še bolj izpostavi motive, ki jih je predstavil pesnik in ponuja kompleksnejše doživljanje Jarčeve poezije. Področje, kjer se srečujeta poezija in glasba, odpira s svojim večstranskim izrazom nove možnosti doživljanja umetnosti. Sledi še intervju s skladateljem Lojzetom Lebičem, ki osvetljuje njegov odnos do skladateljevanja v povezavi z literaturo, predvsem z liriko Mirana Jarca.

Ključne besede: Miran Jarc, Lojze Lebič, ekspresionizem, *Vrtljak*, *Človek in noč*

Abstract

Setting a poem by Miran Jarc to music: Lojze Lebič – Vrtljak (Godba na potapljajoči se ladji)

This diploma work deals with the area where poetry meets music, i.e. with the setting of a poetic text by Miran Jarc to music. It aims at explaining the relationship between poetry and music through the analysis of his poems and the composition of Lebič. The first part concentrates on the poet and his poetics: the literary output of Miran Jarc can be thematically, artistically as well as ideationally divided into three stylistically and artistically rounded periods, related to his three collections of poems: *Človek in noč* / Man and Night (1927), *Novembrske pesmi* / Poems in November (1936) in *Lirika* / Poetry (1940). The second part is about his collection *Človek in noč* (1927), which represents one of the best achievements of Slovenian Expressionism and offers a detailed analysis of the poems in the cycle *Godba na potapljajoči se ladji* / The Band On the Sinking Ship and *Vrtljak* / The Merry-Go-Round. They are the expression of human existential problems the masses try to repress by faking ignorance and merrymaking. This part is followed by the biography of Lojze Lebič, a Slovenian composer with European recognition. In the next chapter a detailed analysis of the composition *Vrtljak (Godba na potapljajoči se ladji)* by Lebič is developed: the composer finds a new dimension to the interpretation of the poetic texts by Jarc, in fact, Lebič with his musical expressive means successfully highlights the themes introduced by the poet, consequently offering a more complicated experience of his poetry. The area where music meets with poetry, endowed with many-sided artistic expression, leads to new ways of experiencing art. The concluding interview with the composer Lojze Lebič reveals his attitude towards composition in connection with literature and with the poetry of Miran Jarc in particular.

Key words: Miran Jarc, Lojze Lebič, expressionism, *Vrtljak/The Merry-Go-Round*, *Človek in noč/ Man and Night*

KAZALO

UVOD.....	3
1 MIRAN JARC.....	4
1.1 POETIKA MIRANA JARCA	4
1.1.1 EKSPRESIONIZEM IN MIRAN JARC	6
1.1.2 ODMIK OD EKSPRESIONIZMA: NOVA STVARNOST	9
2 ČLOVEK IN NOČ	13
2.1 JARČEV SLOG	16
2.2 GODBA NA POTAPLJAJOČI SE LADJI IN VRTILJAK.....	17
3 LOJZE LEBIČ.....	25
4 ANALIZA SKLADBE VRTILJAK (GODBA NA POTAPLJAJOČI SE LADJI)	26
5 ZAKLJUČEK	38
6 VIRI IN LITERATURA	40
DODATEK: INTERVJU S SKLADATELJEM LOJZETOM LEBIČEM	42

UVOD

Območje srečevanja med različnimi vrstami umetnosti ponuja plodna tla za ustvarjanje in nadgrajevanje umetnosti same. Še posebej sta povezani glasba in literatura, predvsem poezija, ki s svojo zvočno podobo dosega (ob izgovarjanju) izrazno muzikalnost. Po eni izmed teorij naj bi se lirika razvila iz petja ter se komaj kasneje besedilno osamosvojila od glasbe in zaživela avtonomno, namenjena tudi tihemu branju. (Kos, pov. po Novak Popov 2008).

Glasba in lirika se srečujeta v različnih glasbenih oblikah, v operah, oratorijih, kantatah, simfonijah, samospevih, zborovskih skladbah. V različnih zgodovinskih obdobjih so se zaradi stilnih usmerjenosti in družbeno-političnega konteksta uveljavljale različne glasbene oblike, različna pa je bila tudi lirika, po kateri so posegali skladatelji. V zgodovini so se spreminjala tudi izrazna sredstva, ki so jih uporabljali pesniki in skladatelji.

Ko pride do spoja dveh popolnih in celostnih umetnosti, pa se porodi vprašanje, kakšno je razmerje med njima. Katera umetnost drugo dopolnjuje, jo nadgrajuje? Oziroma katera umetnost je drugi podrejena? Pri uglasbitvi poezije gre za ustvarjanje glasbe na že obstoječe besedilo. Ali je skladateljevo delo potem oplemenitenje pesnikovega sporočila in lirskega jezika z glasbo? Ali deluje mogoče besedilo le kot navdih za novo sporočilo, ki ga želi posredovati skladatelj? Ali je edina stična točka med liriko in glasbo le uglasbitev besedila?

V diplomskem delu predstavljam uglasbitev poezije Mirana Jarca, ki je nastala izpod peresa skladatelja Lojzeta Lebiča; skladba za zbor, tolkala in elektronski klavir nosi enak naslov kot Jarčeve pesmi, iz katerih je Lebič črpal besedilo: *Vrtiljak (Godba na potapljajoči se ladji)*. S pomočjo podrobnejše analize Jarčevega lirskega besedila primerjam njegovo sporočilnost v okviru pesmi samih in v okviru uglasbitve teh. Preko omenjene skladbe in intervjuja s skladateljem pa poskušam odgovoriti na vprašanja o razmerju med glasbo in literaturo v njunem srečanju na področju vokalne ter vokalno-instrumentalne glasbe.

Jarčeva poezija iz dvajsetih let prejšnjega stoletja, ki spada v sam vrh slovenskega ekspresionizma, je zaradi svoje svežine in aktualnosti nagovorila enega izmed najbolj priznanih (živečih) slovenskih skladateljev. Lebič je Jarčev obupan krik osamljenega človeka interpretiral z izkušnjo še enega stoletja človekovih doživetij in notranjih stisk.

1 MIRAN JARC

Miran Jarc se je rodil leta 1900 v Črnomlju. Osnovno šolo in gimnazijo je obiskoval v Novem mestu. Med njegovimi gimnazijskimi sošolci, s katerimi je kasneje ohranil stik in ki so vplivali na njegovo umetniško pot, sta bila tudi Božidar Jakac in Anton Podbevšek. S prvim si je Jarc dopisoval v obdobju med 1913–40. Kot dijak je Jarc poleg zgodnje navdušenosti nad pesnikovanjem gojil tudi druge interese: zanimal se je za fiziko (ustanovil je Fizikalno društvo v Novem mestu) in politiko ter se učil violino; igral je v Hladnikovem orkestru in se preizkušal tudi v skladanju (uglasbil je Gestrinovo pesem *Prepelica*). Učil se je francoščine, češčine, hrvaščine in je razumel ruščino. Po očetovi upokojitvi se je leta 1918 z družino preselil v Ljubljano. V Zagrebu je začel študirati romanistiko, slavistiko in filozofijo, naslednjega leta (ko je bila ustanovljena Univerza v Ljubljani) pa je študij nadaljeval v Ljubljani. Zaradi očetove smrti in nato finančnih težav v družini se je zaposlil v Ljubljanski kreditni banki in študij opustil. Kmalu za tem je umrla tudi mati. Po dolgem prijateljevanju in ljubezni, ki ju je izkazoval tudi v redni korespondenci, se je leta 1934 poročil s sestrično Zinko Zarnik, s katero je imel dve hčerki. Po poroki je družina nekaj časa živela v Krtini, nato pa se je preselila v Ljubljano.

Leta 1942 je bil Jarc aretiran ter določen za internacijo v italijansko taborišče Gonars. Pri Bistri so partizani napadli vlak in rešili večino ujetnikov. S partizanskim imenom Janez Suhi je Jarc sodeloval pri delu partizanske kulturniške skupine. Njegovo slabotno zdravje in suhost, ki sta med drugim bila vzrok, da Jarc ni služil avstro-ogrske vojski, sta bila za njegovo življenje usodna: po pričevanjih naj bi se med obsežno italijansko ofenzivo v Kočevskem rogu leta 1942 zaradi počasnejšega tempa pri preboju sovražnikovega kroga ter omagovanja skril v zemeljsko luknjo; kasneje pa naj bi še z enim osamljenim borcem naletel na italijansko enoto, ki naj bi ju na mestu ubila. Kraj umora in grob še danes nista znana.

1.1 POETIKA MIRANA JARCA

Miran Jarc in njegova umetniška pot sta tesno povezana s časom in prostorom, v katerih je pesnik živel. Začetek in konec njegovega ustvarjanja sta tragično zaznamovali

¹ Življenjepis sem povzela iz komentarja k *Zbranemu delu* urednika Matije Ogrina (2012) ter iz diplomske naloge Andreja Šurle *Miselni preskoki v poeziji Mirana Jarca* (1997).

vojni, ki sta v prejšnjem stoletju pestili človeštvo in s svojimi grozotami odločilno vplivali tudi na takratni razvoj umetnosti. Jarčev opus lahko v glavnem umestimo v dve literarni obdobji po izteku moderne: njegova dela so nastajala v obdobju ekspresionizma in nove stvarnosti. Literarno ustvarjanje Mirana Jarca, ki obsega približno 25 let, so literarni zgodovinarji² v tematskem in umetniško-idejnem pogledu uokvirili v tri razvijajoča se, a docela stilno in idejno zaokrožena obdobja, ki jih povezujemo s tremi pesniškimi zbirkami, ki so izšle v času Jarčevega življenja: *Človek in noč* (1927), *Novembrske pesmi* (1936) in *Lirika* (1940). Šurla (1997) imenuje Jarčeve zbirke »tri postaje njegove umetniške poti«, kajti vsaka zase je »zaokrožen, organsko rastoč in idejno sklenjen organizem«. Celoten opus Mirana Jarca je zato zelo raznolik: njegove poezije so ekspresionistične, socialne in nacionalne.

Zgodnja poezija Mirana Jarca je povezana z moderno in simbolizmom; v ritmičnih metaforah se zelo približuje svojemu takratnemu vzorniku Otonu Župančiču in Jožetu Lovrenčiču. Jarčeve zgodnje pesmi večinoma odražajo refleksiven in emotiven odnos do realnosti. Po Bojani Stojanović (1987) je bilo obdobje Jarčevih pesniških začetkov (1919–20) v duhu impresionistično-simbolistične poetike, saj je pesnik gojil predvsem muzikalnost verza, tematsko-idejno pa je izhajal iz sveta, ki je Bog, v katerem sta združeni načeli moškega in ženske. V pismu Zinki Zarnik 18. 1. 1919 piše: »Kajti svet-vesoljstvo ni drugega kot Bog, v katerem sta združena dva principa Mož in Žena. Mož: ritem, moč, zanos, zmaga, Solnce. Žena: melodija, ljubezen, vdanost, mehkoba, mesečina in spev zvezda. Tako pravijo Indijci. In jaz z vsakim dnem bolj čutim resničnost njihovih spoznanj.« Enotnost moškega in ženskega načela, enotnost enega v vsem se udejanja v Božji besedi. V teh mistično-panteističnih pogledih, ki jih Jarc izraža tudi v svojih člankih, Stojanovičeva razbira platonistično-heglovsko razumevanje umetnosti kot utelešenja večne ideje.

Miran Jarc je začel snovati samostojno pesniško zbirko že leta 1919. Takoj so se pokazale njegove bistvene osebnostno-umetniške lastnosti: velika samokritičnost in iskanje, inovativnost. »Otresel sem se vseh, tudi najmanjših vplivov, kajti jaz ne uživam poezije le čustveno, ampak s kriticizmom lastnega duha motrim in presojam. Ne dam preje pesmi iz rok, dokler ni od vseh strani popolna in taka, kakeršne ni nikdo pred menoj napisal. Kajti kar je kedo mislil pred menoj, moram drugače izraziti, kot je izrazil ON, sicer se pravi čas in papir tratiti.«³ Šurla (1997) opredeli Jarčevo zgodnje ustvarjanje kot stremljenje k praskrivnosti, prabistvu in prapočelu sveta in vesoljstva, ki pa ga pripelje do spoznanja silne osamljenosti in majhnosti.

² Bojan Štih, Marja Boršnik, Andrej Šurla idr.

³ Pismo Zinki Zarnik 22. 1. 1919 (v Stojanović, 1987)

Čeprav ni imel nobene neposredne izkušnje na fronti, so Jarca posledice prve svetovne vojne hudo pretresle. Prvo svetovno vojno je doživljal kot apokaliptično napoved bližnjega konca človeštva. Nenadne družbenopolitične spremembe, ki jih dotlej zgodovina še ni poznala, so zamajale zakoreninjeni moralni in socialni red. Jarčeva mladostna poezija je odraz tesnobe, strahu in zbeganosti. Temeljni položaj Jarčevega lirskega subjekta je osamljenost. Kot pravi Slodnjak: »V njegovi izvirni ekspresionistični liriki je najti podobe romanja in iskanja, a tudi tragične osamljenosti /.../ negotovost, okamenelost in željo po zopetnem zlitju z vesoljem in neskončnostjo« (Ogrin, 2012: 411).

Miran Jarc se ni vključil v nobeno skupino slovenskih literatov, ki je delovala v času njegovega življenja: nasprotoval je intelektualnemu iskanju in podrejanju umetnosti ideologijam. Objavljal je v različnih revijah (*Dom in svet*, *Ljubljanski Zvon*, *Umetnost*) ne glede na ideološke in literarno-idejne razlike med njimi. Čeprav je kritično spremljal politično dogajanje med vojnami, ni nikoli posegel v kulturnopolitično življenje. Njegova neangažiranost je tudi odraz njegove vase zaprte in nebojevite narave.

Različna ustvarjalna obdobja Mirana Jarca in prehodi med njimi so bili pod neposrednim vplivom zgodovinskega časa, v katerem je živel pesnik. Odražajo torej spremembe časa in razvoj literarnih struj, po drugi strani pa so odraz pesnikovega individualnega umetniškega razvoja: zorenje njegovega pesniškega jezika se je dogajalo intimno, na ravni osebnostnega razvoja. V pismu svoji sestrični in bodoči ženi Zinki Zarnik (18. 9. 1919)⁴ piše: »Resničnost teh dveh spoznanj (simbolizem, teorija relativnosti) sem doživel in veš kaj se pravi doživeti! Ne pritrditi hipotezam, ki sem jih našel v knjigah, ampak sam priti do njih. To dvojje bo vsebina moje prve pesniške zbirke (ki ji imena še ne vem) in bo obsegala pesmi, ne v verzih, temveč v ritmični prozi.« Tudi preusmeritev v njegovo drugo pesniško fazo se je lahko izvršila šele, ko je pesnik premagal v sebi intelektualno osamljenost.

1.1.1 EKSPRESIONIZEM IN MIRAN JARC

Prvo ustvarjalno obdobje Mirana Jarca pripada tako v stilnem kakor tudi v duhovnem pogledu ekspresionizmu, ki je zajel skoraj vsa področja umetniškega ustvarjanja na Slovenskem. Anton Ocvirk⁵ v *Ljubljanskem zvonu* leta 1938 razlaga pojav ekspresionizma kot

⁴ Povzeto po Stojanović, 1987.

⁵ Povzeto po Štih, 1960.

posledico povojne duševne zmede, ki je posameznika notranje razdvojila in zamajala etične in miselne osnove, na katerih je bil zgrajen stari sistem. V desetletju od 1918 do 1928, času »ekstatične groze in zdvajanja, skrajno subjektivističnih izpovedi in mističnega poduhovljenja«, so umetniki iskali nove estetske vrednote in osebno očiščenje. Poglobljanje vase in drzno izpostavljanje subjektivnih občutkov groze ob propadanju moralnih in duhovnih gotovosti je kontrastno prelomilo z impresionizmom. Za novo vsebino umetniških besedil se je uveljavila nova forma, »nov, svojevrsten slog, do skrajnosti razgiban v metaforiki, metonimiji in simboliki, na videz raztrgan, nedosleden, nabrekel, nerazumljiv, izumetničen, a vendarle notranje sproščen, pristen.« (prav tam)

Ekspresionizem se je na Slovenskem razvijal v različnih literarnih krogih. Po Ladu Kralju (1986) je med vojnama delovalo pet slovenskih modernističnih skupin, ki so se družile okrog Izidorja Cankarja, Antona Podbevška, Srečka Kosovela, Ferda Delaka ter okrog revije *Križ na gori*. Podbevšek se je prištel k ekspresionizmu šele po drugi svetovni vojni. Kosovelova skupina, ki se je zbirala okrog *Mladine*, se je dokaj jasno opredelila za ekspresionizem: poleg strukturnih prvin zgodnjega ekspresionizma – sovraštvo do civilizacije, tehnike in industrializacije – je Kosovel v svoj manifest vključil tudi gesla aktivizma in utopičnega ekspresionizma: človek kot poosebljeni etos, vstajenje novega človeka. Za ekspresionizem se je opredeljevalo tudi katoliško mladinsko gibanje okrog revije *Križ na gori*.⁶ Tine Debeljak je za pogoj ekspresionizma (na Slovenskem) postuliral krščansko in mistično nazorsko orientacijo, kajti ekspresionizem temelji na »onostranskem principu« in ne na »tostranskem«: rešitev temeljnega razkola med dušo in telesom je preseganje tega razkola v božji ali mistični transcendenci.

Miran Jarc ni bi pripadnik nobenega literarnega gibanja: ostro je nasprotoval političnemu opredeljevanju ali propagiranju umetnika. Čeprav je do svojih stališč prišel po drugi poti, se je pesnik skladal s križarji, ko je menil, da je nova umetnost religiozna oz. bogoiskateljska. »Odločil se je za 'prvinsko doživljanje', t.j. za ekspresionizem 'Sturmvega' tipa, izenačil pa ga je z religioznostjo; tudi kozmičnost, temeljno kategorijo svoje lirike, pojmuje religiozno. Razlika med Jarčevo religioznostjo in ono pri križarjih je seveda tudi ta, da je Jarčeva zasebna, križarjeva pa v (krščanskem, op. M. Č.) gibanju.« (Kralj, 1986: 139)

Veliko literarnih teoretikov umešča Mirana Jarca v kozmični ekspresionizem,⁷ kajti v svojih delih izraža nemoč človeka ob skrivnostnih kozmičnih silah; človek išče izhod iz

⁶ *Križ na gori* (1924–27), kasneje *Križ* (1928–30). Ideologi gibanja so bili Anton Vodnik, pozneje France Vodnik in Edvard Kocbek.

⁷ Stanko Janež, Fran Petré, Igor Gedrih.

potapljajoče se civilizacije, omamen vrtiljak pa predstavlja Evropo. Poezija je nasičena z izredno močno imaginacijo ter burnimi doživljanji kot so nemir, vročičnost, notranji kaos, tragični obstoj, kaotičen in divji izraz. Janko Kos (2002) je zapisal, da je za pesnika značilen »ekspresionistični panteizem⁸« in deloma »ekspresionistična religioznost«. Naštel je nekatere tematsko-motivne prvine njegove lirike: groza, nemoč, tesnoba, krik, katastrofa človeštva, človeška tragedija, spor med naravo in civilizacijo, zlasti pa strah pred ogromnostjo vesoljskih sil, ki človeka ogroža. Bojana Stojanović (1987) pripisuje Jarcu abstraktni ekspresionizem, ki ga zaznamuje predvsem krik iz samote kot osnovno izrazno in eksistencialno gibalno ekspresionizma. Zadavec (1993) je Jarca umestil v drugi ekspresionistični val, ki je ustvarjal med letoma 1918 in 1930. Povezal ga je najprej s tipično obliko množinskega subjekta ekspresionistične lirike, potem pa zlasti z motivom katastrofične osamljenosti.

Prvo obdobje umetnikovega ustvarjanja je torej čas čiste ekspresionistične lirike in proze: »središčini problem, s katerim se ukvarja Jarc v kozmičnih blodnjah, v intelektualno refleksivnih izpovedih, v katerih prevladujeta titanizem in upornost, je vsekakor odnos med osamljenim, celo izgubljenim človekom in pa vesoljnim prostorom, ki se boči nad človekom kot temna, nikdar pojasnjena in skoroda mistična naravna skrivnost« (Štih, 1960: 439). Motivno razpravlja pesnik o kozmičnih vprašanjih, izpoveduje človekovo nemoč, grozo in tesnobo ob soočanju s skrivnostmi sovražnega kozmosa ter ob katastrofi, ki čaka človeštvo. Značilni sta abstrakcija in simbolizacija, ki povzročata »razzemeljskost« njegovega motivnega pesniškega sveta. Lirski subjekt občuti lastno nemoč, vendar ne neha iskati rešitve. Marja Boršnik pravi, da se Jarc čuti vtkanega v vesoljstvo, in ga intenzivno doživlja v prostranstvu, samoti, brezčasju, tajinstvenosti, molku in grozi noči; tu išče utehe za svoje neutešljivo kopnenje.

Pesmi, ki jih je Jarc izbral za svojo zbirko, so nastale med letoma 1918 in 1925. Pred izidom *Človeka in noči* je pesnik načrtoval zbirko *Skrivnostni romar*, zaradi preklicane razpoložljivosti založbe pa do izdaje sploh ni prišlo. Zbirka *Človek in noč* je tako izšla v letih, ko je pesnik dejansko že prerastel ekspresionistično obdobje svojega ustvarjanja.

⁸ Kos zazna vpliv Maeterlinckovega panteizma, po katerem je svet poln človeku sovražnih in nevarnih sil, ki čakajo nanj in jim je nemočno izročen.

1.1.2 ODMIK OD EKSPRESIONIZMA: NOVA STVARNOST

Z izidom zbirke *Novembrske pesmi* (1936) se v Jarčevem razvoju zaključi drugo obdobje, ki ga Štih imenuje »čas miselne, idejne in čustvene preusmeritve«. Iz čistega ekspresionizma je pesnik prestopil v novo stvarnost,⁹ v njegovi poeziji so se začeli pojavljati motivi socialnega realizma. Jarčevo preusmeritev so seveda pogojevali tudi objektivni razlogi: ob koncu dvajsetih in na začetku tridesetih let je celotna slovenska literatura doživela idejno in estetsko preorientacijo. Ekspresionizem se je izčrpal in prvotno inovativno eksperimentiranje se je večkrat sprevrglo v izumetničenost. V tridesetih letih je nastopila pisateljska generacija, ki je z novim realizmom odprla nove tematske in idejne vidike, čeprav je stilno zaostala za razvojem evropske moderne književnosti (Prežihov Voranc, Miško Kranjec, Ciril Kosmač). Pomemben je tudi družbeno-politični kontekst, v katerem so se dogajale spremembe na začetku tridesetih let: težka gospodarska kriza z ostrimi socialnimi boji, začetek različnih diktatur in policijskega nasilja ter začetek nacizma so kot realni zemeljski pekel zasenčili problematiko osameljosti človeka v vesoljstvu ter ga priklenili na trdna tla, da se je osredotočil na stvarno dogajanje. S tem je postajal pereč tudi problem slovenske nacionalne usode.

Tudi Miran Jarc je kot umetnik čutil potrebo, da bi se s svojim literarnim ustvarjanjem boril ne samo za svobodo duha, temveč tudi za ohranitev naravnih načel in morale ter branil umetnost in kulturo pred političnim nasiljem. Pesnik se je oddaljil od kozmične vizionarnosti in se spustil v dimenzijo sodobnega časa ter si začel zastavljati socialna in moralna vprašanja; svoja dela je uvajal v širši kontekst, predvsem družbeni, razredni in nacionalni. Pesnikov kolektivni zanos tako sproža akcijo za revolucijo duha. Čeprav Jarc ohranja nekaj izraznih posebnosti ekspresionizma, vsebinsko in problemsko temelji na socialnih in družbenih vprašanjih kriznega časa tridesetih let. »*Novembrske pesmi* moramo tedaj opredeliti kot iskanje nove poti in kot izraz nekaterih povsem novih spoznanj o času in družbi« (Štih, 1960: 444).

Lirski subjekt postane delavec ali kmet, ki ni več izključni nosilec poetičnosti. V pesmih se večkrat pojavljajo motivi pramatere narave in stvarnega sveta, vaškega in mestnega, prevladuje socialna motivika. Z *Novembrskimi pesmimi* pride do ponovne mitologizacije vaškega prostora in ljudi, kajti pesnik idealizira polnost preprostega

⁹ Kos (2002) pojmuje novo stvarnost kot posebno različica postromantike v obdobju socialnega realizma.

vsakdanjega življenja. Stojanovičeva opaža značilno idejo krožnega gibanja človekove usode kot menjave začetka in konca, življenja in smrti.

Številni literarni kritiki (med katerimi sta Ivo Brnčić in Tine Debeljak) gledajo na drugo Jarčevo zbirko kot na izraz prehodnega razvojnega stanja iz ekspresionizma v novo stvarnost, ne pa kot na definitivni umetniški rezultat, zato imenuje Debeljak Jarčevo poezijo v *Novembrskih pesmih* »dokument časa«. Kritiki so ocenili zbirko pozitivno, predstavili so jo kot odraz pesnikovega osebnostnega in umetniškega razvoja. Jarc se je iz abstahiranja in premagovanja kozmičnih napetosti spustil na stvarnejša tla in sočustvuje s sočlovekom. Slodnjak (v Ogrin, 2012) piše, da najdemo v *Novembrskih pesmih* »akvarelno čiste podobe kmečkega življenja in premišljanja o njem«. Kritiki so pohvalili tudi nenavadno iskrenost umetniškega prizadevanja. Vladimir Pavšič je zbirko označil za »našo najboljšo socialno liriko«.

Dušan Ludvik opaža, da je Jarc v tej zbirki znal prisluhniti realnejšemu življenju, njegov pesniški izraz pa je »svež, sočen, neobrabljen«. V primerjavi s prvo zbirko se pesnikov stil prevesi v pravo nasprotje, kajti Jarc je v *Novembrskih pesmih* discipliniral obliko in stilizem: »od nabrekle, razglašene, viharne besedne slike« se je obrnil v »asketsko izbrano besedo in sliko«, ki že meji na preprostosti verza ljudske pesmi. Slog je tako postal konkretnjši, verz spevnejši, čeprav je ohranil še veliko ekspresivnih prvin.

Njegov nov odnos do stvarstva, zamaknjeno gledanje stvari in ubranost z večnostjo, je Legiša pripisal vplivu Vodnika, Gradnika, Kocbeka, Seliškarja in Klopčiča. Mitrovičeva poudarja, da sta na Jarčevo poezijo tridesetih let vplivala zlasti Kocbek in Vodušek. (v Ogrin, 2012)

Zadnja Jarčeva zbirka *Lirika* je izšla tik pred drugo svetovno vojno (1940). Kritiki jo definirajo kot knjigo pesnikove življenjske in umetniške zrelosti. Tematsko in idejno se je Jarc vedno bolj odmikal od kozmičnih in abstraktnih sanjarij in uporništva, kljub temu pa so se v njegovih delih vse do zadnjega ohranile nekatere stilne in izrazne prvine iz prvega obdobja. Štih (1960) je opredelil tri glavne teme Jarčeve zadnje zbirke: melanholična avtokritika, erotika zrelega moškega in nacionalna misel. Slednja je še predvsem poudarjena, kajti pesnik se prvič tako poglobljeno posveti svojim sonarodnjakom. Kritično predstavi dogodke iz zgodovine slovenskega naroda, vendar daje zelo pozitivno optimistično sporočilo. Izvir narodnega vitalizma je pesnik zaslutil na kmetih, mesto pa označil za žarišče obupa in razkroja. Pesnikovo intenzivno nacionalno čustvo posebej izpričuje cikel *Slovenski soneti*, ki

se ukvarja s problematiko slovenske nacionalne usode; ta se prikazuje v obliki spopada med negativnimi prvinami naše preteklosti, kot so politična negibnost, vdanost in pokorščina in pa živo vztrajnostjo za ohranitev svoje zemlje. Pesnik postavlja v ospredje čustvo optimizma.

Po Bojani Stojanović (1987) Jarc z uvajanjem širšega konteksta motivira odnos subjekta do sveta, ko poskuša v njem najti svoje mesto in smisel bivanja. Pesnik postane tako Orfej, prerok Mojzes, kronist usode, pesniška beseda pa najvišja sinteza duhovne kompleksnosti in moči naroda. Marja Boršnik pravi, da »v brezupu svetovnega dogajanja najde svojo podobo, ki je bolj asketska, miselna in manj sočna, elementarna. Ob slutnjah bodočih grozot obračunava z narodom, s človeštvom in z lastno preteklostjo« (nav. po Ogrin, 2012: 410).

Po Kosu (2002) se je z *Liriko* Jarc vrnil k tradiciji med slovensko moderno in ekspresionizmom. Opustil je svobodni verz in vizionarno metaforiko ter ekonomiziral izraz: zgostil je izražanje brez metafor in z uporabo umirjenega, melodioznega in rimega verza izpostavil obliko lirskega motiva. Novost pri *Liriki* je tudi sonetna oblika (s katero se vrača k Gradniku), ki jo začne v tridesetih letih Jarc vse pogosteje uporabljati. Verzni razvoj Jarčeve lirike gre torej od svobodnega verza v *Človeku in noči*, preko nihanja med daktilom in amfibraham brez rim v *Novembrskih pesmih* do klasičnega soneta v *Liriki*.

Kritika je sprejela zbirko pozitivno.¹⁰ Vladimir Pavšič (v *Ljubljanskem zvonu* iz leta 1941) govori o dovršenosti in zrelosti pesniškega izraza, ki je posledica avtorjevega osebnega razvoja in odnosa do stvarnosti. Stilno in jezikovno je v novejših pesmih zaznati umirjenost, preprostost, stvarnost, jasnost, daleč od »ekspresionistične baročne nabrekliosti« ter težnje in želje, da bi za vsako ceno ustvaril »nov slovenski pesniški jezik, ki ga je zaradi vztrajne želje po izvirnosti in svojskosti večkrat peljal na stran pota.« Božidar Borko je (v *Jutru* iz leta 1940) označil zadnjo zbirko kot »sintezo prečiščenega, idejno in formalno dozorelega stila« in pesnika pohvalil za »elementarno skrb za narodni obstoj in za človečansko svobodo«. Večina kritikov je pozitivno ocenila Jarčev pesniški razvoj in hvalila njegov slog v primerjavi s prvotnim, ki so ga označili kot predrznega in izumetničenega. Edino Dušan Ludvik ocenjuje pesnikov premik k tradicionalni slovenski liriki in strogi ter utesnjeni formi kot korak nazaj v njegovem pesniškem razvoju. Nezrelost v formi se kaže v tem, da se je pesnik odpovedal klasični dvodelnosti in zaporedju rim v sonetu ter uporablja neprečiščene rime, obilo začetniških enjambementov, neizvirnost pri metaforah in šepajoče verze.

¹⁰ Vladimirja Pavšiča, Božidarja Borka ter Dušana Ludvika povzemam po Ogrinu (2012).

Če potegnemo črto pod vse tri Jarčeve zbirke, lahko ugotovimo, da se nam pesnik predstavlja v dveh dopolnjujočih si podobah: Jarc je iskalec, opazovalec in glasnik duševnih muk in stisk intelektualca 20. let in pesnik, ki s svojo živo in čustveno prizadeto besedo posega v osrčje nacionalne, socialne in človeške drame tridesetih in štiridesetih let. Stojanovičeva ugotavlja, da Jarčeva poezija v celem (skupaj z rokopisi) vsebuje tri plasti pesniško-stilnih elementov, ki jih lahko označimo kot integracijo impresionistično-simbolističnih, ekspresionističnih in klasičnih elementov. Štih (1960: 428) opredeljuje prvo obdobje kot »leta mučnih iskanj in pesniških blodenj, tihih upanj in glasnega razočaranja«, v drugem obdobju se je Jarc iz »sfere kozmičnih sanjarij, beganj in iskanj /premaknil/ v živo problematiko majhne slovenske zemlje«, v zadnjem obdobju pa je pesnik »združil svoje življenje z nacionalnim občestvom in v osvobodilnem boju tudi prelil kri za zemeljsko dobro ljudstva, ki mu je pripadal«.

Miran Jarc je najbolj znan kot eden izmed vidnih predstavnikov slovenske ekspresionistične lirike. V prvem obdobju si je zelo prizadeval, da bi našel novo obliko verza in bil v svojem pesniškem jeziku originalen, vendar mu podvig oblikovati čisti in obenem izvirni pesniški izraz in jezik ni uspel v celoti. Kljub temu pa so literarni zgodovinarji in kritiki posvetili še največ pozornosti njegovi zgodnji pesniški ustvarjalnosti, ker je v primerjavi s kasnejšo bolj inovativna. S časom so torej literarni teoretiki prevrednotili njegov ekspresionistični izraz, ki so ga bili Jarčevi sodobni kritiki večkrat jemali le kot neurejenega in zmedenega.

Poleg lirike se je Jarc posvečal tudi prozi in dramatiki, pisal je tudi kritike in eseje. Tudi njegove pesmi v prozi in dramske pesnitve sodijo v ekspresionistični motivni in stilni slog. Prve tri drame (*Izgon iz raja* (1922), *Ognjeni zmaj* (1923) in *Klic iz grobnice* (1924)) so pričevanje o času, v katerem je Jarc živel in nakazujejo moralna, socialna in bivanjska vprašanja v povezavi s sodobnim časom. Dramska pesnitev *Vergerij* (1927, 1929, 1932) zaznamuje začetek Jarčevega »prehodnega obdobja« med zbirkama *Človek in noč* ter *Novembrske pesmi*. V drami se pesnik sooča s problematiko vloge umetnika: »Vergerij je znanilec preobrata, ki se je počasi pripravljaj v Jarcu.« (Štih, 1960: 445) Notranji konflikt glavnega junaka je spor med umetniškim poklicem ter socialno dolžnostjo. Josip Vidmar je v svoji kritiki iz leta 1928 pripomnil, da je Vergerijev konflikt gotovo tudi konflikt pesnika samega in da je to hkrati eden izmed največjih in najbolj sodobnih problemov vsega evropskega umetništva in razumništva. Čeprav umetniško daleč ne dosega nivoja njegove

lirike, je njegovo najpomembnejše prozno delo avtobiografski roman *Novo mesto* (1930); skozi vojno in protivojno tematiko pride do izraza Jarčev ekspresionistični in izpovedni slog.

Jarc se je ukvarjal tudi s publicistiko: pisal je eseje, članke, kritike, knjižna poročila, ki jih je objavil v raznih revijah in časopisih (približno 130 objav). Od leta 1922 do približno leta 1935 je sodeloval pri revijah *Dom in svet*, *Ljubljanski zvon*, *Književni glasnik*, *Mladika*, *Ženski svet*, *Mentor*, *Križ na gori* idr. Napisal je približno 20 esejistično zasnovanih besedil o umetnosti, večinoma o literaturi ter njeni vlogi v sodobnem življenju. Znamenit je njegov obširen in afirmativen esej o Franzu Kafki (1931). Prevajal je iz angleškega, ruskega, srbohrvaškega, zlasti pa iz francoskega jezika; posebno se je posvečal Marcelu Proustu. S svojimi prevajalskimi in esejističnimi prispevki je približal slovenskemu bralcu široke evropske vidike literature ter ga seznanjal z novimi tokovi. Objavljal je tudi vrsto kritik in književnih poročil. Njegove kritike in eseji so se večkrat izkazali kot samorefleksija lastnega dela in literarne ideje. Večkrat so zato še bolj koristni za branje Jarčeve lastne poezije: bolj kot mnenje o nekem drugem delu podaja pesnik ključ za branje svojega avtorskega literarnega dela.

2 ČLOVEK IN NOČ

Zbirko *Človek in noč* postavlja literarna veda med vrhove slovenskega ekspresionizma. Čeprav je ob izidu zbirka doživela nemalo negativnih kritik (predvsem s strani tradicionalistov), se je v kasnejših analizah Jarčevega celotnega opusa izkazala kot najbolj inovativna in si kmalu pridobila sloves enega izmed najpomembnejših del slovenskega ekspresionizma.

Čas in politične razmere niso bili najbolj naklonjeni objavi Jarčeve zbirke, ki je morala od prvotne verzije (sicer z drugačnim naslovom) na izid čakati pet let. Jarčev najstarejši ohranjen tiskopis *Nekoliko pesmi* je datiran z letom 1919, naslednji korak v snovanju prve pesniške zbirke pa je tiskopis in kasnejša zbirka¹¹ *Skrivnostni romar* (1920). S takim naslovom je leta 1922 pesnik želel objaviti zbirko pri Slovenski matici, vendar jo je ta zavrnila. Leto kasneje je nastal tudi tiskopis *Človek in zvezde*. Prenovljena zbirka *Skrivnostni romar* je bila pripravljena za objavo leta 1925, vendar je zaradi finančnih problemov

¹¹ Zbirka ni bila izdana. Nanjo se navezuje v pismu Zinki Zarnik (18. 9.) v prvem poglavju.

Učiteljska tiskarna v Ljubljani natis zavrnila. Leta 1927 je končno prišlo do objave zbirke *Človek in noč*, ki jo je pesnik izdal v samozaložbi. Čeprav je med letoma 1918–25 registriranih preko 80 objav Jarčevih poezij, je pesnik v zbirko uvrstil samo 22 pesmi. Uvrščene poezije so bile večinoma že objavljene v revijah *Ljubljanski Zvon* ter *Dom in svet*. To dejstvo je ponoven dokaz Jarčeve samokritičnosti. V času selekcije izbranih pesmi je na svoje stvaritve gledal bolj oddaljeno in objektivno, kajti v času, v katerem je izdal svojo najbolj značilno ekspresionistično zbirko, je ekspresionistični poetični izraz že prerastel. Višek svojega ekspresionističnega pesnjenja je po Gedrihu¹² namreč dosegel že leta 1925. Zanimivo je, da je za svojo prvo zbirko izbral izključno ekspresionistične pesmi in ni uvrstil zgodnejših impresionistično-simbolističnih. Šurla (1997) se pri razlagi izbire poezij sklicuje na Franceta Vodnika, ki je opozoril, da odraža Jarčeva poezija odpor proti larpurlartizmu; pod tem izrazom je treba razumeti artizem lepih pesemskih oblik: oblikovnost poezij že zgovorno kaže na neuravnoteženost in notranji nemir.

Kritike ob prvi Jarčevi zbirki niso bile enotne. Nekaj kritikov (Božidar Borko, France Vodnik)¹³ je zbirko ocenilo pozitivno in videlo v njej iskren izraz sodobnega človeka, ki je razpet med zemeljskim in vesoljnim, »tipično glasnico kaotičnosti povojnega časa«, pričo razburkane dobe. Jarčev stil in pesniški jezik so ocenili kot svojstven, raziskovanje izvirnih oblik, »poezijo emocij«, formo kot »emocijo duha«, Jarc naj bi ustvaril svojo svobodno obliko. Literarni kritiki in zgodovinarji (Fran Petre, Bojana Stojanović) ugotavljajo, da je zbirka po obliki skladna z vsebino. Drugi kritiki so mu očitali stilno nedovršenost in nezrelost, »delo človeka, ki ima le zelo nejasne slutnje o svoji naravi« in neiskreno obliko in dikcijo pesmi, formalno nedognanost in estetsko neoporečnost.

Ob izidu *Novembrskih pesmi* (1936) so kritiki primerjali novo zbirko s starejšo in videli v *Človeku in noči* pomemben mejnik slovenskega ekspresionizma, Jarca pa prepoznali kot prodornega inovatorja in najbolj zanimivo in značilno osebnost slovenskega ekspresionizma. Kljub temu so še naprej kritizirali *Človeka in noč* in v primerjavi z novejšo zbirko analizirali njegove pomanjkljivosti. Ivo Brnčič mu pri prvi zbirki očita slogovno neenotnost in nedoslednost: notranja zmeda pesnika je vplivala tudi na njegov nelogični in neenotni pesniški jezik, v katerem se spajajo najbolj neskladne sestavine, od romantike, do impresionizma, intelektualizma, mistike, patetičnega verbalizma in fantastične abstrakcije (nav. po Ogrin 2012). Ocvirk opaža, da so *Novembrske pesmi* bolj dovršene, kajti pesnik se je otrešel prvotne stilne bujnosti in se je intimneje približal življenju.

¹² Gedrih: *Ob Jarčevem pesniškem prvencu* (1964) (nav. po Ogrin 2012).

¹³ Povzeto po Ogrin 2012.

Ena izmed osrednjih tem, ki jih pesnik prinaša v ospredje, je osamljenost posameznika v razmerju z neskončnim vesoljstvom. Zdravec (nav. po Ogrin, 2012: 432) definira Jarčevega človeka kot »osamljenega zgubljenega skitalca sredi kaotičnega vsemirja«, pri katerem je kozmični kaos največkrat zgolj prisposoba za življenjski ocean. Osamljenost je še najbolj utelešena v metafori drevesa, ki jo v poeziji Jarc večkrat uporablja. Najbolj očitno se to zgodi v poeziji z naslovom *Trhlo drevo*. V tej in tudi drugih poezijah (npr. *Modre dalje*) je drevo večkrat »simbol za človekovo brezupno izgubljenost v vesolju« ali za »negibnost, nemočno priklenjenost v čas in prostor«. Anton Vodnik je v Jarčevi zbirki videl upesnitev »zavesti vesoljne osamljenosti in zapuščenosti, ki je na svojem dnu religiozna«. Tudi Vladimir Truhlar (1977) spregovori o kozmičnem, celo religioznem (vendar ne krščanskem) doživljanju absolutnega pri Jarcu: to se razodeva predvsem v temah in motivih vesoljstva, teme in koprnenja.

Največji sovražnik osamljenega človeka je družba, civilizacija, ki ga je s svojim drvečim napredkom pustila ob strani in ga odtujila celo od narave. Pesnikova ideologija prinaša v ospredje krivdo sodobnega človeka in mu preko grozovitih vizij in slutenj postavlja pred oči katastrofo, ki ga neizprosno čaka. Pesnik v zbirki izriše izredno bolečo pesem, polno podob o človekovi bivanjski usodi v noči civilizacije. Družbo prikazuje kot omamen in zmeden vrtiljak ter »krik in grozo kot najvišjo obliko razglasja in katastrofe.« (Zdravec, nav. po Ogrin 2012: 413) Poleg ogroženosti, ki jo predstavlja osamljenost individua v razmerju z vesoljstvom, je v Jarčevih pesmih prisotna tudi pesnikova osebna dihotomija med razumom in nagonom. Šurla (1997) vidi razdvojenost lirskega subjekta med intelektualno težnjo po osmišljanju in telesno potrebo po prvinsko nagonskem izživljanju življenja – notranji spopad med intelektom in čutnostjo.

Bojana Stojanović (1987) ugotavlja, da je Jarc v zbirki *Človek in noč* na povsem nenavaden in izviren umetniški način integriral postopek simbolizacije z ekspresivnim postopkom: značilen je večni spopad subjekta in absoluta. Tudi Kos (2002) ugotavlja, da se v osrednjih pesmih Jarčeve zbirke uveljavlja izrazit simbolizem. Čustveno in duhovno dramo vesoljnega iskalca ponazarja Jarc s samotnim drevesom, z oceanom in s potapljajočo se ladjo. Na te simbole se navezuje še mreža sosimbolov: ladja, kapitan, čolnar, otok. Zdravec ugotavlja tudi prisotnost simbolike barv: s stališča svoje osrednje besede »noč« gradi Jarc predvsem na črno-belih kontrastih. Pogosta je tudi personifikacija predmetov.

Zbirka je tridelna, posamezni razdelki niso posebej naslovljeni. Prvi razdelek obsega deset pesmi, od *Modrih dalj* do *Ne morem roke ti več dati*, drugi razdelek vključuje šest pesmi (med temi je tudi ciklus pesmi), od *Skrivnostnega romarja* do *Okamenelosti*, zadnji pa vsebuje šest pesmi, prva je *Vrtljak*, zadnja pa *Vhod v Trento*.

2.1 JARČEV SLOG

Jarčevemu slogu lahko nedvomno pripišemo izvirnost, ki so jo nekateri kritiki ocenili kot nedodelan in neenoten slog, drugi pa so pohvalili njegovo iznajdljivost, kajti si »ni pomagal s prevzetimi načini ali pa z estetsko nepristnim gradivom, iz katerega večkrat gledajo literarnost, razum, ideje, načela, moralna volja.« (Legiša, nav. po Ogrin 2012: 412) Številni literarni kritiki in zgodovinarji (Zadravec, Petre, Gedrih) priznavajo Jarcu samosvojo poetiko ekspresionizma, ki se loči tako od Župančičevega vitalizma kot od Podbevškovega titanizma. Jarc je namreč po poetološki in miselni naravnosti ostal povsem samosvoj v pesniškem sporočilu.

Jarčev verz je prost, večinoma brez rime, včasih prehaja celo v prozo. Sloni na naravnem govornem tonu, ki se ne podreja metrično-ritmični melodiji. Verz je dolg, poln vzklikov in krikov. Človekova osamljenost in brezuspešnost tako dobivata razsežnosti kozmične apokaliptičnosti. Petre v svoji študiji trdi, da je glavna gibalna sila Jarčeve poezije razum, zato so njegove pesmi pripovedne: uporabljajo širok razprt verz po trinajst do osemnajst stopic. Verzi so med sabo precej raznoliki: so heterosilabični in heterometrični. Zadravec definira Jarčev verz kot zasopel, nasekan; ritmične enote se včasih le počasi, utrujajoče premikajo naprej.

Jarc uporablja tudi nove tvorjenke: zelo rad dodaja predpone (vse-, pra-, brez-) in pripone (-ost, -je), kar vodi v »razsnovljanje - abstraktnost izražanja«. Njegovo vizionarstvo v liriki vse bolj označuje subjektivni zanos in značaj agonije. Stil, podobe in metaforika te poezije so abstraktni, veliko je abstraktnih samostalnikov in glagolnikov kot npr. modre dalje, vrtljak, godba na potaplajoči se ladji, jesen itn. Pogosta je tudi uporaba nedoločnega števnikar »vse« ter glagolnikov v 2. sklonu množine. Zadravec ugotavlja, da ustvarjajo modalne zveze nedoločnost, dozdevnost, statičnost dogajanja, pesnik uporablja tudi veliko predložnih zvez ter veliko podrednih zvez (predvsem ki-jevska podredja). Značilne so še ostre cezure, smiselni akcenti ter zvočna instrumentacija (kopičenje vokalov, zlasti o-ja). Ritmično podobo mu daje

pogosta uporaba paralelizma členov. Petre ugotavlja, da so za Jarčev verz značilni kaotični in divji izraz, kopičenje izrazov, glagoli skrajnih dejanj, nove nepričakovane podobe, sunkovit, stopnjevan ritem kot glavni nosilec stiha in pesmi, sporadične notranje rime, asonance in zlasti aliteracije. Šurla (1997) opozarja na pesniško jezikovno varčnost. Nenavadno bogata je interpunkcija: ni pesmi, v kateri ne bi našli tropičja ali kakega z istim pomenom nastopajočega pomišljaja; pogosta so podpičja in dvopičja, klicaji in vprašaji.

Vsebinska disharmonija je skladna s formalno disharmonijo ritma. Besedilo in ritem sta funkcionalno povezana, tako da so oblika, slogovne prvine in metrične postavitve popolnoma usklajene. Po Zadravcu si nova vsebina vsakokrat sama narekuje obliko, ki se veže le na ritmično načelo. Gedrih poudarja značilno razklano »ekspresivno muzikalnost«, s katero pesnik nakazuje vsebino pesmi. Muzikalnost verza izhaja iz osnove besedila in naravnega ritma, ki je skladen s sporočilnim jedrom: besedilo je izvor za ritem, presledke in kompozicijo verzov (nav. po Ogrin 2012). Tudi Stojanovičeva opaža v Jarčevih verzih muzikalnost, ki postane nosilec »osvobajanja verza, njegovega sintaktičnega lomljenja; ritem pa postane nosilec pomena.« (Stojanović, 1987: 29)

2.2 GODBA NA POTAPLJAJOČI SE LADJI IN VRTILJAK

V nadaljevanju bom podrobneje analizirala pesniška besedila iz cikla *Godba na potapljajoči se ladji* ter *Vrtiljak*, ki jih je skladatelj Lojze Lebič vključil v svojo istoimensko skladbo *Vrtiljak* s podnaslovom *Godba na potapljajoči se ladji*. Skladba je nastala leta 2007 po naročilu mednarodne organizacije Europa Cantat. Prvo izvedbo je z APZ Tone Tomšič (pod vodstvom Urše Lah) doživela leta 2008, leta 2011 jo je izvajal mednarodni projektni zbor Utopija in realnost, leta 2012 pa komorni zbor Slovenske filharmonije.

Cikel pesmi *Godba na potapljajoči se ladji* je prvič izšel leta 1923 v *Domu in svetu*. Tam je obsegal sedem pesmi, pri izboru za zbirko pa sta prva in četrta izpadli.

Podoba potapljajoče se ladje simbolizira postopno propadanje civilizacije, nedvomno pa priklicuje asociacijo s takrat največjo in najbolj razkošno potniško ladjo Titanic, ki se je na krstni vožnji 15. aprila 1912 zaletela v ledeno goro in po skoraj triurni agoniji potonila. Motiv potopitve za tisti čas nepotopljive ladje je pesnik uporabil kot živ simbol realnega propada.

»Godba« bi se lahko tudi sklicevala na zgodovinski dogodek, ki je vezan na Titanik: med potapljanjem ladje je vodstvo namreč zaprosilo godalni kvartet, da bi nekaj zaigral, tako da bi umiril prestrašeno in drvečo množico potnikov. Podobno vlogo igra godba na Jarčevi potapljaški se ladji. Kot glasbenik je Jarc izbral še bolj prefinjeno metaforo: izraz godba – skupina ljudi, ki igra na instrumente – se navadno uporablja za pihalni orkester, ki je predvsem v primerjavi z godalnim kvartetom bolj množičen in manj prefinjen. Že v naslovu se torej Jarc verjetno sklicuje na realno zgodovinsko katastrofo, katere vzrok je bila človeška – civilizacijska nadutost. Ob ekspresionističnem slogu in vizionarskih podobah želi pesnik bralca vseskozi opozarjati, da imajo njegove grozovite slutnje vendarle realno podlago. Simbolu potapljaške se ladje doda še godbo, se pravi motiv sprenevedanja, poskus vzdrževanja, zabavanja ljudi, da bi se ne zavedali grozote, v katero se potapljajo. Uglajen zvok godalnega kvarteta pesnik spremeni v poln ropotajoč zvok godbe, ki lahko še bolj preglasi človekovo zbežanost in ga še bolj vplete v zabavo.

V prvi pesmi cikla Jarc ugotavlja, da je človekova krivda v njegovi odtujenosti od narave. V prvem verzu (»pod večerno zarjo«) se navezuje na stalnico, ki spremlja vse pesmi in ki je nakazana tudi v naslovu: noč, tema. Jarc zelo poetično zariše podobo človeka, ki se prepusti naravi (»če bi legel«), in sinestetične občutke ob intimnem doživljanju njenih elementov (trava, zračni tokovi) ter hrepenenju po panteističnem zlitju z njeno neskončnostjo (»vdihaval vsemirsko molčanje daljin«). Idilično sliko prelomi trenutek, ko se »iz obraza v obraz« »gleda(ta)« »priroda« in lirski subjekt, »jaz – Evropejec«, ko se torej pojavi binom človek, Evropejec in narava. Tedaj bi »moral« lirski subjekt »od vesoljne bolesti umreti«: ko bi se torej človek direktno soočal z naravo, bi zaradi krivde, ki jo je zagrešil, moral umreti. Vendar ne gre samo za odtujenost človeka od narave. Jarc namreč človeka opredeli z besedo Evropejec. V tej točki se pesnik jasno navezuje na prvo svetovno vojno, ki je, kot prva vojna med nacionalnimi državami, prvič zamajala percepcijo »evropskosti«. Besedi Evropejec sledijo trije pomišljaji, ki naznanjajo velik preobrat v vzdušju. Zadnji verz je izrazito odmaknjen od ostalih in nenadoma presune s svojo tragičnostjo. V začetni verziji pesmi je pesnik človeka pomenljivo imenoval za Kajna. Lirskemu subjektu je torej Jarc na začetku dodal še krivdo bratomora in obsodbo na večno blodenje, iskanje brez cilja. Prizadevanje lirskega subjekta, da bi našel rešitev v svojih blodnjah, je torej že takoj zapisano k neuspehu.

V drugi pesmi je osrednja tema spet človekova odtujenost od narave in brezbržnost narave ob človekovem tragičnem stanju. V prvi kitici predstavi pesnik harmonično sliko

radostne brezskrbne narave: uporabi pomanjševalnice (ptiček, smehljati) in personifikacijo naravnih elementov (»v njih se ogledava oblak in gora ... gozd ... nebo in zemlja / vse se smehlja«), kot da bi želel še bolj poudariti idilično razpoloženje. Če gledamo na barvno simboliko, ki jo je opazil Zadravec, lahko ugotovimo, da je pesnik pri opisu narave uporabil svetle barve (»sončn(i) brat(i)«, »barvna zrcala«, »blesteča vseradost«). V naslednji kitici predstavi diametralno nasprotno sliko, katere osrednja figura je človek, ki sam stoji sredi planjave. Osamljenost človeka v tej pesmi še podpre pridevek »edinec«. Njegovo telo je kot trhlo drevo. Motiv drevesa je, kot že omenjeno, pri Jarču zelo pogost; že v drugi pesmi te zbirke, ki nosi naslov *Trhlo drevo*, pesnik dodobra predstavi tragiko osamljenega razdvojenega človeka. Njegova nemoč se izkazuje v osušenem okostenelem telesu, ki je sposobno samo še (ekspresivnega) izražanja (vpijoče roke, oči kričijo) »strašn(e) vest(i)«. Od glada izsušeno telo lahko interpretiramo na več načinov: lahko se spet sklicuje na stanje med prvo svetovno vojno, lahko pa pomeni izključno le duhovni glad, torej človeka, ki mu je v tistem zgodovinskem obdobju zmanjkalo duhovne hrane. V naslednji kitici je izraženo sporočilo obupanega človeka, ki je namenjeno vsemu vesoljstvu. Osamljeni človek se torej ne zapre vase, temveč se postavi v odnos z vesoljstvom, z absolutnim in išče pomoči, rešitve. Spet pride torej v ospredje aktivna poteza »vsemirnega skitalca«, ki nikoli ne neha iskati rešitve. Njegovo sporočilo je zelo jasno: kje je Bog, ki bi lahko edini pomagal človeku, ki umira. Dovršna oblika glagola poudarja počasen proces človekovega umiranja. Človek je pri umiranju »osamel«, kar je značilno za Jarčev lirski subjekt, in zapuščen; ta izraz bi se lahko navezoval na Kristusove besede na križu (tudi v Jarčevi poeziji ima človek postavljene roke »na vzhod in zapad«, skoraj kot bi visel na križu): »Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil!« Zapuščeni človek torej kliče Boga. Kot sem že omenila, Jarčev Bog ni katoliški Bog, gre bolj za vero v obstoj absolutnega, zato je treba to interpretacijo jemati samo v simbolni razsežnosti. Človek je izmučen zaradi hrepenenja, da bi se zlil z vesoljno večnostjo, hrepeni po zlitju z vesoljnim, absolutnim. Zadnja kitica prinaša popolno nasprotje in obnavlja razpoloženje iz prve kitice: prva dva verza sta enaka kot v prvi kitici. Tretji verz pa dodaja z žarenjem prej opisani naravi še dodatno svetlobo. Pretresljiv je torej odziv narave na človekov nemočen obup: nihče ne reagira na njegov klic, narava se (brezbrižno) še naprej naslaja s svojimi neomadeževanimi sadovi in se sploh ne ozre za človekom, ki ga je očitno izločila iz svojega kroga.

Tretja pesem predstavlja odziv družbe na trpko spoznanje, ki ga je pesnik opisal v prejšnjih dveh. Namesto individua nastopi množica (pesnik piše v prvi osebi množine): osamljen človek ne bi bil sposoben pozabiti na svojo tragično usodo, le množica in skupna

dejanja posameznikov imajo moč, da (navidezno) preglasijo obupan krik. Človek, prestrašen od spoznanja osebne tragike, se zateka v skupinsko rajanje in »vsepozabno« omamljanje. S truščem in veseljačenjem se množica poskuša čim bolj izolirati in si zatiska oči pred realnimi dejstvi, želi si prekiniti vsakršen stik z zunanostjo (»zaprimo okna, prižgimo luči«). Ples, petje, vriskanje, igranje, pitje – z vsemi temi dejanji, ki jih »skupaj, vsi skupaj« opravljajo posamezniki, se množica zapira v lasten družabni krog in sestavlja vedno večjo in »tesnejšo« gnečo, ki ustvarja še večji ropot. Neskončno rajanje pripelje do omamljenja in nezavedanja, neobčutljivosti, do točke, ko se ljudje spremenijo le še v »vrtenje teles« in ko jih glasba s preplavljanjem »godbenih valov« in »mlačnim« vonjem še bolj razosebita. V tej kitici pride do izraza tudi ritem, ki spodbuja k plesu, vrtenju, postopnemu pohitevanju. Ritem se začne stopnjevati z večkratnim ponavljanjem iste besede (»plešimo«), naslednji štiri verzi pridobijo z ohranjanjem iste stopice značaj priganjajočega tempa. Čeprav poskuša pozabiti na naravo in Boga, ki ga prezirata, človek zelo jasno ve, kaj ga čaka zunaj. Poleg »škrtajočega« mraza in »grozničavega« strahu, ki so ju povzročila človeška dejanja, se tudi vesoljstvo pripravlja na apokalipso: na nebu obstaneta le še Mars in Saturn. S prvim planetom, imenovanem po rimskem bogu vojne, pesnik verjetno namiguje na komaj minulo prvo svetovno vojno, drugi planet, ki nosi ime po rimskem bogu poljedelstva, predstavlja tudi cikličnost narave. Na nebu torej obstaneta samo še dva (tudi po velikosti) izstopajoča planeta, ki določata človekovo usodo. Mars predstavlja neizbrisno znamenje, ki ga je z grozotami prve svetovne vojne na nebo zarisal človek sam. Saturn pa se po drugi strani postavlja kot odgovor na človekovo dejanje: narava je s svojimi sklenjenimi cikličnimi krogi (predvsem v povezavi z zadnjo pesmijo) človeka zavrgla in se mu postavlja le kot stroga sodnica. Nenaklonjenemu vesolju daje apokaliptičen pridih tudi komet, ki se pojavlja izza obzorja, zato da bi treščil na Zemljo in definitivno pokončal brezglavo kričečo množico. Sovražno vesolje se pripravlja na obračun s človeštvom, komet pa je »prekletstvo mrtvih«: s tem je Jarc zapisal obsodbo sodobnemu človeku, ki se je z divjim zanosom in željo po napredku sam obsodil na duhovni propad. Zadnji klic, »nikar, o nikar«, je še zadnji stik, ki ga ima človek z realnostjo, potem pa se spet prepusti neskončnemu stopnjujočemu se kolektivnemu rajanju. Pesnik spet uporabi podobno strukturo v pesmi: srednji del, ki razkrije grozljivo stanje človeka, ne gane niti idilične narave v drugi pesmi niti plešoče in vriskajoče množice, ki se potaplja v vrtincu omamnega plesa.

V četrti pesmi se pesnikov ton spremeni: iz prejšnjega vznemirjenega preganjanja in spodbujanja družbe v veseljačenje in pozabo se prelevi v opisovanje oziroma poročanje o dejstvih, s katerimi se je evropska civilizacija pregrešila zoper večne naravne zakone. Prvi verz »Obsipamo se z raketami iz samokresov« se očitno navezuje na vojno in na

lahkomiselnost, s katero izvaja človek nasilna dejanja. »Bele trde rože« zelo jasno izražajo vzdušje izpraznjenega človeškega duha, ki je okužil tudi okolico; poosebljen strah ljudi meče v »sopeče naročje« in jih razvrednoti: naredi jih mlahave in omrtvičene, tako da z njimi lahko samo še »ometa hišne zidove«. Izraz ostrih človekovih krikov na pomoč je podoben razbitemu steklu in tudi aliteracijsko podprt s trdim zvokom besed »zvenk razbitih zvezd«. Zadnji verz je očitno ločen od celotne poezije in predstavlja rezultat človekovih dejanj: nebo je brez zvezd spet postalo neizprosno črno, nemo, brezupno. Na človekove krike se nihče ne odzove, niti narava niti Bog. Vzrok za tako brezbržnost in neobčutljivost nakazuje pesnik v naslednji, peti in zadnji pesmi cikla.

Jarc tu predstavi človeka kot naravi (po lastni krivdi) popolnoma odtujeno bitje: človek namreč naravi vsiljuje svojo voljo, ki je neskladna z njeno večnostno določenostjo. V prvih treh kiticah prikazuje pesnik tri slike iz neokrnjene narave, v katero pa je človek že delno posegel pri živalih, »ki smo jih čez dan prisilili gledati po naše, a se jim na noč oči spet razširijo v zverinski pogled«. Ribe, živali, cvetlice in drevesa, ki jih človek opazuje, »žive v svojih krogih«, če se oddaljijo od svojega cikličnega življenja, umrejo. Človeka imenuje Ahasver in tako spet zapečati njegovo požrtvovalno iskanje z neuspehom. Ahasver je po krščanski mitologiji namreč Jud,¹⁴ ki je odklonil Kristusovo prošnjo, da bi se odpočil pred njegovo hišo med potjo na Golgoto. Zaradi tega mu je Bog zapisal kazen, da bo do sodnega dne brezciljno in brez počitka blodil po Zemlji. Človek se je torej sam obsodil na ahasverstvo, ker se ni uklonil božji volji, ker je hotel postaviti svojo voljo pred božjo. Zelo zanimiv je opis človeka, ki ga poda Jarc:

»samo ti, samo ti, Ahasver – Človek,
ki si prst in voda, drevo in žival
in še nekaj, kar je čudno in grozno in veličastno,
pa izven misli in besed.«

Človeku torej priznava naravni izvor, postavlja ga nad naravne elemente oziroma opiše ga kot kompleks z nadgradnjo naravnih elementov, ki je neznan in skrivnosten, neopredeljiv, opisan z oksimoronom grozno in veličastno. Zdi se, kot da bi pesnik za trenutek prepoznal veličino človeškega bitja, ki pa se je zaradi svoje nasilne težnje po gospodovanju nad naravo od nje popolnoma oddaljilo in pogubilo. Človek ni sposoben živeti ciklično kot narava in si iz dneva v dan postopoma riše usodo; nima nobene gotovosti in predvsem

¹⁴ Glede poklica Ahasvera obstajajo različne verzije zgodbe: mož naj bi bil čevljar oziroma trgovec iz Jeruzalema, v drugih različicah straža visokih duhovnikov ali hišnik Pilatove palače.

nobenega cilja. Vsem bitjem pripada lasten življenjski krog, samo človeku ne. Kot večni popotnik je obsojen na brezciljno tavanje in tragično nesmrtnost:

»ne moreš nazaj in ne moreš umreti

moraš naprej in ne moreš umreti ...«

Človek je »vesoljno osovražen« in »osamljen sredi prirode-pustinje«, ker hoče obvladati naravo in vzpostaviti svoje lastne zakone. Vse, kar živi okoli njega, ga prezira in se ne odziva na njegove krike, ker ga sovraži zaradi njegove želje po absolutni prevladi. Človek je obsojen na brezdomstvo (»ni nam še dom dograjen«), ker se je sam odtujil od svoje pramatere narave; postavljen je v nevtralen prostor »med nebom in zemljo«. Na koncu se pesnik z nazivom leteči Holanec spet sklicuje na človekovo neizprosno usodo večnega popotnika. Zelo jasne so podobnosti s figuro potujočega Žida: tudi kapitan ladje Leteči Holanec je bil namreč obsojen na večno potovanje po morju, ker je preklel Boga.

Legendarna ladja duhov, ki večno jadra po »sedmih morjih«, je sklepni element Jarčeve *Godbe na potapljajoči se ladji*. Mogoče je tudi Jarčeva ladja obsojena na večno potapljanje, človek pa na večno iskanje rešitve in božje pomoči z grenkim spoznanjem, da mu nihče ne more pomagati iz zagate, ker se je sam – kot se je zgodilo že v zgodovini – obsodil na to peklensko prekletstvo.

Drugačno interpretacijo konca Jarčevega cikla bi lahko predstavila, če bi vzela v poštev celotni cikel *Godbe na potapljajoči se ladji*, ki ga je pesnik objavil v *Domu in svetu* leta 1923. V prvotni verziji (ki je štela sedem pesmi) je zadnja pesem cikla kazala na pozitiven razplet oziroma na alternativo, ki bi lahko človeka spet približala naravi in kozmosu: rešitev je medsebojna bratovska ljubezen, ko se bo človek spet približal svoji prvotni čisti angelski naravi. Pesnikova odločitev, da te pesmi ne objavi v svoji zbirki, je že sama zelo zgovorna; očitno se mu je zdelo, da v je v času, ko je zbirko izdal, taka rešitev nemogoča. Naslednja pesem v zbirki (*Okamenelost*) namreč še bolj poudarja nepremostljiv prepad med urejeno dominirajočo civilizacijo in od človeka zaslužneno umirajočo naravo.

Cikel *Godba na potapljajoči se ladji* stoji na koncu drugega razdelka zbirke *Človek in noč*. V tem razdelku je osrednja tema iskanje človekovega mesta v vesoljstvu. Človek je odkril, da ga narava in kozmos ne sprejemata za svojega, še več, da ga sovražita, ker je s svojim civiliziranim nadutim pristopom hotel uveljaviti lastna pravila in se je z vojno in hitrim napredkom odtujil od večnih zakonov narave in vesolja.

Vrtiljak je prva pesem iz tretjega razdelka, ki je v *Domu in svetu* izšla leta 1921 in je torej nastala še pred *Godbo na potaplajoči se ladji*. Glavni motiv pesmi, ki ga napoveduje že naslov in ki je podprt z besedilnim ritmom, je vrtenje, sklenjena pot, ki jo zarišejo viseči sedeži vrtiljaka, na katerih sedijo različni ljudje, »otrok, dekle, postopač, vojak«. Osrednja tema, ki jo predstavlja pesnik, je spet človeško iskateljstvo. Vsi ljudje torej iščejo na različne načine, »v drznih linijah« ali v »lokih razvratnih«. Krogi, ki jih rišejo s svojim vrtenjem se stalno spreminjajo in so čedalje bolj divji. Že takoj se kaže pesnikova ironija v povezavi z vrtiljakom, ki predstavlja sredstvo človekovega iskanja; pesnik tako označi človekovo iskanje kot nepomembno igro, kot le zabavi namenjeno dejanje. Po drugi strani pa je vrtiljak v svojem delovanju divji, neenakomeren, se pravi, da je nedosleden s svojo prvotno funkcijo – z enakomernim vrtenjem. Že sama ritmična struktura kaže na njegovo neenakomerno kroženje. Cilj iskanja ljudi, ki sedijo na vrtiljaku se kaže v verzu: »opojnost nebeška jim vriska na obrazih«, torej vsakdo od njih bi se rad z divjim zagonom čim bolj približal nebesom. Spet prihaja v ospredje hrepenenje po zlitju s kozmosom in absolutom. Njihovo iskanje je iracionalno, »brez besed«, s smehom skušajo prekriti »krike iz globin«, ki nakazujejo grozljivo dogajanje pod njihovimi visečimi nogami. Ritem se v naslednjem verzu stopnjuje s ponavljanjem besede »vrtenje« in nakazuje neenakomerno vrtenje, hiter zagon in popuščanje. Z nenehnim omamnim vrtenjem postanejo ljudje, ki smo jih prej jasno razločili, »vsi eno«. Spet zaživi pojem nerazločne množice, ki se s skupnimi dejanji razoseblja in ki ne sprejema osebne odgovornosti za množična dejanja. Drugi motiv, zaradi katerega se je človek spravil v omamno vrtenje, je želja, da bi pozabil, kaj se dogaja z njim, »vsepozabljenje«. Tedaj ne obstajajo več individui, vrtenje poenoti vse potnike:

»Zdaj si le človek, ki drvi...

v divjem zanosu gore mu oči«.

Sila, s katero se človek poganja na vrtiljaku je podobna njegovi iluziji o vseomogočnosti, s katero se je pogubil. Vitalističen ton ob stopnjevanju energije in hitrosti daje človeku občutek, da je skoraj na cilju svojega prizadevnega iskanja, kajti zasliši že glasbo »godb(e) na poti k nebosklonu«, ki ga »boža« in »objemlje«. Naenkrat čuti, da »ni več zemlje« in »ni več meja«. Z verzom »le vrtenje, vsepozabljenje, vrtenje, vrtenje ...« doseže višek neustavljivega omamljujočega vrtenja, ki s svojim divjim ponavljanjem pripelje človeka do transa. Že takoj v naslednjem verzu pa se izkaže, da so ljudje, ki so mislili, da so že skoraj na koncu svojega iskanja, samo žrtve lastne domišljije, kajti sami so »vklenjeni« v kroge in se vedno vračajo na izhodiščno mesto, od tam se pa zaženejo še enkrat naprej. To zelo očitno

prikazuje tudi ritem, ki nakazuje neenakomerno vrtenje, hiter zagon in popuščanje ter pristajanje na isti točki. Pesnik se v naslednjih verzih skoraj s pomilovanjem in s kančkom superiornosti ozre na nespametne »bedne« ljudi, kajti »le v krogih (jih) žene melodija čudesna«. Godba, ki so jo prej zamenjali za »nebeško melodijo« se v bistvu bolj približuje godbi, ki igra na potaplajoči se ladji. Razbrzdanemu izgorevanju posameznikov – množice, ki porabi vso energijo za poganjanje, pa je pesnik superioren, kajti zaveda se začaranega sistema in vidi »mož(a) (ki) skrivnostno smeje ročico glasbila vrti in premirno motri neobičajnih ujetnikov ples.« Človek, ki je bil že prepričan, da je dosegel nebesa, je torej spet ujet v svoji majhnosti, zaslepljen od napuha in občutka večvrednosti. Človeško življenje in njegovo vneto iskanje pa upravlja le mož s skrivnostnim nasmehom, kot da bi človeški svet, ljudje, ki so na vrtiljaku in ljudje, ki prisostvujejo njihovem vrtenju, bili le mala prijetna atrakcija v kozmosu. V zaprepadenosti nad človekovim smešnim obstojem se tedaj pesnik naenkrat zdrami in vrže svoj jezen in obupan krik:

»Kje si, kje si, titan,

ki bi se mu zakrohotal v obraz

in planil v blaznem skoku iz kroga v prostranost!«

Jarc torej kliče na pomoč (od njega bolj) močnega človeka, ki bi bil dovolj fizično in umsko pripravljen, da bi se na posmehovanje odzval s krohotom in prekinil brezglavo vrtenje v krogu ter se resnično približal absolutu in neskončnemu.

Pri *Vrtiljaku* je eden izmed osrednjih motivov seveda vrtenje in krog. V primerjavi z zadnjo pesmijo iz cikla *Godba na potaplajoči se ladji* pa je ta krog drugačen. Ne gre namreč za naravne večne zakone, ki so zapisani cikličnosti in do katerih človek nima dostopa, temveč gre le za mehanično ponavljanje, umetno ustvarjen krog, ki je v svojem risanju krožnice neenak, divji in neubran. Čeprav si torej poskuša tudi sam ustvariti umetne življenjske kroge, se človekova usoda ne spremeni:

»samo ti stopaš iz risa v ris,

ki si ga vedno znova občrtáš«.

3 LOJZE LEBIČ

Rodil se je na Prevaljah leta 1934. V glasbo se je usmeril šele po končanem študiju arheologije (1957), danes pa velja za enega izmed vodilnih slovenskih skladateljev. Na Akademiji za glasbo je študiral kompozicijo pri Marijanu Kozini in Vasiliju Mirku, in dirigiranje pri Danilu Švari. Vodil je APZ Tone Tomšič ter Komorni zbor RTV Ljubljana, s katerim je gostoval na številnih uglednih mednarodnih zborovskih festivalih. Visoko vrednost njegovega dela potrjujejo številne nagrade, ki jih je prejel; med njimi izstopajo nagrada Prešernovega sklada (1967) in *Let the Peoples Sing*, ki mu jo je podelil londonski BBC leta 1972 ter Prešernova nagrada (1994). Od leta 1995 je redni član Slovenske akademije znanosti in umetnosti.

Lebič je bil najmlajši član skladateljske skupine *Pro musica viva*, ki je bila ustanovljena leta 1960. V njej so bili zbrani skladatelji različnih idejnih nazorov in estetskih izhodišč, vendar enotni v prepričanju, da je treba slovensko glasbo odpreti novim zanimivim dogajanjem v sodobnem evropskem prostoru.¹⁵ Iz sprva tradicionalnih študijskih okvirjev je v šestdesetih letih Lebič razvil samosvoj glasbeni jezik. V sedemdesetih letih se je izpopolnjeval na poletnem tečaju za sodobno glasbo v Darmstadtu¹⁶ in v elektronskem študiju radia Beograd. Njegova osebna glasbena govorica je razpeta med zvočno slikovitostjo in meditativno zadržanostjo, svetovljansko modernostjo ter zaverovanostjo v dediščino preteklih kultur (Loparnik, 2003). Med skladbami izstopajo vokalno-instrumentalne – *Požgana trava* (na besedilo Daneta Zajca), *Novembrske pesmi* (na besedilo Mirana Jarca), zborovsko inštrumentalno scenski *Fauvel 86*, Glasba o času *Ajdna* (na besedilo Gregorja Strniše), simfonične skladbe – *Sentence za dva klavirja in orkester*, *Glasovi*, *Nicina*, komorne skladbe

¹⁵ Na začetku šestdesetih let vstopi v glasbeno življenje generacija, ki je skušala preseči vse bolj v zaprtem krogu vrtečo se estetiko proletarske kulture socialističnega realizma. Vodilna nosilka tega novega toka v slovenski glasbi je postala skladateljska skupina *Pro musica viva*, ki je zavestno izoblikovala slovenski modernizem v glasbi in vidno vplivala na izbiro repertoarjev tudi drugih glasbenih ustvarjalcev. Njeni člani so vzpostavljali stik z modernimi sredstvi glasbenega izražanja, kot so dodekafonija, serialna, aleatorična, elektroakustična, multimedijaska glasba, njihov izraz je bil zvrstno in oblikovno zelo raznolik. Večja možnost mobilnosti je skladateljem omogočila obiskovanje pomembnih festivalov v tujini (Varšavska jesen, Zagrebški bienale, Glasbena tribuna Opatija) ter pomembne evropske glasbene centre, kar je pripomoglo k vse večjemu približevanju evropskemu glasbenemu trendu. Kljub temu pa vplivi sodobnega evropskega trenda niso bili čisto neposredni v času in prostoru. V skupini *Pro musica viva* se je zgodil najbolj radikalen in najodločnejši korak slovenske glasbe v sodobno zvočnost, ki so jo s svojimi poskusi, naravnanimi deloma na eksperimentalno zvočnost, deloma na razpad forme ali postmodernistično neomejeno uporabo glasbenih sredstev, nadgrajevali naslednje skladateljske generacije. (pov. po Koter, 2012)

¹⁶ Tam je študiral s pomembnimi skladatelji, kot sta Karlheinz Stockhausen in Gyorgy Ligeti.

– *Tangram, Kvartet za tolkala*, elektroakustični *Atelje II*, solistične skladbe, samospevi, zbori in drugo. Lebičeva dela so bila izvajana na številnih pomembnih festivalih.¹⁷

4 ANALIZA SKLADBE VRTILJAK (GODBA NA POTAPLJAJOČI SE LADJI)

Skladatelj Lojze Lebič je pri skladbi *Vrtiljak* uglasbil besedilo iz treh Jarčevih pesmi: glavnino predstavlja besedilo tretje pesmi cikla *Godba na potapljajoči se ladji* (pri kateri je skladatelj izpustil štiri verze), vključil pa je tudi nekaj verzov iz *Vrtiljaka*; večkrat se v skladbi ponavlja odsek dveh verzov iz druge pesmi cikla. Skladba je napisana za zbor, tolkala in digitalni klavir (sintesajzer).

V uvodu zbor izgovarja besedilo šepetajoče in razpršeno. Na dirigentov znak se oglasijo solisti, ki z nakazano govorno intonacijo polglasno izgovarjajo določene besede (»zaprimo okna, plešimo, prižgimo luči, vriskajmo, na strune udarimo, pevajmo, napolnimo čaše«). Solisti ustvarjajo zvočne efekte z glasovi *s*, *š*, *v*, kot je nakazano v partituri. Šepetanje zbora in polglasen govor se stopnjujeta, vse dokler ne začnejo solisti besedilo peti v krajših vzorcih¹⁸. Solisti ponavljajo svoje vzorce, na dirigentov znak pa zapojejo enoglasno isti ton. Prvi del uvoda spremljajo *ad libitum*¹⁹ tudi kovinska tolkala ter klavir v registru čembalo. Pri uvodu torej ne pride do izraza dejanski pomen besedila: šepetanje prehaja v govor (polgovor), ki se stopnjuje v petje zgoščujočih se vzorcev. Slednje se umiri v enoglasnem tonu. Skladatelj je želel ustvariti skrivnostno, na pol strašljivo vzdušje. V komentarju je skladatelj navedel več načinov izvajanja uvoda, med vsemi je najbolj sugestiven tale: pevci izvajajo uvod skladbe, medtem ko v mraku ali v temi prihajajo na prizorišče mimo publike iz ozadja ali iz različnih strani. Pri št. 1 dosežejo koncertno postavitev. Preboj distance med koncertnim odrom in publiko je v sodobni glasbi dokaj običajen, v tej skladbi pa posebej efekten. Pevci imajo z občinstvom bližji stik, kajti hodijo mimo njega in nerazločno šepetajo besedilo, ki zaradi nerazumljivosti vzbuja občutek neobvladljivosti in strahu. Tega je skladatelj prinesel v

¹⁷ ISCM (Svetovni glasbeni dnevi), Glasbeni bienale Berlin, Bienale Zagreb, Protokol v Gradcu, Pan Music festival Seoul, Varšavska jesen in drugod.

¹⁸ Vzorci imajo za osrednji ton f1.

¹⁹ *Ad libitum*: poljubno izvajanje.

ospredje, ker se ravno iz strahu rodi občutek tesnobe, ki človeka sili v divje rajanje. Skladatelj je torej v uvodu uporabil besedilo samo za ustvarjanje zvočne kulise in napetega vzdušja.

Že pri številki²⁰ 1 skladatelj izpostavi enega izmed principov, s katerim bo gradil svojo kompozicijo: kontrast. Začne se z enoglasjem s hitro stopnjujočo dinamiko *pp cresc fp*²¹. Ko zbor zapoje ton es v oktavi, se oglasita tudi klavir in zvon, ki dajeta svečan ton. V zmernem tempu se oglasijo prvi verzi poezije »zaprimo okna, prižgimo luči, na strune udarimo, napolnimo čaše«. Vsak stavek se začne v unisonu²² in se stopnjuje do manjšega klastra.²³ Zadnji stavek se stopnjuje v klaster, pri katerem glasovi v disonancah poudarjajo različne zloge besedila, kot bi iz šopa svetlobe zaporedno utripali fleši različnih barv. Vzdušje, ki ga ustvari zbor, je na videz umirjeno, vendar z disonancami (klastri) postaja čedalje bolj napeto. Del št. 1 se konča z glissandom²⁴ in ponovnim prehodom na enoglasje. Pri tolkalih se oglašča zvok činele (ki jo tolkalec igra z metlico) in ustvarja občutek nemira.

V delu št. 2 nastopi kontrasten hiter tempo; zbor po predpisani dinamiki v šepetu in v govoru izvaja besedilo »plešimo, pevajmo, vriskajmo, tesno tesneje, da gneča bo večja«. Besedilo, ki se vedno bolj zgošča in postaja vse bolj »tesno«, izvajajo pevci v triolah²⁵, kar še bolj potencira občutek plesa in vrtenja. V drugem delu moški glasovi ustvarjajo zvočni efekt v glissandu, ki je podoben efektu v 5. delu: počasi se stopnjuje z vzpenjajočim se tonom in naenkrat sprosti s šumom. Vzpenjajoči ton je priklic oz. vizija slike, ki se bo pojavila kasneje. Pevci že naznanjajo slutnjo o vesoljski katastrofi, ko se bo izza obzorja pokazal komet, ki bo prizadejal celotno človeštvo. Izvajanje besedila se v dinamiki stopnjuje in popušča. Drugo izvajanje ritmičnega govora se postopoma redči in pojenja v dinamiki. Del št. 2 se zaključi s pavzo. Govoreči zbor spremlja vibrafon. Zdi se, kot da skladatelj najprej v miniaturi skrivnostno opiše divji ples ljudi na potaplajoči se ladji.

Del št. 3 je podoben prvemu delu: ima namreč skoraj enak tempo ter isto besedilo. Najprej se oglasita akord v klavirju in zvon, ki s svojo svečanostjo spominja na sodni dan. Pevci pojejo melodijo na dveh tonih. Zanimivo barvo ustvarja hitro menjavanje stopnjujoče se

²⁰ Različni deli skladbe so označeni s številkami od 1 do 21.

²¹ Od zelo tihe jakosti (*pp*= pianissimo), do naraščanja (*cresc*), glasne dinamike, nato iznenada tiha dinamika. (*fp* = forte piano).

²² Unisono = enoglasje.

²³ Klaster = zvočni grozd.

²⁴ Glissando: izvajanje tonov, ko z izhodiščnim in končnim tonom v neprekinjenem zapovrstju zazvenijo tudi vsi vmesni toni.

²⁵ Triola = delitev dvodelne enote v taktu na tri enake dele.

dinamike iz *piana* v *forte* in obratno.²⁶ Zadnja fraza se stopnjuje v večglasje in v glasnejšo dinamiko.²⁷

Del št. 4 vsebuje besedilo »Kajti od zunaj se plazi mraz škrtajoč, na nebu obstala sta Mars in Saturn. Izza obzorja že raste ogromen komet.« Skladatelj gradi napetost z zaporednimi vstopi melodije v vsakem glasu posebej ter z zgoščevanjem v večglasju. Zbor podvaja tudi klavir. Odsek začenja bas²⁸ v zelo nizki legi, vsake štiri takte pa se dodajata še dva višja glasova, tako da se večglasje sproti še bolj bogati in se dinamično stopnjuje do *ff*²⁹, ko se oglasi akord v visokem registru. Prvi višek sovпада z verzom »Mars in Saturn«. Skladatelj tudi z zvokom ponazarja, mraz in nižine, iz katerih prihaja strah, ter se vedno bolj vzpenja v »vesoljske višine« proti planetom. Podobno tehniko uporablja, ko prikazuje, kako raste komet izza obzorja: najprej poje bas v enoglasju in v nizkem registru, potem se v zaporedni melodiji postopoma dodajo še ostali glasovi. »Ogromen komet« se oglasi v grozi vzbujajočem klastru s *forte* dinamiko. Zvok gonga in velikega bobna³⁰ ustvarja še bolj mračno vzdušje, ki spominja na sodni dan.

V delu št. 5 in 6 uporabi skladatelj isto besedilo, ki ga podpre še z drugimi, grozo vzbujajočimi zvočnimi efekti: mrmranje s tresočim glasom, ki ga izvaja zbor, spominja na tožbo do smrti prestrašenih ljudi ali na oglašanje mrtvih, ki so poslali prekletstvo človeku na Zemlji (»mrtvih prekletstvo«). Z vznesenim izgovarjanjem odsekov besedila »Izza obzorja že raste ogromen komet, mrtvih prekletstvo. Nikar, o nikar«, ki postopoma preraste v kričanje, solisti v mračnem vzdušju stopnjujejo napetost, naraščanje spremljajo tudi tolkala (pavke, veliki boben) in klavir. Tresočje mrmranje in »klici« solistov prerastejo v št. 6 v oglašanje tonskih višin v ženskih glasovih, moški glasovi pa ustvarjajo zvočni efekt, ki ga je Lebič že uporabljal v svojih kompozicijah: žvižganje z istočasnim izvajanjem vzpenjajočega se tona. Na tak način skladatelj uprizarja postopno katastrofalno dviganje kometa izza obzorja. Stopnjevanje ima svoj višek v zborovskem večglasju v visoki legi in v apokaliptičnem vzdušju, ki ga ustvarjajo tudi tolkala (činele in boben). Dolgotrajnemu akordu in bobnom sledi še izpet krik sopranov, ki se potem skupaj z ostalimi glasovi v glissandu spušča v najnižje tone. Skladateljeva ponazoritev, kaj se dogaja »zunaj« – njegova napoved vesoljske apokalipse – je zelo občutena in polna. V primerjavi z Jarčevo poezijo, ko ljudje na potaplajoči se ladji prezirajo dogajanje zunaj njihovega prostora veseljačenja, se pri Lebiču

²⁶ Iz glasne v tiho dinamiko in obratno.

²⁷ Skladatelj uporabi simetrično lestvico, ki bo prisotna tudi v naslednjih delih. Pri kromatični lestvici se v zaporedju tonov izmenjujeta pol ton in ton : prvi je pol ton.

²⁸ Bas = najnižji moški glas.

²⁹ *ff* = fortissimo, zelo glasno.

³⁰ Gran cassa.

človek jasno zaveda, da se zanj pripravlja sodni dan: občutki groze in strahu so potencirani do skrajnosti. Človek se sooči s svojo neizogibno usodo. Verjetno se ravno zaradi tega v naslednjem delu (in večkrat v nadaljevanju) ponavlja klic po božji pomoči. Del št. 7 je prepuščen tolkalom in klavirju. Ta skupaj s pavkami s ponavljanjem istega tona ustvarja resno tragično vzdušje, *temple block*³¹ pa s svojim votlim zvokom vzbuja občutek odtujenosti in izgubljenosti.

Del št. 8 se začne z zaporedjem lestvičnih tonov navzdol, ki z zadrževanjem na nekaterih tonih ustvari disonanten akord. Človek se za trenutek poglobi vase in skuša poiskati pomoč, rešitev iz duhovne stiske, ki jo doživlja. Besedilo tega dela je »Kje si, kje si, Bog, o Bog!«. Vodilna melodija, ki jo imajo soprani, je sestavljena iz treh zaporednih malih terc³² (ki tvorijo razložen zmanjšan septakord³³), kar ustvari labilno razpoloženje, kot da bi bil odgovor že a priori nedosegljiv. Kot je skladatelj tudi sam označil (*calmo e sereno*) je vzdušje umirjeno in vedro, to pa je samo krinka oziroma človekovo razpoloženje v omami. Prvi poseg je omejen samo na ženske glasove, tako da je efekt prvega klica božje pomoči še bolj mehak in nežen. Sledi klicanje »O, Bog«; skladatelj je brezciljno tavanje malega človeka izrazil s stalno ponavljajočimi in prekrivajočimi se glissandi navzdol v intervalu *tritonusa*³⁴, tako da je še bolj poudaril nestabilnost vpijočega človeka. Pripisal je *tranquillo misterioso* – umirjeno in skrivnostno: to je prvi odsek, v katerem se človek v svoji grozi obrne proti Bogu. Skladatelj je njegovo prošnjo predstavil kot umirjeno vedro molitev, verjetno še okuženo z zaslepljenostjo okoli grozot, ki se dogajajo človeštvu. Petje se zaključi z že značilnim glissandom navzdol *al niente*³⁵. V naslednjem (devetem) delu (z istim besedilom) zbor umolkne in igrajo samo instrumenti. Oglasi se človekov globok podzavesten strah: po božji pomoči kličejo instrumentalisti s šepetanjem. Zanimivo (čeprav pri skladatelju že uporabljeno) je vpletanje glasu instrumentalistov, ki je podprto z ritmom tolkal (marakas in vibraslap)³⁶. »Nikar, o nikar« se kot globoka prošnja oglasi med krajšimi melodijami, ki jih igra vibrafon,³⁷ in ki vzbujajo občutek osamljenosti. Zadnji takt v 9. delu že nakazuje značaj naslednjega dela: zvok tolkal se naglo zgosti in jakost se večja, oglasi se klavir, ki s tremolom³⁸ na različnih tonskih višinah in naraščajočo dinamiko privede do začetka 10. dela.

³¹ Temple block je tolkalski instrument, ki izvira iz Kitajske, Japonske in Koreje, kjer je uporabljan pri verskih obredih. Izdelan je iz izvotljenega kosa lesa, njegova velikost pa definira tudi višino zvočnega spektra.

³² Mala terca: interval (razdalja med dvema tonoma), ki obsega en ton in pol.

³³ Septakord: akord iz prime, terce, kvinte in septime.

³⁴ Tritonus: disonančen interval (razdalja med dvema tonoma) zvečane kvarte.

³⁵ Al niente: »do nič« – postopno zmanjševanje jakosti do tišine.

³⁶ Marakas: ropotulja.

³⁷ Posebna tehnika igranja na vibrafon z lokom.

³⁸ Tremolo: hitro ponavljanje enega ali več tonov.

Oznaka za tempo in značaj naslednjega dela je *allegro agitato* oz. nemirno, strastno. Besedilo »plešimo, rajajmo, vriskajmo dalje brez konca« skladatelj najprej opremi z dolgimi toni na isti višini, nato stopnjuje tempo s tehniko, ki jo je že uporabljal v tretjem delu: prve zloge besed poudari z izvajanjem zgornjega hitrega poudarjenega tona v *fp*³⁹ (ki deluje kot predložek⁴⁰). Na tak način skladatelj vzbuja tesnobo, ki človeka čedalje bolj duši in ga sili v brezumno gibanje in vrtenje. Podobna ritmična struktura se ponovi v drugih glasovih; iz dvoglasja se z zaporednimi vstopi nižjih glasov vse stopnjuje do prekrivanja čedalje bolj zgoščenih in hitrih melodij. Čeprav prevladujejo pri zboru daljše notne vrednosti, vzbuja občutek nemira klavir, ki igra hitre ritmične vzorce, in tolkala z zamolklim zvokom (tom-tom, bongo). Fraza z besedilom »dalje brez konca« ima podobno stopnjujočo strukturo: začne najnižji glas, ki se mu zaporedno pridružujejo višji glasovi; z naraščanjem v dinamiki doseže fraza apokaliptičen višek tudi z udarcem na činelo; v naslednjem taktu se v *parlato*⁴¹ *glissandu* navzdol spet spusti v nov začetek stopnjevanja. V naslednjem odseku št. 10 skladatelj uporabi poleg besedila še šestnajstinke repetitive⁴² (na nevtralen zlog *daga*), da bi ustvaril mrzlično in nemirno razpoloženje. Sam skladatelj napiše, naj pevci izvajajo ta del z »ritmičnim elanom«. Shema stopnjevanja je v tem primeru izmenjavanje treh taktov hitrih not (*šestnajstink*) na zlog *daga* in treh taktov s počasnejšimi notnimi vrednostmi (*četrtnke*) na besedilo »dalje brez konca«. V obeh tritaktjih gre za načeloma vzpenjajoče zaporedje melodije⁴³. Vsako naslednje tritaktje se stopnjuje z višjimi tonskimi višinami ter z višjimi glasovnimi registri. Skladatelj uprizarja stopnjevanje vedno bolj hitrega in neustavljivega plesa in vrtenja - skoraj na meji z norostjo, ki doseže svoj višek v naraščajočem govoru »le vrtenje« ter končnem kriku (*grido*, kot je napisal skladatelj sam) »ha«. Instrumenti s spremljavo dopolnjujejo zbor: ko ima zbor daljše notne vrednosti, igra klavir triole, ko ima zbor hitrejše notne vrednosti, igrajo tolkala triole, klavir pa izvaja vzorec v priganjajočem ritmu. V zadnjem postopu pred viškom se pri klavirju združita oba ritmično-melodična vzorca, ki sta se izmenjevala v prejšnjih delih. Tremolo v činelah z naraščajočo dinamiko privede stopnjevanje do viška.

V št. 11 preraste višek v »kaos«: najprej igrajo tolkala *ad libitum*⁴⁴, v nadaljevanju pa ima zbor nekaj posegov v zelo glasnem govoru – kričanju z besedilom »le vrtenje, vsepozabljenje, ha«, medtem pa ustvarjajo tolkala in klavir z različnimi efekti turbno

³⁹ *fp*: forte piano; iz glasne jakosti takojšen prehod v tiho.

⁴⁰ Predložek: melodični okrasek pred glavno noto.

⁴¹ Parlato: govor.

⁴² Repetitive: zaporedno hitro ponavljanje istega tona.

⁴³ Skladatelj uporablja kromatično lestvico.

⁴⁴ Ad libitum: poljubno.

vzdušje. V št. 12 pripelje igranje bobna do naslednjega posega zbora, ki se začne v enoglasju. Besedilo »o, nikar, nikar« stopnjujejo pevci od enoglasja preko oktavnega skoka (z mogočnim karakterjem) v večglasje v višjem registru. Pri Lebiču se torej človek vse bolj zaveda svoje neusmiljene usode; v Jarčevi poeziji si je namreč zakrival oči pred tem, kar se dogaja »zunaj«, Lebič pa človekov obupni krik še potencira: v grozi, ki jo doživlja Jarčeva množica ljudi, se pri Lebiču sliši krik posameznika. Človek torej ni obsojen na propad samo kot pripadnik človeške družbe, ampak bo taka usoda doletela individua: zadnjemu akordu na besedilo »nikar« sledi najprej gong, ki spet naznanja sodni dan, takoj za tem pa se oglasi v zboru 8-glasen klaster (sestavljen iz dveh septakordov), za njim pa samostojno individualno petje (vsak pevec posebej) določenega vzorca v zelo širokem in polnem tonu. Podobno igra tudi klavir tone akorda *ad libitum*, pavke pa izvajajo glissando, ki vzbuja občutek labilnosti. Št. 13 spominja na oddaljeno sliko začetka počasnega potapljanja ladje. 8-glasni ženski zbor izvaja kromatični postop navzdol iz različnih tonskih višin in z različnimi tonskimi trajanji, ki skupaj ustvarjajo močno disonanco, 6-glasen moški zbor pa na podoben način izvaja kromatični postop navzgor. Podobno shemo ima klavir, oglašata se še gong in činela.

Naslednji, 14. del predstavlja kontrast s prejšnjim hruščem. Na besedilo »Kje si, Bog?« se spet oglasi umirjen ter intimen zvok štiriglasnega zbora (v manjši zasedbi). Odsek se približuje tonalnosti⁴⁵ in vzbuja občutek varnosti: klic skesanega posameznika bo torej našel odgovor. V nadaljevanju ustvarijo klavir in tolkala (triangel, zvon) magično vzdušje, zbor pa najprej oponaša zvok vetra, potem pa v šepetu izgovori besedilo »plešimo, rajajmo, vsepozabljenje«: zdi se, kot da bi veter od daleč prinesel le šepetajoč odmev vriskajoče množice na ladji. Skladatelj nas tako pripelje v drugo okolje, v drugo dimenzijo in nam v nadaljevanju prikaže drugačno sliko. V št. 16 in 17 solistka v petju, ki se spremeni v *sprechgesang*⁴⁶, zapoje besedilo »A mož skrivnostno smeje ročico glasbila vrti in premirno motri neobičajnih ujetnikov ples.« Zdi se, kot da bi spregovoril glas vsevednega opazovalca (tudi ker je različen od »navadnega petja«), ki poroča o dogajanju z distanco, odmaknjen od človeške sfere. Omenjene verze iz *Vrtljaka*, ki jih skladatelj umesti v kontekst druge pesmi, lahko interpretiramo malo drugače, kot če bi jih brali v sklopu Jarčeve poezije. Zdi se, da mož, ki vrti ročico glasbila ter se posmiha in opazuje neobičajne ujetnike, že sam vrti glasbo, ki naj bi jo godba igrala na ladji. Mož, ki se igra s tragično usodo človeka, mu torej ne dopušča svobode, človek je na ladji očaran od njegove omamne glasbe in je k plesu priklenjen. Človekova moč je torej tako majhna, da se ne more niti samostojno odločiti za

⁴⁵ Tonalnost: melodična in harmonska urejenost na osnovi določene tonalitete.

⁴⁶ *Sprechgesang*: poseben stil izvajanja med petjem in govorom.

ignoriranje dogajanja »zunaj«, kajti tudi njegovo odvisnost od plesa nadzoruje in spodbuja »vesoljski mož«. Med frazama solistke se spet oglasi šepetanje v vetru (zbor), tolkala in klavir ustvarjajo razpoloženje nadnaravnega. Zbor se med zadnjim delom sola oglasi v unisonu in s kromatičnim postopom navzgor in navzdol doseže 16-glasni klaster. Zanimiv efekt, ki ga ustvari skladatelj je nenaden dvoglasni solo, pri katerem pevca izvajata oscilacijo za pol tona, za tem se spet oglasi klaster. Skladatelj ustvari posebno megleno, omamno razpoloženje, kjer se za trenutek zasliši glas nadnaravnega bitja, ki spominja na pogublajoče petje siren. Klaster se spet oglasi in se nato začne kromatično spuščati v najnižje registre. Kot je tudi skladatelj napisal v navodilu za izvajalce, je to je očitna prisposoba potaplajoče se ladje, ki se počasi in neizprosno spušča v morske globine.

V naslednjem delu (št. 18) se oglasijo solisti, ki v živčnem šepetanju izgovarjajo besedilo »plešimo, rajajmo, vriskajmo, vsepozabljenje«. Spet se sliši od daleč noro množico, ki nikakor ne more »odčarati« in ustaviti »prisiljen« divji ples. Temu sledi klic solista (v govoru): »Kje, si kje si, kje? Človek, o človek!« Skladatelj je v tej točki posegel v Jarčevo besedilo in Boga zamenjal s človekom. Mogoče je mislil, da bi bilo v kaosu, ki ga je ustvaril človek sam in zaradi katerega je postal razosebljen, treba pred božjo pomočjo iskati pravo identiteto izgubljenega nemočnega človeka. Skladatelj je verjetno želel usmeriti iskanje rešitve iz zunanosti v notranjost. Človek mora torej najprej spet postati človek. Vojna in hiter napredek sta ga kar naenkrat povozila in mu odvzela humanost, zato je rešitev iz bednega položaja introspekcija, poglobljanje v samega sebe. Ta stavek je višek meditativnega dela skladbe, ki mu v podporo sledi še generalna pavza.⁴⁷ Njej sledi še basov solo (*sprechstimme*⁴⁸) v spremljavi zbora na besedilo »vsepozabljenje«. S »spremenjenim glasom« - torej z višje pozicije - solist napove človekov odziv na prejšnje spoznanje: verjetno se človek noče spoprijeti s poglobljanjem vase in zato raje pozabi.

Solist uvede naslednji del, ko zbor na besedilo »vsepozabljenje« stopnjuje melodijo v večglasje; posebno magično vzdušje daje sinkopiran ritem. Zdi se, da bo vsepozabljenje olajšalo človekovo trpljenje, kot da bi omogočilo posebno omamno začaranje in ozdravljenje. Zbor poje besedilo vedno na enakih akordih, napetost se stopnjuje z naraščanjem v dinamiki. Na višku se (kot običajno) začne nov del (št. 20), ki z novim začetkom v pianu in stopnjevanjem iz dvoglasja v večglasje prinaša že znano besedilo »plešimo, rajajmo, pevajmo, vriskajmo«. Skladatelj uporabi nov ritmični vzorec, ki v hitrejšem tempu spominja na poskočen ples; punktiranemu ritmu pripiše oznako *ostro*

⁴⁷ Generalna pavza: pavza za vse izvajalce

⁴⁸ *Sprechstimme*: stil izvajanja med pripovedovanjem in petjem

poudarjeno. Ples je torej samo na videz lahкотen: ostri poudarki razkrijejo njegov resničen agresiven značaj. Iz enoglasja se razvije pettaktна fraza, ki v hitrem tempu in izrazitem punktiranem ritmu daje občutek frenetičnosti in nemira. Ženski in moški zbor pojeta vzpenjajočo se zaporedno melodijo⁴⁹ v oktavah, kar dodatno okrepi moč besede v homoritmiji.⁵⁰ Rešitev, ki se je ponujala z vsepozabljenjem je bila torej lažna: človeka pripelje na začetek, torej je edini način za premoščanje notranje kozmične stiske res sprenevedanje in preglaševanje notranjih krikov s čim glasnejšim rajanjem in vriskanjem. Koncu prve fraze sledi hiter glissando, ki vodi v ponoven začetek grajenja napetosti iz *piana* in *unisona* do naslednjega viška, v drugi frazi pa doseže še višji register, dinamika se stopnjuje do *ff*. Odsek se konča z vznesenim in (po skladateljevih navodilih) histeričnim krikom. V tem delu instrumenti (klavir in tolkala) podprejo punktiran ritem zbora. Zadnji (21.) del pripelje višek glasnega petja v ritmični govor v *forte* (glasni) dinamiki. Zbor dvakrat zaporedno izvaja besedilo »plešimo, rajajmo, pevajmo, vriskajmo« nato v *sforzando*⁵¹ skupaj izvaja še krik (»ha, ha«), na koncu pripelje glissando navzgor do zadnjega krika. Histerično vzdušje stopnjujočega se ritma podprejo tolkala (bongo in tom-tom) z istim ritmom in klavir, ki homoritmično spremlja krike zbora. Zadnji glissando (v zboru) spremlja tremolo v činelah, konec pa je podobno kot v zboru zaigran *secco* (ostro).

Sklepni del prikazuje zadnjo sliko plešočih ljudi na ladji, ki se vedno bolj vneto spodbujajo k divjemu rajanju in petju, na koncu le še kričanju. Vznemirjenje, ki dosega več viškov v kratkem času in ne ponuja človeku nobenega počitka, lahko zaradi izčrpanosti povzroči tudi njegov propad. Zadnji vzklik v skladbi je torej lahko ponoven višek, ki mu neskončno sledijo ponovni brezciljni vzponi in viški, je pa lahko res *zadnji* krik pred človekovim onemoglim propadom.

Lebičev kompozicijski slog v *Vrtljaku* se izrazito navezuje na besedo in na pomensko razsežnost besedila. Kljub temu pa je skladateljsko-oblikovna logika v ospredju: navezanost na besedo ne ruši strukture skladbe (ki bi lahko bila – če bi dosledno sledil samo besedilu – okorna). Lebič je tudi v kompozicijskem vidiku ustvaril kompleksno, a logično smiselno strukturo skladbe. Za boljši pregled jo bom predstavila v tabeli:

⁴⁹ Skladatelj uporablja simetrično lestvico.

⁵⁰ Homoritmija: v večglasju je ritem vseh glasov enak.

⁵¹ *Sforzando*: močan poudarek določene note.

	<i>Del št.</i>	<i>Besedilo</i>	<i>Karakter, dinamika, razpoloženje</i>	<i>. Št. Taktov</i>
	uvod	Zaprimo okna, prižgimo luči, na strune udarimo, napolnimo čase. Plešimo, plešimo, plešimo, plešimo, pevajmo, vriskajmo! Skupaj, vsi skupaj, tesno, tesneje, da gneča bo večja! Plešimo, rajajmo dalje, brez konca, da se omamljeni več ne zavemo. Kajti od zunaj se plazi mraz škrtajoč, na nebu obstala sta Mars in Saturn. Izza obzorja že raste ogromen komet — mrtvih prekletstvo ... Nikar, o, nikar, plešimo, rajajmo, vriskajmo dalje, brez konca, skupaj, vsi skupaj, tesneje, tesneje, tesneje! Le vrtenje, vse pozabljenje ... Človek umira ... zapuščen, osamel ... Kje si, Bog, o Bog!	Šepet, zvočni efekti, govor, ki se stopnjuje v petje.	
»PRIPRAVA« NA PLES	1	Zaprimo okna, prižgimo luči, na strune udarimo, napolnimo čase.	Na videz umirjen ton.	11
DIVJI PLES	2	Plešimo, plešimo, plešimo, plešimo, pevajmo, vriskajmo! Skupaj, vsi skupaj, tesno, tesneje, da gneča bo večja! Plešimo, rajajmo dalje, brez konca, da se omamljeni več ne zavemo.	Hiter tempo, parlato, stopnjevanje, zgoščevanje.	20
»PRIPRAVA« NA PLES	3	Zaprimo okna, prižgimo luči, na strune udarimo, napolnimo čase.	Na videz umirjen ton.	13
NAPOVED VESOLJNE APOKALIPSE	4	Kajti od zunaj se plazi mraz škrtajoč, na nebu obstala sta Mars in Saturn. Izza obzorja že raste ogromen komet — mrtvih prekletstvo.	Strašljivo vzdušje, od zelo nizkega k zelo visokemu registru.	30
	5	(fragmenti zgornjega besedila)	Zvočni efekti, strašljivo vzdušje.	9
	6	Izza obzorja že raste ogromen komet — mrtvih prekletstvo.	Zvočni efekti se stopnjujejo v petje, apokaliptično vzdušje.	18
	7		Glissando v zboru; vzdušje se umirja, instrumenti	9

			uvedejo naslednji del.	
ČLOVEKOVA INTIMA	8	Kje si, Bog, o Bog.	Intimno razpoloženje, prošnja.	14
	9	Kje si, Bog, o Bog.	Istrumentalisti izgovarjajo besedilo skladno z igranjem. Dolgi toni v vibrafonu izražajo osamljenost.	12
DIVJI PLES	10	Plešimo, plešimo, plešimo, plešimo, pevajmo, vriskajmo! Skupaj, vsi skupaj, tesno, tesneje, da gneča bo večja! Plešimo, rajajmo dalje, brez konca. Daga..	Dinamično, hiter tempo, stopnjavanje, vznesenost; Iz petja postopno stopnjevanje v parlato oz. kričanje.	37
	11	Vrtenje, da , vsepozabljenje.	Tolkala ad libitum; zbor izvaja krike, višek divjega ples.	8
ČLOVEKOVO ZAVEDANJE, KRIK OBUPA	12	O, nikar, nikar.	Stopnjevanje v forte, »neurejeno večglasje«, posameznikov glas v množici, razpoloženje usodnega dne.	7
	13		Efekt drsenja.	4
ČLOVEKOVA INTIMA	14	Kje si, Bog, o Bog.	Prošnja, intimno vzdušje.	5
DIVJI PLES (miniatura)	15	Plešimo, rajajmo, vsepozabljenje.	Šepet, od daleč.	5
VSEVEDNI KOMENTATOR: IRONIČNA NEIZBEŽNOST USODE	16	A mož skrivnostno smeje ročico glasbila vrti. Vsepozabljenje.	Solistka z »nadnaravnim« petjem, umirjen ton, veliko disonančnih skokov; sledi šepet kot zgoraj.	7
	17	In premirno motri neobičajnih ujetnikov ples.	Solistka kot zgoraj, nato v zboru klaster, občutek nestabilnosti.	13

INTROSPEKTIVNA REFLEKSIJA: RAZČLOVEČENJE	18	Plešimo, rajajmo, vriskajmo, vsepozabljenje. Kje si, kje si, kje? Človek, o, človek.	Nemiren šepet, nato višek skladbe: vprašanje solista. Drugi solist v »nenaravnem glasu«, ki vzbuja nemir.	7
UROK	19	Vsepozabljenje.	Magično vzdušje.	10
DIVJI PLES	20	Plešimo, rajajmo, pevajmo, vriskajmo.	Punktiran ritem, stopnjevanje, dinamično.	12
	21	Plešimo, rajajmo, pevajmo, vriskajmo.	Petje preide v govor in kričanje, stopnjevanje do »onemoglosti«.	8

Glavno načelo Lebičevega kompozicijskega sloga je kontrast: kot je razvidno v tabeli, si načeloma sledijo v zaporedju počasnejši in hitrejši deli. »Tematski del«, ki se največkrat pojavlja v skladbi je divji ples, kot stopnjujoči se *leitmotiv*, ki spremlja človekovo postopno spoznavanje lastne usode. Zaradi cikličnega ponavljanja tega »tematskega dela« lahko v skladbi prepoznamo približno strukturo rondoja. Krožna oblika vrtenja je tako prisotna tudi na strukturni ravni. Na začetku gre za »pripravo« na ples – torej za popolno izolacijo od zunanosti, temu sledi prvi val frenetičnega plesa. Nato skladatelj predstavi besedilo, ki opisuje dogajanje »zunaj«, kako se pripravlja vesoljna apokalipsa. Vzdušje je tragično, od najnižjih registrov se skladatelj povzpne do najvišjih in naznanja sodni dan. Človek – individuum – se takrat za trenutek odmakne od množice in v osebni stiski kliče Boga na pomoč. Kmalu za tem pa ga spet pobere vznesenost brezumnega plesa in spet se pridruži kričeči množici. Čeprav omamljena od plesa, se množica zaveda svoje tragične usode in izrazi svoj obup v večglasnem krik: »O, nikar!« Temu sledi spet človekova intimna prošnja Bogu, ki ga lahko edini reši tega hlastnega plesa. Človekova prošnja nas popelje v drugo, višjo dimenzijo, kjer se norenje množice sliši le kot pritajen odmev. Oglasi se vsevedni opazovalec/komentator z ironičnim razkrijem grotesknega »mehanizma«, ki stoji za omamnim plesom: »skrivnostni mož« – absolut / Bog / usoda – sam vrti ročico glasbila, ki s svojo glasbo spodbuja ples množice. Človek je vpet v začaran krog – sedi na vrtiljaku, če povzamem podobo iz Jarčeve poezije –, iz katerega ne more najti rešitve. Sledi človekova introspektivna refleksija: na sprašuje se več, kje si, Bog, temveč, kje si, človek. Skladatelj najde izvor človekove stiske v njegovem razčlovečenju. Človek je torej doslej iskal rešitve v

napačni smeri. Kmalu za tem se oglasi skandiranje besede »vsepozabljenje«, ki deluje kot čarobna beseda, kot urok za olajšanje človekovega trpljenja. Začaranost ali urok človeka vsekakor ne pripelje do olajšanja, nasprotno, stopnjuje se v nov in zadnji, divji začaran ples.

Podoba Vrtiljaka je zelo prisotna tudi v strukturni shemi, ki jo skladatelj večkrat uporabi: stopnjevanje napetosti do viška, padec napetosti, ponovno stopnjevanje do novega viška, vse to v cikličnem ponavljanju. Občutiti je »neenakomerno vrtenje«, kot bi se vrtiljak vrtel s stalnimi zagoni in popuščanji. »Disonanca« v vrtenju oz. eliptični gib bi lahko bil tudi ponoven dokaz, da je človek (kot je Jarc že omenil v zadnji poeziji iz cikla *Godba na potapljajoči se ladji*) edino bitje, ki ne »more živeti v svojih krogih«.

5 ZAKLJUČEK

Ekspressionistična poezija Mirana Jarca izraža človeško stisko ob povojni duševni zmedi, ko so se zmajale miselne in moralne osnove, na katerih je človek gradil svoje življenje. Osebna razdvojenost in zgubljenost sta v človeku vzbudila občutek tesnobe in strahu. Miran Jarc se v svojem iskanju rešitve počuti osamljenega, kot *trhlo drevo*. Njegovim obupanim krikom se ne odzove nihče, niti Bog niti narava, nasprotno. Človek se je s svojo dominirajočo nadutostjo postavil nad naravo in si jo želi podjarmiti. Narava mu zato ne bo prizanesla, Bog se ga ne bo usmilil.

V zbirki *Človek in čas* se kot največji sovražnik osamljenega človeka pokaže civilizacija, ki ga je s svojim neizprosnim hitrim napredkom izločila iz naravnega kroga. Človeku se prikazujejo grozovite in apokaliptične vizije, ki naznanjajo njegov konec. V pesmih cikla *Godba na potapljajoči se ladji* ter *Vrtiljak*, ki jih je uglasbil Lojze Lebič, je človekova reakcija na stisko sprenevedanje in brezumno rajanje. Samo tako lahko človek ublaži bolečino, ki mu jo prinaša njegov brezizhoden položaj »ne moreš nazaj in ne moreš umreti, / moraš naprej in ne moreš umreti ...«.

Uglasbitev poezije Mirana Jarca prinaša drugačne oziroma dodatne razsežnosti interpretacije poezije. Z zvočnimi sredstvi, ki jih uporablja skladatelj – skladba je napisana za zbor, tolkala in sintesajzer – pridejo do izraza divji neustavljivi ples, apokaliptična vizija usodnega kometa, ki naznanja sodni dan, (večkrat ponavljajoča se) človekova intimna molitev in prošnja po božji pomoči, višek pa predstavlja skladateljev besedilni vložek »Kje si, človek, o, človek?«. Kot sam pravi: »To, kar pri sodobnem človeštvu vidim kot grožnjo, je da se več ne obvladuje; posameznik mora iskati rešitve v samem sebi in ne v vsemirju.« Zelo zgovorna je tudi oblikovno dovršena mikro- ter makrostruktura skladbe, ki spominja na cikličnost, povezano z vrtenjem vrtljaka.

Skladatelja Lojzeta Lebiča je Jarčeva poezija nagovorila iz različnih vidikov. Poleg posebne afinitete, ki jo ima do pesnika (uglasbil je tudi *Novembrske pesmi*), ga je prevzela aktualnost sporočila, ki predstavlja človeka, »usodno razpetega med izgubljeno harmonijo in naraščajočim neredom«, fasciniral pa ga je tudi pesnikov jezik, v katerem je čutil »več muzikalnosti kot govora«. Do liričnih besedil Mirana Jarca ima skladatelj veliko spoštovanje in ga ne dojema le kot »material« za nadgradnjo. Skladatelj v njem išče svoj lasten prostor: »Pomembno je predvsem troje: sozvočje z mojo glasbeno vizijo, besedilo, ki miselno ni

preveč gosto in besedilo, ki ne sme biti premočno povedno, ker tako ne najdem prostora za glasbo.«

Srečanje poezije in glasbe torej ni nadgradnja ene umetnosti na račun druge, temveč ustvarjanje nove duhovne sfere preko že obstoječe. Poezija brez glasbe ima svojo posebno moč, glasba, ki nastane na določeno besedilo, pa ustvari novo sinkretično dimenzijo doživljanja umetnosti, ki je s svojim večstranskim polnim izrazom doživljajsko dostopna tako strokovnjakom kot tudi nestrokovnjakom.

6 VIRI IN LITERATURA

Janko KOS 2002: *Pregled slovenskega slovstva*. Ljubljana: DZS.

Miran JARC 2008: *Osebnosti, veliki slovenski biografski leksikon, od A do L*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Miran JARC 2012: *Zbrano delo*. Ljubljana: Založba ZRC.

Darja KOTER 2012: *Slovenska glasba 1918-1991*. Ljubljana: Študentska založba.

Lado KRALJ 1986: *Ekspresionizem*. Ljubljana: DZS (Literarni leksikon 30).

Lojze LEBIČ 2000: *Od blizu in daleč*. Prevalje: Kulturno društvo Mohorjan.

Lojze LEBIČ 2008: *Zborovska glasba z instrumenti*. Ljubljana: Kulturno društvo Glasbena Matica in RTV Slovenija, Založba kaset in plošč.

Irena NOVAK POPOV 2008: Glasbeni odmevi slovenske poezije. *Slovenski jezik, literatura, kultura in mediji: zbornik predavanj, 44. seminar slovenskega jezika, literature in kulture*. Ljubljana: Filozofska fakulteta. 143-156.

Matija OGRIN 2012: Komentar. V: *Zbrano delo*. Ljubljana: Založba ZRC

Bojana STOJANOVIĆ 1987: *Poetika Mirana Jarca*. Novo mesto: Dolenjski muzej.

Bojan ŠTIH 1960: Spremna beseda. V: Miran Jarc, Človek in noč, izbor pesmi, dramskih prizorov in proze. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Andrej ŠURLA 1997: *Miselni preskoki v poeziji Mirana Jarca*. Diplomaska naloga. Ljubljana. Knjižnica oddleka za slovanske jezike in knjižvnosti v Ljubljani.

Vladimir TRUHLAR 1977: *Doživljanje absolutnega v slovenskem leposlovju*, pogl. *Miran Jarc in doživljanje absolutnega*. Ljubljana,: Župnijski urad Dravlje

Fran ZADRAVEC 1993: *Slovenska ekspresionistična literatura*. Ljubljana-Murska Sobota: Znanstveni inštitut FF, Pomurska založba

Izjava o avtorstvu

Izjavljam, da je diplomsko delo v celoti moje avtorsko delo ter da so uporabljeni viri in literatura navedeni v skladu z mednarodnimi standardi in veljavno zakonodajo.

Ljubljana, 6. septembra 2013

Mateja Černic

INTERVJU S SKLADATELJEM LOJZETOM LEBIČEM

Za svoje delo *Vrtiljak* ste izbrali izseke iz pesmi cikla *Godba na potapljajoči se ladji* in *Vrtiljak*, ki ju je Miran Jarc izdal v svoji prvi zbirki *Človek in noč* leta 1927. Središčni problem, s katerim se ukvarja Jarc v »kozmičnih blodnjah«, v katerih prevladujeta titanizem in upornost, je vsekakor odnos med osamljenim, celo izgubljenim človekom in pa vesoljnim prostorom, ki se človeku kaže kot temna, nikdar pojasnjena in skoraj mistična naravna skrivnost. Predvsem pa tematizirata *Godba na potapljajoči se ladji* in *Vrtiljak* problem neizbežnega propada evropskega človeka, ki se z omamnim plesom in vrtenjem spreneveda, da se ladja resnično potaplja. Osebna stiska in kozmična groza dosežeta višek z občutkom nemoči. Čeprav se lirski subjekt obrača k Bogu, se zdi človekova usoda v vsemirju že tragično zapisana.

Vrtiljak (*Godba na potapljajoči se ladji*) je delo, ki ste ga leta 2007 napisali po naročilu Europe Cantat. Žal v okviru tega festivala skladba ni bila izvedna, vendar se je v naslednjih letih večkrat pojavila na slovenskih odrih.

1. Kako je prišlo do izbire tega besedila? Jarčevo besedilo je nastalo v dvajsetih letih prejšnjega stoletja, vendar je za današnje čase še kako aktualno. Vas je mogoče pri izbiri besedila pritegnil tudi ta vidik?

So naključja. Tudi pri mojem skladateljskem srečanju s pesmimi Mirana Jarca je bilo tako. Leta 1981 je Radio Slovenija naročil skladbo za koncert simfoničnega orkestra novembra naslednje leto.

November – čuden mesec. In spomnil sem se na *Novembrske pesmi* Mirana Jarca ter se ustavil pri pesmi *Sejalec v zimi*.

»Tako je prav: z zemljo sva zdaj sama,

Še ptic ni preko belega polja ...

[...]

Kot zrno sem, ki v mrtev čas zori.

Nov kosec pride, vse nas pokosi.«

Kot se spominjam iz šolskih klopi, literarna znanost Mirana Jarca ni umeščala v vrh pesniškega Olimpa, mene pa je že ob prebiranju *Novembrskih pesmi* očaral tako, da sem segel

po vsem, kar je napisal. Pa tudi po knjigi, ki jo je pod naslovom *Človek in noč* leta 1960 iz Jarčevih del ustvaril Bojan Štih.

2. V vašem *Vrtljaku* je prisotno besedilo iz treh pesmi: glavnino predstavlja besedilo tretje pesmi iz cikla *Godba na potaplajoči se ladji*, iz druge pesmi istega cikla ter iz pesmi *Vrtljak* pa ste vključili samo nekaj verzov. Kako je potekala izbira izsekov iz različnih pesmi?

Tako brkljanje po enovitih stvaritvah pesnike je – priznam – nespodobno. Toda Miran Jarc, ki naju od tam zgoraj, upajva, tako poslušaj, bi mi oprostil. Pesmi *Vrtljak* in *Godba na potaplajoči se ladji* sta vsaka zase – za skladbo, kot sem jo načrtoval – preobsežni. Odlomki, vzeti iz njih, pa zelo osrediščeno in poglobljeno sporočajo pesnikove misli.

Pri vsakem srečanju med besedo in glasbo je tako. Kaj je pomembnejše, povednost besedila ali oblikovna logika neoprejemljive zvočnosti?

3. V ciklu pesmi *Godba na potaplajoči se ladji*, je izsek »Kje si, kje si / Bog, o, Bog!« vzet iz druge pesmi (in ni neposredno povezan z glavnim besedilom iz tretje poezije). Jarčevo doživljanje absolutnega, Boga, je po besedah kritikov kozmično, religiozno, vendar ne krščansko. Kljub neutrudnemu iskanju se v lirskem subjektu zazna zavest vesoljne osamljenosti in zapuščenosti. Omenjenemu izseku ste posvetili posebno pozornost. Lahko rečemo, da gre za reinterpretacijo Jarčeve poezije? Mislite, da je ob brezizhodnosti, na katero je Jarc obsodil človeka, lahko danes najti rešitev ali vsaj intimen trenutek molitve in upanja? Enkrat ste celo namesto Bog zapisali človek (»Kje si, človek, o človek?«). Ima to za vas poseben pomen?

Vprašanji »Kje si, kje si / Bog, o Bog!« in »Kje si, kje si / človek, o človek!« segata v naše bivanjsko bistvo. Prvo – recimo panteistično – spremljamo iz davnine, odkar se je človek »učlovečil«. Drugo, »Kje si človek, o človek!« pa nas postavlja v središče vsakodnevnega vprašanja: prihajamo iz nič in se vračamo v nič, ali pa smo tu z določenim namenom in odhajamo nekemu smislu naproti?

Pesnika si nikakor ne bi upal reinterpretirati, sem si pa prizadeval, da ilustrativno ali psihološko učinkovanje besedila ne bi bilo premočno v ospredju, da bi bila pred njim glasba.

Vselej kadar sem posegel med besedila Mirana Jarca, me je spremljala misel, ki jo je zapisal v romanu *Novo mesto*: »Umetnost ni uspavalno sredstvo za zajetne meščane pa tudi ne bojno orožje množic. Umetnost je krik demonske radosti človeka, ki pleše skozi svetove.«

4. Vaše delo nosi naslov *Vrtiljak* s podnaslovom *Godba na potapljajoči se ladji*, četudi ste iz *Vrtiljaka* vzeli samo nekaj verzov. A je mogoče *Vrtiljak* postavljate v ospredje, ker ga lahko zaznamo v strukturi skladbe?

Godba na potapljajoči se ladji, kot je pesem (katere del sem uglasbil v svoji skladbi) naslovil Miran Jarc, nas nehote spomni na tragedijo Titanika. Tehnično najpopolnejša ladja svojega časa tone, na njej pa godci z veselim muziciranjem prikrivajo polom ter grozo, ki ji je sledila. Zlo torej ne prihaja od zunaj, temveč od človeka. Zato vprašanje »Kje si človek, o človek«, zakaj si prelomil naravno ravnotežje ter se prepustil sebični moči?

5. Kakšen je vaš pogled na aktualno temo, s katero vas je Jarc navdihnil? S svojo uglasbitvijo ste odlično nakazali frenetičen ples množice, ki se spreneveda, da se ladja potaplja. Takemu dinamičnemu in ritmičnemu razpoloženju sledi občutek statičnosti, ko se (mogoče) posameznik zamisli in kliče na pomoč Boga; ali pa prekine rajanje zunanja figura moža, ki vrti ročico glasbila omamne glasbe. Z divjo dinamičnostjo skuša človek preslepiti osebno stisko, ki je v vaši skladbi izražena z bolj umirjenimi toni. Ali je ta razpoloženska alternacija še aktualna? Kaj danes zmaguje? Tesno vrtenje, vsepozabljenje ali človekovo intimno srečanje s samim seboj?

Nekaj malega sem na vaše vprašanje že odgovoril. Nisem pesimist, sem pa realist, ko ugotavljam, da postaja človeštvo vedno bolj ujetnik drame na potapljajoči se ladji – brezumno plešoč in od VSEPOZABLJENJA (besedo je poudaril že pesnik) slepi za grožnjo, ki jo je zapisal v prisposobi »Izza obzorja že raste ogromen komet – mrtvih prekletstvo ...«

Priznajte, da je naš čas vse bolj usodno razpet med izgubljeno harmonijo in naraščajočim se neredom »... v gluhem zatišju pred viharjem ...«

6. Bi radi še kaj dodali glede svojega ali Jarčevega *Vrtiljaka*?

Kot ste že povedali v uvodu sem delo *Vrtiljak* napisal po naročilu mednarodne organizacije Europa Cantat. Za nedavno izvedbo je s poklicnim zborom Slovenske filharmonije poskrbela dirigentka Urša Lah. Bil sem vesel in zadovoljen. Z izvedbo.

Vsebina pa ostaja mračna. V čem?

To, kar pri sodobnem človeštvu vidim kot grožnjo, je da se več ne obvladuje. Poglejte: S tehnologijo smo stopili v veselje, prodrli v vse dele materije, se približali vsem

virom življenja, govori se o umetni inteligenci, umetni oploditvi, umetni usmrčitvi (evtanazija) ... pri tem pa ne vemo, kaj je za vsem tem ... za neskončnim. Kljub naraščajočemu znanju in samozavednosti so čakalnice na psihiatrijah vse bolj polne.

7. Kakšen odnos imate do Jarčeve pesniške govorice? Kako njegov pesniški jezik navdihuje vašo glasbeno ustvarjalnost?

V svojih korespondencah je Jarc zapisal: »Jezik je vse premalo fino orodje, da bi razgrinjalo tajnost človeške duše. Morda je glasba preje v to usposobljena. O, glasba, kako strašno me vleče v svoj vrtinec, kako drhtim ob zvokih, ki prihajajo iz onostranstva.« (Med drugim se je Jarc učil tudi violino.) Ste v njegovih verzih začutili naklonjenost glasbi?

V poeziji Mirana Jarca – o njej govoriva – je veliko sporočilno ozadje pa hkrati obsežen prostor za glasbo. Četudi ne bi vedeli za pesnikovo poznavanje in ljubezen do glasbe, je v njegovi poeziji veliko glasbeno sinestetičnih prebliskov. Čutil sem jih.

In še nekaj je, kar dandanes ni več samoumevno: Miran Jarc govori iz časov in generacije umetnikov, ki so kot nekaj samoumevnega še čutili metafizičnost glasbe in njeno vsepovednost.

Podobne misli, ki ste jih povzeli iz Jarčeve korespondence, najdemo pri številnih modrih ljudeh. Hote bom segel tja daleč k starim Grkom v znani dialog Faidon, ki je potekal na večer Sokratove smrti. Vprašanje je bilo, če je res, da se v zaporu zopet posveča glasbi. Sokrat odgovarja: »... V preteklem življenju me je često v sanjah obiskala prikazen ... in vselej govorila iste besede: Sokrates, je rekla, goji in izvršuj muzično umetnost ...«

8. Kritiki so o njegovi prvi pesniški zbirki zapisali: Značilna je »ekspresivna muzikalnost«, ki je razklana in s tem skladna z vsebino pesmi. Muzikalnost verza izhaja iz osnove besedila in naravnega ritma, ki je skladen s sporočilnim jedrom: besedilo je izvor za ritem, presledke in kompozicijo verzov. Ste v njegovih verzih tudi sami občutili »muzikalnost«?

Brez dvoma! Sicer pa mi je pri izbiri za komponiranje vokalno-instrumentalnega dela pomembno predvsem troje: sozvočje z mojo glasbeno vizijo, besedilo, ki miselno ni preveč gosto in besedilo, ki ne sme biti premočno povedno, ker tako ne najdem prostora za glasbo.

Sicer pa sta se glasba in govor (beseda) že v sivi davnini razšla.

Igra na koščeno neandertalnsko pišal iz Divjih bab je že bila glasba, zvok je bil sam sebi edini pomen; v jeziku, besedah pa [predstavljajo] zvočnost vokali in konzonanti, [ki] pomenijo nekaj drugega od samih sebe. Tako sem tudi v poeziji Mirana Jarca čutil več muzikalnosti kot govora.

9. Leta 1981-82 ste za mezzosopran in orkester uglasbili *Novembrske pesmi*, za katere ste bili tudi nagrajeni. *Novembrske pesmi* so druga Jarčeva zbirka, ki je izšla leta 1936 in ki je stilno usmerjena že k novi stvarnosti, čeprav vsebuje še vedno prvine ekspresionističnega jezika. Se je od uglasbitve *Novembrskih pesmi* spremenil vaš odnos do njegove poezije? Kako na vas deluje različni pesniški slog, ki ga Jarc uporablja v svojih dveh zbirkah?

Različna literarno-pesniška slogovnost me ne omejuje. Pomembnejše je drugo.

Kot sem dejal so *Novembrske pesmi* za mezzosopran in simfonični orkester prežete z otožnim jesenskim razpoloženjem. Bolj samogovor kot pogovor z drugimi. Če sem odkrit, sem to delo pisal zase in se med komponiranjem vedno bolj čutil ujetega v nekak magični realizem, tisto, kar tako enostavno, a pretresljivo sporoča uglasbena pesem *Molk* (iz zbirke *Pasijonke*):

Ne sprašuj me, ne sprašuj!

Zapri oči.

Misliš, da oledeneli

se tolmun zbudi?

Eno staro pesem znam,

zapeti se bojim.

Daj, da nemo v času zlem

v smrt počasi tlim.

Zgradba verza Mirana Jarca je kot vidite zelo blizu ljudski pesmi. Tudi v moji glasbi je tako. Pevkin glas začne iz tišine, pove svojo zgodbo in izgine. Kam? V nič? Ali upanju naproti? V prispodobi jesenskega novembra moja glasba vdano sledi odtekanju časa in neizbežnemu slovesu od ljudi, živali in narave.

10. V svojih skladbah uporabljate v glavnem tri različna izrazna sredstva: ritem, ki večkrat ni bistveno vezan na ton in ki ga nadgrajujete tudi z uporabo tolkal, zvočni element, ki ga sestavljajo po eni strani klastri in disonančni postopi ter po drugi strani fraze v enoglasju ali v umirjenem tonu, ki včasih dišijo po antičnem in modalnem, tretji element pa so zvočni efekti, kjer prevladuje aleatorika, neurejenost (nekateri zvoki so postali že značilni za vaše kompozicije). Omenjena tri izrazna sredstva se zelo smiselno izmenjujejo oz. dopolnjujejo. To velja tudi za *Vrtiljak*. Katere prvine vaših izraznih sredstev bi radi izpostavili?

Govorite o raznolikih sredstvih moje glasbene govorice. Imate prav. Povojni kompozicijsko-tehnični linearni razvoj je nekako po 60. letih dosegel meje.

Tudi jaz sem se začel spraševati, zakaj naj mislim samo atonalno, postserialno, dodekafono ... Ni bila samo moja težnja, kako preseči dvojnost med tradicionalnim in modernim, natančno zapisanim in aleatoričnim, med umetnim in ljudskim ali celo med evropskim in zunaj evropskim ...

Vse to je zaznati tudi v *Vrtiljaku*, hkrati pa tudi, kako ostajam pri modernističnemu izvoru iz let po drugi svetovni vojni. Porečete, da popuščam težnjam postmoderne?

Ne! Ostajam zvest svoji lastni skladateljsko ustvarjalni svobodi.

11. V *Vrtiljaku* kot tudi pri drugih vaših delih se poslužujete zvoka, šuma (govora) in tudi vseh prehodnih oblik med enim in drugim (npr. *sprachgesang*). Ali sploh obstaja meja med zvokom in šumom? Kako to dojemate pri svojih skladbah?

Kakor daleč v preteklost seže spomin se razmerje med šumom (moč konsonantov) in tonov (moč vokalov) ali med besedo in glasbo dogaja na dveh ravneh.

Pri prvi skladatelj z glasbenimi sredstvi – melodijo, ritmom, harmonijo – posreduje pomensko vsebino besedila – ga uglasbi (barok, klasicizem, romantika, 19. stoletje ...) Potem pa že v drugi polovici 20. stoletja začenja stopati v ospredje fonetika besedila – barve vokalov, šumi konsonantov, ritmične krivulje besed, govorjeno petje (Ligeti: *Aventures*, Berio: *Sequenza III*, Jakob Jež: *Caccia Barbara* ...) tudi pri meni v *Hvalnici svetu*, *Upanju*, *Letnih časih*, *Fauvelu* ... in v *Vrtiljaku*.

Ugibanje o tem, kakšno bo sožitje med besedo in glasbo v prihodnje, pa bi naju odvedlo v negotovo daljo.

12. Ste imeli poleg vzornikov v glasbi tudi vzornike v literaturi? Do katerih pesnikov čutite največjo afiniteto? Opažam, da so to večinoma slovenski pesniki. Po vaši zaslugi so besedila Daneta Zajca Gregorja Strniše in drugih zaživela na marsikaterem evropskem odru. Gre za odraz narodne pripadnosti ali za dokaz kvalitete slovenskega pesništva?

Drugo polovico 20. stoletja – naj omenim in dodam še Jarca, Balantiča in še koga – vidim kot zlato dobo slovenskega pesništva. Zakaj bi torej segal drugam? Razen iz določenih namer npr. k Francozom v instrumentalno scenskih prizorih *Fauvel*, na daljni vzhod med haiku poezijo in še kam.

Imate prav. V materinščini čutim naš, tudi moj edini obraz. Hudo mi je, da ljubezen do maternega jezika vse bolj upada.

13. Poleg tega, da ste priznan in večkrat nagrajen glasbenik, ste tudi razgledan intelektualec in arheolog. Ali mislite, da je pomembno, da ima glasbenik – predvsem skladatelj – vpogled tudi na druge umetnostne panoge in da se njegova izobrazba ne omejuje samo na glasbo? Kako gledate na mlajše generacije skladateljev iz tega vidika?

Glasba je najbolj odprta umetnost. Pomislite na »Gesamtkunstwerk« v opernem gledališču, na programsko glasbo *Slike z razstave* Musorgskega, na gib v baletni glasbi ali podobo v filmski. Vpogled v druge umetnosti je za skladatelja nujen. »Kdor hoče biti umetnik, mora predvsem veljati kaj kot človek. Ali naj črpa iz votlega in praznega ...« je nekoč zapisal Marij Kogoj.

In mladi? Ti so danes glede kulturno politične stvarnosti dokaj molčeča generacija.

Ni jim lahko. Potrošna glasba – zvočnost, podobna odpadkom za vsakodnevno rabo – je danes velesila, poznavanje njenega škodljivega vplivanja pa vse manjše (mamila, nasilja, samomori ...). In mlajše generacije skladateljev, kot sprašujete?

Med nami se oblikuje vrsta odličnih mladih ustvarjalcev in kar nas mora še posebej radostiti, doslej pogrešanih skladateljic. Žal se širše o glasbeno-kulturnih stvareh ne izrekajo. Za kako glasbeno-kulturno disidentstvo družba ni zrela. Zato se vsak zase odloča za tisto, kar je Alan Wild že dolgo od tega označil kot »ironična sprava s svetom«.