

Storytelling koncer(p)t - Analize skladbi

Uvod

Početak 1960-ih u San Franciscu se počela okupljati nova generacija mladih buntovnika što su ih nazivali *hippies*, malim hipsterima – „upućenima“, „osviještenima“. Zvali su ih i „djecom cvijeća“ jer su promovirali univerzalnu ljubav (poznati po krilatici „*Vodite ljubav, a ne rat*“) i bili prepoznatljivi po dugoj kosi, šarenoj odjeći, životu u komunama, povratku prirodi te eksperimentiranju s psihodeličnim glazbenim pravcima i drogama.

Globalni *hippie* pokret postao je masovnim buntom mladih ljudi koji su odlučno odbacivali ne samo krute poslijeratne društvene konvencije, malograđansku potragu za materijalnim komforom, nego nadasve – strahote nejednakosti u društvu i ratove. Pripadnici hipi pokreta ne samo da su prosvjedovali protiv političkog establišmenta, nego su kroz kontrakulturu pokušali stvoriti paralelni sustav vrijednosti sazdan od mira, slobodne ljubavi, pacifizma i duhovne potrage. Glazba je u tom razdoblju igrala ulogu sekularne religije, a festivali poput Woodstocka postali su mitskim mjestima okupljanja gdje se slavio nesalomljivi optimizam generacije koja je istinski vjerovala da pjesmom, zajedništvom i idealima može promijeniti svijet.

Politički utjecaj kantautorskog vala bio je bez presedana u povijesti popularne glazbe jer su njihove pjesme izravno oblikovale javno mnijenje i postale pogonsko gorivo masovnih društvenih pokreta. Umjetnici poput Boba Dylana i Joan Baez nisu samo pjevali o promjenama; oni su koračali u prvim redovima povijesnih prosvjeda, uključujući legendarni *Marš na Washington* 1963. godine za građanska prava crnaca, gdje su nastupali neposredno prije povijesnog govora Martina Luthera Kinga. Njihove skladbe, poput Dylanove „Blowin' in the Wind“ ili tradicionalne „We Shall Overcome“ u izvedbi Joan Baez, postale su univerzalnim

himnama otpora koje su ujedinile milijune ljudi u borbi protiv rasne segregacije i nepravde.

Nadalje, njihova je glazba odigrala ključnu ulogu u mobilizaciji antiratnog pokreta protiv Vijetnamskog rata, jednog od najdužih, najkrvavijih i najkontroverznijih oružanih sukoba u eri Hladnog rata (trajao je od 1955. do 1975.) uz sudjelovanje SAD), izravno utječući na svijest mladih Amerikanaca koji su masovno odbijali odlazak na bojišnicu i spaljivali vojne pozive. Svojim oštrim, politički angažiranim tekstovima, ovi su autori ogolili licemjerje političkog establišmenta i prisilili vladajuće strukture da se suoče s pritiskom javnosti. Glazba je u tom razdoblju prekinula dugogodišnju tradiciju čiste eskapističke zabave i službeno postala moćnim, legitimnim oružjem društvene promjene. Ona je pokazala da pjesnik s akustičnom gitarom može imati veći utjecaj na svijest nacije i smjer državne politike od političkih govora i novinskih uvodnika.

Međutim, kako su sedamdesete odmicale, kolektivni, romantični zanos počeo je splašjavati pod teretom realnosti i ubojstava političkih lidera. A tranzicija od glasne, optimistične revolucije na ulicama prema tihoj, melankoličnoj i zreloj introspekciji učinila je kantautore u kroničare jednog od najljepših i najranjivijih poglavlja u povijesti ljudske potrage za slobodom. Kasne šezdesete i rane sedamdesete donijele su zaokret od stadionskog rocka i kolektivnih psihodeličnih eksplozija prema unutra. Umjetnici su se povukli u intimu, u naizgled jednostavne aranžmane (akustična gitara, klavir, glas), pretvarajući pjesmu u zrcalo vlastite duše. To je doba u kojem tekst dobiva težinu vrhunske književnosti (Bob Dylan je 2016. dobio i Nobelovu nagradu za književnost). Pjesma više ne služi samo za zabavu ili ples; ona postaje egzistencijalnim krikom i društvenom dijagnozom.

Ovo razdoblje ostaje neponovljivo jer su ovi umjetnici uspjeli postići rijedak paradoks: što su njihove pjesme bile osobnije i specifičnije, to su postale univerzalnije. Zato te pjesme i danas, desetljećima kasnije, ne zvuče kao muzejski izložci, već kao živi razgovori o tome što znači biti čovjek.

Bob Dylan: Girl from the North Country

Tijekom svoga prvog posjeta Londonu krajem 1962. godine, Dylan je od lokalnih folk pjevača čuo tradicionalnu englesku baladu „Scarborough Fair“. Melodija i uvodni stihovi „Girl from the North Country“ izravno su inspirirani tom drevnom pjesmom, a dodan im je i specifičan zvuk Dylanove usne harmonike koja ne leži u tehničkom savršenstvu ili virtuoznosti, već u sirovoj emocionalnosti, ritmičkoj probojnosti i prkosnom stilu.

Naslov albuma na kojem se pojavila pjesma, *The Freewheelin' Bob Dylan*, (izdanog 1963. godine) možemo prevesti kao *Slobodno kotrljajući Bob Dylan*. U prenesenom značenju :onaj tko se kotrlja poput slobodnog kotača, ili se spušta nizbrdo poput bicikla bez okretanja pedala – netko bezbrižan, neovisan, slobodna duha, netko tko živi život po vlastitim pravilima, bez obaziranja na društvene konvencije ili tuđa mišljenja. Za razliku od njegovog debitantskog albuma koji je sadržavao uglavnom obrade, ovdje su čak 11 od 13 pjesama Dylanove originalne kompozicije. Na albumu se nalazi kulturna pjesma „Blowin' in the Wind“, koja je postala svojevrsna himna antiratnog pokreta i borbe za građanska prava 1960-ih (a tu su i pjesme „A Hard Rain's a-Gonna Fall“ i „Don't Think Twice, It's All Right“).

„Girl from the North Country“ – za razliku od mnogih drugih Dylanovih pjesama o prekidima ljubavnih odnosa koje pršte od gorčine i bijesa – jedna je od najnježnijih i najintimnijih balada u cjelokupnoj karijeri [Boba Dylana](#). U pjesmi se Dylan nostalgično prisjeća svoje ljubavi ili svojih ljubavi iz prošlosti.

Naslovnica cijeloga albuma snimljena na snježnoj ulici Greenwich Villagea u New Yorku. Prikazuje Dylana s rukom pod ruku sa svojom tadašnjom djevojkom (Suze Rotolo). Hladno im je, ali se smiješe.

Pjesma je strukturirana kao poruka putniku koji odlazi na sjever („North Country“). Pjesnik ga moli da u njegovo ime provjeri kako je djevojka koja je nekada bila njegova prava ljubav, nosi li topao kaput kako bi se zaštitila od ledenih

vjetrova i snijega. Možda ga se više ni ne sjeća, nije važno, on se nje nježno sjeća i želi joj da bude sigurna i sretna.

Pjesmu je Dylan ponovno snimio 1969. godine za svoj album *Nashville Skyline* u opuštenom duetu s legendarnim Johnnyjem Cashom. A dala je ime i hvaljenom Broadway mjuziklu „Girl from the North Country“ iz 2017. godine, koji koristi Dylanov glazbeni katalog kako bi ispričao priču o ljudima na američkom sjeveru tijekom Velike depresije.

Bob Dylan: Man in the Long Black Coat

U pjesmi „Man in the Long Black Coat“, nastaloj u kasnijem razdoblju njegove karijere, Dylan nastupa kao propovjednik s američkog Juga, koristeći blues i gotičku atmosferu kako bi progovorio o grijehu, moralu i sudbini.

Pjesma „Muškarac u dugom crnom kaputu“ objavljena je 1989. godine na albumu *Oh Mercy*, jednom od najvažnijih povratničkih albuma u karijeri Boba Dylana. Ovo 26. studijsko izdanje vratilo je Dylana u fokus kritike i publike.

„Man in the Long Black Coat“ jedna od najmračnijih i ponajboljih pjesama na albumu. Koristi atmosferu prožetu zvukom usne harmonike i prigušenih gitara kako bi ispričala tajanstvenu priču o nestanku žene s misterioznim muškarcem. Pjesma savršeno utjelovljuje „močvarnu“ (*swampy*), mračnu i mističnu atmosferu New Orleansa koju je producent Daniel Lanois (inače poznat i po radu s grupom U2 i Brianom Enom) unio u album. Glazbeno, pjesma je spora, hipnotička i minimalistička. U pozadini Dylanova hrapava glasa, pokreću ju tmurni akustični rif, zvuk prožet odjecima, *lap-steel* gitarama i teškim ritmovima. Duboki bas, jezivi zvuci sintesajzera, kao i plačna, reska usna harmonika koja zvuči poput vjetra koji prolazi kroz napuštenu kuću.

Pjesma je strukturirana poput južnjačke gotičke (Southern Gothic) balade ili stare narodne bajke. Govori o ženi koja bez riječi napušta svog muža i dom kako bi

otišla s tajanstvenim strancem – muškarcem u dugom crnom kaputu. Žena ne odlazi zbog nasilja, već zato što je stranac hipnotizira. Dylan pjeva: „No one heard a word, not a sound was uttered / The chimney smoke jerked and the window shuttered“ (Nitko nije čuo ni riječ... dimnjak se zatresao, a prozor zalupio). Njezin odlazak prikazan je kao neizbježan, nadnaravan događaj. Svijet koji je ostavila iza sebe počinje propadati. Dylan u pjesmi citira i parafrazira Evanđelje po Luki, govoreći o tome kako ljudi mogu predvidjeti vrijeme gledajući oblake, ali ne vide znakove onoga što dolazi u njihovim vlastitim životima. Pjesma završava u apsolutnoj izolaciji i mraku. Muž ostaje sam na trijemu dok kiša pada, shvaćajući da se njegova žena nikada neće vratiti i da se protiv nekih sila u životu jednostavno ne može boriti („ljudi ne žive i ne umiru, ljudi samo plutaju“). Dylan namjerno ostavlja tekst otvorenim za interpretaciju, no možemo izvući tri ključna simbolička motiva: smrt, iskušenje te sloboda i promjena.

Pjesma nastavlja svoj život i poslije Dylanove izvedbe: uklopila se u *soundtrack* prve sezone serije *True Detective* (Pravi detektiv), čija se radnja odvija upravo u mističnim močvarama Louisiane.

Cat Stevens: Father and Son

Album „Tea for the Tillerman“ (izdan u studenom 1970. godine) četvrti je studijski album britanskog kantautora Cata Stevensa. „Tillerman“ je stari engleski izraz za osobu koja upravlja kormilom na brodu ili za orača (poljoprivrednika koji upravlja ralicom). U prenesenom značenju, naslov „Čaj za kormilara/orača“ simbolizira odmor, mir i nagradu za običnog čovjeka koji naporno radi i upravlja svojim životom.

Pjesma „Father and Sons“ prvotno je napisana 1969. godine za mjuzikl pod nazivom *Revolucija*, čija se radnja odvijala tijekom Ruske revolucije 1917. godine. Pjesma je trebala prikazati sukob između oca koji je konzervativni seljak

i sina koji se želi pridružiti boljševičkoj revoluciji. No, pjesma je odražavala i Stevensov stvarni odnos s ocem. Njegov otac, Stavros Georgiou, bio je grčki imigrant koji je posjedovao restoran u Londonu i želio je da sin preuzme obiteljski posao, dok je Cat pod svaku cijenu želio postati glazbeni. Međutim, „Father and Son“ nije samo pjesma o generacijskom jazu, nego dramski uvid u nemogućnost komunikacije između tradicije koja želi zaštititi i mladosti koja mora sagorjeti u vlastitom iskustvu.

Pjesma je strukturirana kao razgovor. Stevens u pjesmi pjeva oba glasa, koristeći dublji registar za oca i viši za sina, drastično mijenjajući tonalitet i stil pjevanja kako bi dočarao dva različita lika. Otac započinje razgovor riječima „*It's not time to make a change, just relax, take it easy...*“ (Nije vrijeme za promjenu, samo se opusti). On predstavlja sigurnost, iskustvo i konformizam. Želi zaštititi sina od pogrešaka, savjetuje mu da se oženi i smiri, ističući da je on sam prošao kroz sve to i da je još uvijek sretan. Sin (viši, emocionalni i napeti vokal) odgovara s frustracijom i tugom. On osjeća da ga otac ne sluša i da je odluka o odlasku već donesena: „*From the moment I could talk I was ordered to listen / Now there's a way and I know that I must go*“ (Od trenutka kad sam progovorio, naređeno mi je da slušam... sada postoji put i znam da moram ići).

Najpoznatije obrade te pjesme kasnije smo slušali u različitim izvedbama. Godine 1995. pjevao ju je irski boy-band „Boyzone, 2001. Rod Stewart je snimio verziju koja je dodatno naglasila folk-rock korijene pjesme i hrapavu emotivnost teksta. Pjesma se pojavljuje u završnoj sceni filma *Guardians of the Galaxy Vol. 2* (Čuvari galaksije 2) iz 2017. godine.

Točno 50 godina nakon izlaska originalnog albuma, Cat Stevens (koji danas nastupa pod dvostrukim imenom Yusuf Islam i Cat Stevens, godine 2020. ponovno je snimio cijeli album. U novoj verziji pjesme „Father and Son“. Cat Stevens uspostavlja vremenski dijalog sa samim sobom mlađim. Naime, umjesto da ponovno otpjeva dionice sina, iskoristio izvornu, restauriranu vokalnu snimku sebe iz 1970. godine, a dionice oca otpjevao uživo u studiju. Njegov glas sada

prirodno nosi dubinu, hrapavost, zrelost i mudrost čovjeka Otac Yusuf doslovno razgovara s mladim Catom Stevensom iz prošlosti.

Ova tehnološka i umjetnička odluka drastično je promijenila emotivni fokus pjesme u odnosu na original: U originalu (1970.) naglasak je bio na frustraciji sina. U novoj verziji (2020.) fokus se seli na empatiju oca. Dok mladi Cat iz zvučnika galami i želi otići, stariji Yusuf ga sluša s neizmjernom nježnošću i mirom u glasu. To više nije svađa; to je dirljiv razgovor u kojem starac gleda svoju mladu verziju, svjestan svih pogrešaka i ljepote koji tog mladića tek čekaju na njegovom životnom putu.

Joan Baez: Gabriel and Me

Pjesma „Gabriel and Me“, napisanu za sina, objavljena je 1971. godine na albumu *Blessed Are...*, desetim studijskom album američke folk ikone i aktivistice Joan Baez. Snimljen je u Nashvillu, što je u njezinu prepoznatljivu folk estetiku unijelo tople elemente countryja, gospel zborova i bogatih orkestralnih aranžmana. Naslov albuma i istoimena uvodna pjesma „Blessed Are...“ izravna su referenca na Isusov Govor na gori (Blaženstva iz Evanđelja po Mateju). Joan Baez, koja je kroz cijeli život bila predana pacifistica i borac za ljudska prava, u ovoj pjesmi proširuje biblijski tekst i posvećuje ga „svima onima koji su odbačeni, potlačeni i onima koji pate u tišini“. Pjesma je tihi protest protiv rata u Vijetnamu koji je tada bio na vrhuncu. Služi kao oda običnim, progonjenim ljudima i političkim zatvorenicima. Stihovi o onima koji plaču i onima koji trpe nepravdu izravna su posveta mladim muškarcima koji su u to vrijeme završavali u zatvorima jer su odbili uzeti oružje i otići u Vijetnamski rat. Baez slavi obične ljude koji ne traže slavu i moć, već u tišini pokušavaju održati dostojanstvo, ljubav i mir u svijetu prožetom nasiljem i političkim nemirima.

Gabriel iz naslova i pjesme je njezin stvarni sin, Gabriel Harris, rođen u prosincu 1969. godine, danas uspješan profesionalni perkusionist. Njegov otac bio je poznati mirovni aktivist David Harris, koji je u vrijeme Gabrielova rođenja i snimanja ovog albuma služio zatvorsku kaznu zbog odbijanja odlaska u Vijetnamski rat. Pjesma odražava majčinu želju da stvori siguran, bajkovit svijet za svog sina u trenucima kada im je obitelj bila razdvojena.

Muzički, pjesma je izuzetno minimalistička. Dominira akustična gitara i prepoznatljivi, čisti soprano Joan Baez. Upravo ta jednostavnost aranžmana dopušta tekstu da dođe u prvi plan, pojačavajući dojam da slušate intimnu uspavanku ili tajnu ispovijest.

Tekst pjesme „Gabriel and Me,, prožet je magičnim realizmom i vizualnim motivima prirode. Glavni motiv pjesme tihi je sivi konj koji nosi „uzde zore“ („*The grey quiet horse wears the reins of dawn*“) i u ustima drži zlatni ključ. Taj konj predstavlja mistično biće, simbol slobode, mašte i bijega iz surove stvarnosti, a vidjeti ga mogu samo majka i njezin sin („*nobody sees him but Gabriel and me*“). Joan u stihovima pjeva o tome kako otvaraju prozor i dozivaju konja kroz drveće jer bi željeli „letjeti s njim“. To oslikava dječju nevinost i majčinu spremnost da se pridruži sinu u njegovom svijetu mašte. Pred kraj, pjesma poprima zreliji i melankoličniji ton: „For you know that one day we'll forget to wake / Call it destiny, call it fate“ (Jer znaš da se jednog dana nećemo probuditi, nazovi to sudbinom ili udesom). Iza prividno jednostavne, bajkovite priče o tajanstvenom konju krije se slojevit metafora o djetinjstvu, mašti, prolaznosti života i suočavanju sa smrću. govore o prolaznosti života i neraskidivoj vezi između majke i djeteta koja nadilazi vrijeme.

Joan Baez: Diamonds and Rust

Joan Baez, čuvarica tradicije i glas političkog otpora pjesmama na njezinom zlatnom, šesnaestom studijskom albumu *Diamonds & Rust*, objavljenu 1975.,

pokazala je vlastitu kantautorsku zrelost. Njezin glas, čist poput zvona, u istoimenoj pjesmi postaje instrument gorko-slatke nostalgije, secirajući prošlost s dostojanstvom i ponosom.

Pjesma i cijeli album neraskidivo su povezani s njezinom turbulentnom prošlošću i kompliciranim odnosom s Bobom Dylanom. Upoznali su se 1961. godine u New Yorku. Joan je tada već bila velika zvijezda i „kraljica folka“, dok je Dylan bio relativno nepoznat glazbenik. Joan mu je pomogla u probou na scenu vodeći ga sa sobom na turneje i izvodeći njegove pjesme. Ubrzo nakon toga razvila se i romantična veza. Veza je službeno i prilično burno završila u proljeće 1965. godine tijekom Dylanove turneje u Velikoj Britaniji. Razlaz je bio bolan, uzrokovan umjetničkim razilaženjem (Dylan se okrenuo električnom rocku), ali i činjenicom da se Dylan potajno viđao sa Sarom Lownds, s kojom se te iste godine i vjenčao.

Usred kreativnog procesa, pisanja pjesama za album, u studenom 1974. godine iznenada ju je, nakon dugo vremena, iz telefonske govornice u američkom Srednjem zapadu nazvao Bob Dylan (što je opjevala u stihu: „Where are you calling from? A booth in the Midwest“). Dylan joj je preko telefona čitao stihove svoje nove pjesme „Lily, Rosemary and the Jack of Hearts“ s albuma *Blood on the Tracks*. Joan je poziv doživjela kao emotivno sjećanje prošlost te je odlučila napisati potpuno iskrenu, osobnu ispovijest o njihovom odnosu.

Naslov pjesme „Diamonds & Rust“ (Dijamanti i hrđa) slikovita je metafora za ljudsko sjećanje i uspomene na staru ljubav: dijamanti predstavljaju ono što je bilo lijepo, sjajno, dragocjeno i čisto u njihovoj vezi – trenuci zajedničkog stvaranja, mladenačke strasti i duboke povezanosti, rđa predstavlja propadanje, bol, gorčinu, prolaznost vremena i rane koje su ostale nakon prekida.

Stihovi sadrže niz očitih detalja koji opisuju Dylana iz vremena Greenwich Villagea sredinom 1960-ih. Baez se prisjeća Dylanovog ranog izgleda – neurednog, buntovnog folk pjesnika koji je tek stigao u New York i odmah osvojio scenu: „The unwashed phenomenon, the original vagabond“ (Neoprani

fenomen, originalni lutalica); „As I remember your eyes were bluer than robin's eggs“ (Tvoje oči bile su plavlje od ptičjih jaja). No, Joan se sjeća i Dylanove sklonost cinizmu i kritiziranju njezinih autorskih tekstova: „My poetry was lousy you said“ (Rekao si da mi je poezija grozna), dodajući vlastiti suptilni humor i ironiju; „rekao si da mi je poezija grozna“, „ti koji si tako dobar s riječima i u tome da sve ostaviš nedorečenim“), čime balansira između duboke privrženosti i oštre realnosti.

Pjesma zaključuje da sjećanje na veliku ljubav nikada nije jednobožno – ono uvijek donosi mješavinu ljepote i boli: „And if you're offering me diamonds and rust, I've already paid“ (I ako mi nudiš dijamante i hrđu, ja sam to već platila). Joan poručuje da je cijenu te ljubavi i te boli već odavno pošteno odradila i pretrpjela te oboje cijeni i voli.

Jedna od zanimljivosti vezanih uz ovu folk baladu jest njezina sudbina u potpuno drugačijem žanru. Slavni britanski heavy metal bend *Judas Priest* snimio je vlastitu, eksplozivnu obradu pjesme „Diamonds & Rust“ krajem 1970-ih. Njihova verzija s brzim rifovima i moćnim vokalom Roba Halforda postala je klasik metal glazbe i stalni dio njihovih koncerata. Joan Baez je izjavila da joj se obrada izuzetno svidjela.

Joni Mitchell: Rainy Night House

Ako je Dylan bio kroničar svojega vremena, kanadska kantautorica Joni Mitchell bila je arhitektica unutarnjega, osobnog i intimnog prostora. Njezin doprinos pokretu revolucionaran je: uvela je ogoljenu, gotovo bolnu iskrenost (*confessional songwriting*). U „Woodstocku“ ona piše himnu generacije koja traži izgubljeni raj.

Njezin treći studijski album *Ladies of the Canyon*, izdan u ožujku 1970. godine, predstavlja njezinu ključnu prekretnicu prema statusu jedne od najvećih glazbenih

ikona 20. stoljeća i pruža intiman uvid u procvat hipi kulture u Kaliforniji. Naslov albuma izravno se odnosi na Laurel Canyon, planinsku četvrt u Los Angelesu koja je krajem 1960-ih i početkom 1970-ih bila epsko središte američke folk-rock scene. Tamo su živjeli glazbenici poput Joni Mitchell, Crosbyja, Stillsa & Nasha, The Doorsa i Jamesa Taylora. Na ovom albumu Joni se počinje micati od strogog, ogoljenog folka s akustičnom gitarom. Uvodi bogatije aranžmane na klaviru, ali i eksperimente s pratećim vokalima te puhačkim instrumentima (poput klarineta i flaute).

Pjesma „Rainy Night House“ napisana je kao oproštaj i završno poglavlje njezine kratke, ali intenzivne ljubavne veze s još jednim kanadskim glazbenim i književnim velikanom – Leonardom Cohenom. Joni Mitchell i Leonard Cohen upoznali su se na festivalu *Newport Folk Festival* 1967. godine. Iako je njihova romansa trajala svega nekoliko mjeseci, ostavila je dubok trag na oboje. Glazbeno, pjesmu pokreće Jonin minimalistički, hipnotički klavir uz pratnju dubokog, sjetnog violončela, stvarajući atmosferu koja savršeno dočarava kišnu noć iz naslova. Atmosfera je komorna, mračna, zatvorena i mistična. Zvuči kao promatranje svijeta kroz prozor zamagljen kišom. Jonin glas ovdje leti u visoki, operni sopran, stvarajući osjećaj duhovne distance.

Tekst pjesme pun je skrivenih poruka i savršeno ocrtava razlike u karakterima i podrijetlu lirskog subjekta i ti kojemu se obraća:

„You are a holy man on the F.M. radio“ (*Ti si sveti čovjek na FM radiju*) izravna je referenca na Cohena. On je već tada imao status „mračnog pjesnika“, intelektualca i svojevrsnog kulturnog i duhovnog gurua (kasnije je doista postao budistički redovnik).

„I am from the Sunday school / I sing soprano in the upstairs choir“ (*Ja sam iz nedjeljne škole / pjevam sopran u zboru na katu*): Joni sebe prikazuje u kontrastu s njim – kao naivnu, čistu djevojku iz kanadske provincije koja tek uči o mračnijim stranama života i ljubavi.

„Left you with your father's gun, alone“ (*Ostavila te samu s očevim pištoljem*): Joni opisuje atmosferu u kući Cohenove majke. Pištolj je ovdje simbol Cohenove unutarnje boli, melankolije i autodestrukcije. Joni je izjavila da je Leonard bio u golemom emotivnom tonu, nazivajući njegovo stanje budističkim izrazom „gladni duhovi“ (*hungry ghosts*). [

„You are a refugee from a wealthy family“ (*Ti si izbjeglica iz bogate obitelji*): Cohen je doista potjecao iz ugledne i imućne židovske obitelji iz Montreala, ali je napustio obiteljski biznis („zlatne tvornice“) kako bi živio boemskim životom umjetnika.

Dok je originalna verzija iz 1970. godine tiha i komorna, Joni je pjesmu potpuno transformirala na svojoj slavnoj turneji 1974. godine, U toj kasnijoj verziji (izdanoj na live albumu *Miles of Aisles*), pjesma dobiva brži, jazzy aranžman uz pratnju benda *The L.A. Express*, gubeći dio svoje izvorne turobnosti i pretvarajući se u dinamičan, zreli osvrt na prošlost.

Joni Mitchell: Woodstock

Festival Woodstock, održan od 15. do 18. kolovoza 1969. godine u državi New York, bio je daleko više od običnog rock koncerta. Predstavlja vrhunac, simbol i povijesnu prekretnicu hippie pokreta. Više od 400.000 mladih okupilo se na jednom mjestu suočeno s katastrofalnim uvjetima: vladala je strašna prometna gužva, nestalo je hrane i vode, a jaka kiša pretvorila je teren u blatnu kaljužu. Unatoč tome, nije zabilježen nijedan incident niti čin nasilja. Woodstock je stvorio pojam „Woodstock nacije“ – privremene utopijske zajednice koja je funkcionirala na principu dijeljenja, tolerancije i međusobne pomoći. Bio je to golem, mirni politički prosvjed generacije koja je odbijala ići u rat.

Najpoznatiji trenutak festivala bila je izvedba Jimija Hendrixa, koji je rano ujutro posljednjeg dana odsvirao američku himnu (*The Star-Spangled Banner*) koristeći distorziju gitare kako bi imitirao zvukove padanja bombi, krikova i mitraljeza, što

je postalo antiratni simbol tog vremena. Woodstock je pokazao koliku društvenu i ekonomsku snagu ima „kontrakultura“ mladih.

Woodstock je redefinirao modernu glazbenu industriju i rock kulturu. Lansirao je karijere dotad manje poznatih izvođača poput Carlosa Santane i sastava Sly and the Family Stone, dok je nastupima legendi poput *The Who*, *Janis Joplin* i *Joea Cockera* osigurao status „zlatnog doba“ rock glazbe. Postavio je temelje za sve buduće velike stadionske i višednevne glazbene festivale. Ukratko, značenje Woodstocka leži u tome što je on ostao upamćen kao najveći spomenik generaciji koja je vjerovala da glazbom, zajedništvom i mirom može promijeniti svijet.

Pjesma „Woodstock“ s albuma *Ladies of the Canyon* smatra se ultimativnom himnom i kulturnom definicijom cijele hipi generacije 1960-ih. Paradoksalno, Joni Mitchell je napisala ovu pjesmu, a da na njemu uopće nije nastupila. Iako je bila pozvana, njezin menadžer (David Geffen) vidio je izvještaje o golemim prometnim gužvama i blokiranim cestama. Bojeći se da će Joni propustiti zakazano gostovanje na nacionalnoj televiziji (u emisiji *The Dick Cavett Show*), nagovorio ju je da ostane u New Yorku. Joni je sjedila sama u hotelskoj sobi u New Yorku, gledala televizijske izvještaje o događaju i osjećala se, prema vlastitim riječima, „kao intenzivan promatrač“. Ta joj je udaljenost omogućila da festival ne vidi samo kao glazbeni događaj, već kao moderne duhovno i političko hodočašće.

Tekst pjesme napisan je iz perspektive putnika koji na putu prema Woodstocku susreće „božje dijete“ („I came upon a child of God / He was walking along the road“). Pjesma koristi snažne religiozne i mitske motive: Glavni refren pjesme glasi: „We are stardust, we are golden / And we've got to get ourselves back to the garden“ (Mi smo zvjezdana prašina, mi smo zlatni / I moramo se vratiti natrag u rajski vrt). Mitchell ovdje poručuje da su ljudi stvoreni od istog elementarnog materijala kao i svemir, ali su se otuđili kroz materijalizam i rat. Woodstock je u njezinim očima bio pokušaj povratka izgubljenoj nevinosti i miru (Rajskom vrtu).

Stihovi „I dreamed I saw the bombers riding shotgun in the sky / Turning into butterflies above our nation“ (Sanjao sam da vidim bombardere na nebu kako se pretvaraju u leptire iznad naše nacije) izravna su antiratna poruka protiv Vijetnamskog rata, izražavajući nadu da će ljubav i mir nadvladati vojnu silu.

Originalna izvedba na albumu *Ladies of the Canyon* vrlo je intimna, spora i gotovo religiozna. Joni pjeva uz pratnju isključivo električnog klavira (Wurlitzer) s puno odjeka (reverba). Članovi grupe Crosby, Stills, Nash & Young snimili su svoju verziju za album *Déjà Vu* u potpuno drugačijem aranžmanu. Njihova verzija je brza, energična, s teškim rock ritmom i legendarnim gitarskim solo dionicama.

Joni Mitchell: Both Sides Now Rows

Pjesma „Both Sides Now“ Joni Mitchell iz 1969. godine, inspirirana letom avionom, smatra se ključnim djelom u njezinoj karijeri koje opisuje gubitak iluzija i sazrijevanje.

Inspiracija za pjesmu dogodila se doslovno u zraku. Joni je letjela avionom i čitala roman *Henderson, kralj kiše* autora Saula Bellowa. U knjizi je naišla na ulomak u kojem protagonist gleda oblake iz aviona, pa je i sama pogledala kroz prozor. Cijeli život gledala je oblake s tla, odozdo, a sada ih prvi put vidi odozgo. Ta promjena perspektive prerasla je u metaforu o ljudskom životu, ljubavi i iluzijama.

Već prva strofa pjesme (koja započinje riječima „Rows and floes of angel hair...“ / Redovi i valovi anđeoske kose) stvara bezvremensku sliku proživljenu kroz gotovo filmsku vizualizaciju. Joni opisuje oblake koji izgledaju poput tankih, sjajnih vlasi, ali i hladnih, plutajućih ledenih santi na nebu.

Stih „Ice cream castles in the air“ (Dvorci od sladoleda u zraku) podsjećaju na dječje viđenje: tko u oblacima nije vidio dvorce i kule, tj. iz svoje nevinosti romantizirao svijet? Ali, u istom trenu događa se nagli preokret (dekonstrukcija): „But now, they only block the sun...“ (Ali sada, oni samo blokiraju sunce):. Isti

oni oblaci koji su bili dvorci od sladoleda, sada donose hladnoću, kišu i snijeg. Oni postaju prepreka („oblaci su mi se našli na putu“). Joni je, u jednom intervjuu, izjavila da ova pjesma govori o sukobu između stvarnosti (realnosti) i fantazije (iluzije).

Pjesma je matematički podijeljena u tri cjeline (strofe) kroz koje autorica promatra tri apstraktna pojma s dvije suprotne strane: prvo vidi oblake kao dječju maštariju (dvorce), a zatim kao hladnu silu koja kvari planove i donosi kišu. Potom – ljubav: vidi ju kroz romantične klišeje („Ferris wheels“ – panoramski kotači, bajke koje postaju stvarne), a zatim kroz razočaranje („samo još jedna predstava“ u kojoj skrivaš suze i glumiš da te nije briga). Potom se spajaju oba iskustva: pjesnikinja shvaća da život donosi i dobitke i gubitke („something's lost but something's gained“). Nakon što je sve to proživjela i pogledala s „obje strane“ (odozgo i odozdo, kroz davanje i uzimanje, pobjede i poraze), ona ne tvrdi da je postala pametnija. Naprotiv, ponizno priznaje: „Ja zapravo uopće ne poznajem život“. Priznanje vlastitog neznanja ovdje postaje vrhunac mudrosti.

Ova pjesma ima jedinstvenu sudbinu u njezinu opusu jer ju je Joni snimila u dva potpuno različita životna razdoblja. U verziji iz 1969. (album *Clouds*) Joni pjeva u svojim dvadesetima. Njezin glas je kristalno čist, visok (sopran), a aranžman je ležeran i folki. Ona tada pjeva o starenju i mudrosti koje tek trebaju doći – njezina izvedba zvuči krhko, mlado i hipotetski. U verziji iz 2000. (album *Both Sides Now*), više od trideset godina kasnije, Joni ponovno snima pjesmu u dobi od 56 godina, uz pratnju masivnog, dramatičnog simfonijskog orkestra. Njezin glas je dubok, hrapav (alt/kontralto) i težak. Ova izvedba je spora i zvuči potresno: kada sada pjeva „*I've looked at life from both sides now*“, slušatelj osjeća da ona više ne nagađa o životu, već pjeva iz proživljene, gorke i mudre stvarnosti.

Leonard Cohen: The Story of Isaac

“The Story of Isaac” neupitno je jedan od najvažnijih temelja modernog autorskog pjesništva i angažirane šansone. Pjesma koja je zauvijek redefinirala domene protestne glazbe, unoseći u nju vrhunski biblijski senzibilitet i potresnu, bezvremensku melankoliju. [1, 2]

Pjesma je javno izvedena **1969. godine** na Cohenovom drugom studijskom albumu *Songs from a Room*. [Leonard Cohen](#) je sam napisao tekst i glazbu, dok je minimalistički, ogoljeni produkcijski okvir potpisao glasoviti producent **Bob Johnston**. Pjesma je nastala u jeku Vijetnamskog rata, u vremenu dubokih društvenih podjela i previranja na svjetskoj sceni. [

Iako u trenutku objave nije bila tipičan radijski hit, publika i stručna javnost odmah su prepoznale njezinu epohalnu vrijednost. Ona označava povijesni trenutak u kojem se angažirana glazba odmaknula od površnih političkih parola prema dubokoj, intelektualnoj autorskoj šansoni, utemeljenoj na arhetipskim motivima čovječanstva.

Leonard Cohen u pjesmi „*The Story of Isaac*“ gradi izrazito **komornu, zatvorenu i mračnu atmosferu**. Pjesma ne započinje kao povijesna kronika, već kao duboko intimna, gotovo klaustrofobična obiteljska drama. Prva slika koju Cohen crta je zastrašujuća u svojoj jednostavnosti: devetogodišnji dječak u tišini promatra svog oca koji ulazi u sobu. Ta narativna skica – sjekira u očevoj ruci, njegova neprirodna visina iz dječje perspektive i hladan, preobražen glas („*his voice was cold*“) – stvara trenutačni osjećaj jeze. Ta slika udara na naš primarni ljudski arhetip: otac, koji bi trebao biti arhetip zaštite i sigurnosti, postaje izvor apsolutnog straha i prijetnje. Poetika ove pjesme počiva na napetosti između svetoga i profanoga. [Cohen](#) koristi metaforu **brda (planine Morije)** na koje se otac i sin uspinju kako bi stvorio osjećaj neizbježnosti i težine. Uspon na brdo simbolizira put prema slijepoj poslušnosti i fanatizmu. Ključna metafora pjesme

– **oltar** – u tradicijskom smislu označava mjesto zahvale i pročišćenja, no u Cohenovoj poetici oltar postaje simbol iskrivljene moralnosti. To je mjesto gdje se stvarni ljudski životi polažu u ime apstraktnih ideja. Kada otac gradi oltar, on ne slavi Boga, nego vlastitu zaslijepljenost ideologijom, dok dijete postaje tek pasivni objekt te zaslijepljenosti.

Genijalnost pjesme leži u trenutku kada intimna, obiteljska priča glatko prelazi u **širu društvenu alegoriju**. Cohen u drugom dijelu pjesme skida povijesnu masku s lika Izaka. Izak prestaje biti samo dječak iz biblijskog teksta; on postaje glas čitave jedne prevarene generacije. Rečenica „*You who build these altars now*“ izravan je prijelaz s mita na zbilju. Ta univerzalna poruka progovara o vječnom, cikličkom grijehu čovječanstva u kojem stariji naraštaji, uvjereni u nepogrešivost svojih „vizija“, bez grižnje savjesti šalju mlade u propast. Intimni mrak jedne spavaće sobe sa sjekirom tako postaje mračna slika cijeloga svijeta u kojem moćnici prinose ljudske žrtve na oltare vlastitih interesa, dok stvarni anđeo spasa nikada ne dolazi.

Leonard Cohen: Suzanne

Pjesma „Suzanne“, izdana 1967. na albumu *Songs of Leonard Cohen*, izvorno je nastala kao pjesma (poezija) pod naslovom „Suzanne Takes You Down“ i objavljena je u Cohenovoj zbirci pjesama *Parasites of Heaven* 1966. godine. Tek naknadno joj je dodao melodiju i pretvorio u šansonu. Pjesma je inspirirana stvarnom ženom, Suzanne Verdal, s kojom je šetao starim dijelom Montreala i razgovarao uz čaj.

„Suzanne“ je pjesma koja je Leonarda Cohena od lokalnog montrealskog pjesnika i romanopisca transformirala u međunarodnu glazbenu ikonu. Ona je definirala njegov stil – spoj melankolije, recitativnog vokala i minimalističke akustične gitare. Pjesma je savršen primjer Cohenovog prepoznatljivog motiva – isprepletanja romantične ljubavi i duhovnosti

Već prva strofa nas uvodi u Suzannin prostor pokraj rijeke, gdje se čuju brodovi. Opisuje je kao „napola luda“ (*half-crazy*), ali upravo je to ono što privlači pjesnika. Ona ga poslužuje čajem i narančama iz Kine. Stih „dotaknuo si njezino savršeno tijelo svojim umom“ slavi duboku intelektualnu i duhovnu bliskost. Cohen odjednom seli radnju na biblijske motive, opisujući Isusa kao mornara koji hoda po vodi i promatra svijet iz svoje usamljene drvene kule (križa).. Cohen povezuje Isusa i Suzanne kao figure koje nude spasenje, ali su same slomljene ili neshvaćene. Stih „tek kad je bio siguran da ga samo utopljenici mogu vidjeti“ sugerira da samo oni koji pate i koji su dotaknuli dno života mogu istinski razumjeti empatiju i božansko. Isus ovdje umire „gotovo kao čovjek“, napušten i potonuo pod teretom ljudske mudrosti.

Potom se radnja vraća Suzanne, koja vodi pjesnika za ruku natrag do rijeke. Odjevena je u staru odjeću iz Vojske spasa (*Salvation Army*), a sunce se prelijeva poput meda preko kipa Gospe od luke (*Our Lady of the Harbour*). Suzanne pokazuje pjesniku gdje treba gledati – „između smeća i cvijeća“. Ovo je srž Cohenove filozofije: ljepota i svetost ne žive u sterilnom savršenstvu, već u kaosu, nesavršenstvu i ljudskoj prolaznosti. Dok ona „drži zrcalo“, pripovjedač shvaća da joj sada može potpuno slijepo vjerovati jer je ovaj put ona ta koja je dotaknula njegovo savršeno tijelo svojim umom.

Putovanje na slijepo (*travel blind*) motiv je koji se ponavlja kroz pjesmu. Predstavlja potpuno povjerenje i ranjivost, odustajanje od racionalne kontrole i prepuštanje vodstvu nekoga kome vjeruješ. Rijeka St. Lawrence ovdje simbolizira vrijeme, podsvijest, vječni tijek života i pročišćenje. Ona daje odgovore kada riječi zakažu.

Glazbeno popraćena jednostavnim, hipnotičkim prebiranjem po akustičnoj gitari i Cohenovim dubokim, recitatorskim glasom, „Suzanne“ nije klasična ljubavna pjesma. To je pjesma o predanosti, suosjećanju i pronalaženju uzvišenog u svakodnevnom i odbačenom.

Dolly Parton: „Coat of Many Colors“

Dok su njezini suvremenici s folk scene, poput Boba Dylana i Joni Mitchell, gradili složene pjesničke svjetove i tražili nove, apstraktnije umjetničke sfere, Dolly Parton je u pjesmi „Coat of Many Colors“ ostala nepokolebljivo vjerna svojoj tradiciji. Ona ne pokušava parirati Dylanovoj filozofskoj zagonetnosti ni intelektualnoj distanci Joni Mitchell; njezino je oružje nešto posve drugo – čista, proživljena biografska istina. Ono što ovu pjesmu izdvaja i čini je bezvremenskom jest njezin vrhunski storytelling (pripovijedanje). To je živa, topla ljudska priča ispričana bez uljepšavanja i bez filtera. Upravo ta sirova emocionalna iskrenost i ranjivost stvaraju trenutačnu vezu sa slušateljem. To nije priča o velikim povijesnim prevratima, već o maloj djevojčici, njezinoj majci i jednom kaputiću od krpica, što pjesmu čini nevjerojatno bliskom i razumljivom svakome. U današnjem vremenu, ta njezina jednostavnost ima posebnu, gotovo ljekovitu težinu. „Coat of Many Colors“ je pjesma koja posjeduje nevjerojatan potencijal za buđenje empatije, osobito kod današnje djece. U svijetu koji je često opterećen materijalnim stvarima, brendovima i vršnjačkim dokazivanjem, njezina priča o siromaštvu, ponosu i okrutnosti školskog dvorišta pogađa ravno u srž. Ona ne docira i ne drži prodike; ona kroz sudbinu djeteta koje se osjeća bogatim unatoč tome što nema ništa, uči najmlađe suosjećanju i prepoznavanju onoga što je uistinu vrijedno. Pjesma ogoljuje istinu koju djeca često prva prepoznaju: vršnjačko nasilje nije izum modernoga doba, ono je oduvijek postojalo. „Coat of Many Colors“ smještena u šezdesete godine prošlog stoljeća u siromašne planine Tennesseeja, prizor iz školskog dvorišta koji opisuje Dolly Parton bolno je suvremen. Trenutak u kojem djevojčica ponosno ulazi u školu, uvjerena da nosi najljepši kaput na svijetu, a dočekuje je smijeh, izrugivanje i batinanje riječima njezinih vršnjaka, univerzalna je slika neprihvatanja drukčijega. Njezini je vršnjaci ne vide kroz priču, ljubav i trud njezine majke; oni je vide isključivo kroz materijalnu prizmu – kao „krpe“ koje signaliziraju da ona nema ono što imaju oni.

Dolly u stihovima vrlo precizno detektira kako vršnjačko nasilje funkcionira. Ono rijetko počinje fizičkim sukobom; najčešće započinje izolacijom i ismijavanjem („They didn't understand it / And they laughed and jeered at me“). Pjesma pokazuje koliko riječ može biti oštra i kako lako može srušiti dječje samopouzdanje u samo nekoliko sekundi. Ono što ovu priču čini toliko ljekovitom za današnju djecu jest činjenica da Dolly ne skriva svoju povrijeđenost. Ona jasno progovara o tome da je plakala, čime djeci šalje poruku da je u redu osjećati bol i da žrtva nasilja nikada nije kriva za surovost okoline. Ključni preokret u pjesmi događa se u načinu na koji se djevojčica nosi s nasiljem i ruganjem. Ona se ne osvećuje i ne uzvraća istom mjerom. Umjesto toga, ona aktivira emocionalni štit koji je dobila u obitelji. Prisjećajući se majčinih riječi i ljubavi utkane u svaki šav, ona shvaća da problem nije u njezinom kaputu, nego u nemogućnosti njezinih vršnjaka da razumiju istinsku vrijednost („But they didn't understand it / And I tried to make them see / That one is only poor / Only if they choose to be“). Pjesma nas uči da je najbolji odgovor na vršnjačko nasilje jačanje dječje samosvijesti i empatije, ali nas i podsjeća da obitelj mora biti sigurna luka iz koje dijete crpi snagu za borbu s okrutnim svijetom.

A. A. Milne & Melanie Safka: Alexander Beetle (Forgiven)

Pjesma „Forgiven“ objavljena je u siječnju 1971. godine na studijskom albumu *The Good Book* američke kantautorice Melanie Safka. Tekst pjesme zapravo je poznata dječja pjesmica britanskog književnika A. A. Milnea (autora *Winnie-the-Pooha*), izvorno objavljena 1924. u njegovoj zbirci dječje poezije *When We Were Very Young* pod naslovom „Forgiven“..

Melanie Safka je pjesmu uglazbila i izvela pod naslovom „Alexander Beetle“. Ubrzo postala iznimno popularnom među njezinom publikom, a njezine su se *live* izvedbe iz 1971. godine (poput onih na *Montreux Jazz Festivalu* ili u klubu *The Troubadour*) smatrale vrhuncem njezinih koncerata.

U kontekstu opusa A. A. Milnea, pjesma savršeno oslikava unutarnji svijet djeteta, njegovu privrženost malim stvarima (poput bube kućnog ljubimca) te osjećaj krivnje i opraštanja (sukob s dadiljom koja je buba-maru zamijenila za šibicu i slučajno je pustila).

Melanie je u folk glazbi kasnih 1960-ih i ranih 1970-ih (nakon zapaženog nastupa na Woodstocku) bila prepoznatljiva po svom naivnom, iskrenom, djetinjastom, ali i vokalno moćnom stilu. Uglazbljivanje dječje poezije idealno se uklopilo u njezin imidž hippie kantautorice koja slavi mir, empatiju i suosjećanje prema svim živim bićima, pa čak i običnoj bubi u kutiji šibica.

Melanie Safka: Brand New Key

Melanie je predstavljala spontanost, nevinost i ekscentričnost hippie pokreta. Njezin raspon od djetinje razigranosti i skrivenih metafora u pjesmi „Brand New Key“ do uglazbljivanja dječje poezije u „Alexander Beetle“ pokazuje njezinu potrebu da obrani pravo na naivnost i radost u svijetu koji brzo gubi nevinost. Njezin hrapavi, emotivni vokal donio je pokretu sirovu strast i toplu neposrednost. Pjesma „Brand New Key“ Melanie Safka, objavljena 1971. godine na njezinu albumu *Gather Me*, postala je svjetski hit, a inspirirana je djetinjstvom i klasičnim koturaljkama koje su zahtijevale ključ za pričvršćivanje, Ova vesela, naizgled jednostavna pop pjesma postala je prepoznatljivim djelom njezine karijere.

Melanie je u intervjuima otkrila pozadinu o nastanku pjesme: bila je na rigoroznom, 27-dnevnom postu na čistoj vodi pod nadzorom jednog gurua za zdravu prehranu. Neposredno nakon što je završila iscrpljujući post, prolazila je pokraj McDonald'sa. Iako je dotad godinama bila stroga vegetarijanka, miris hrane ju je toliko opčinio da je ušla, naručila cijeli meni (hamburger, pomfrit i shake) i sve pojela. Čim je progutala posljednji zalogaj, u njezinoj se glavi – kao rezultat naglog naleta energije i šećera – odjednom stvorila cijela melodija i tekst

pjesme. Napisala ju je za manje od 15 minuta, inspirirana sjećanjima iz djetinjstva kada je u New Jerseyju učila voziti bicikl i koturati se.

U 1960-ima i 1970-ima, koturaljke su bile metalne naprave koje su se remeničićima i vijcima pričvršćivale na obične dječje cipele. Da bi se te koturaljke rastegnule ili stegnule prema veličini noge, bio je potreban poseban, mali metalni alat – ključ za koturaljke (*skate key*) koji su djeca obično nosila na uzici oko vrata. Zato tekst kaže: „Ja imam potpuno nove koturaljke, ti imaš potpuno novi ključ“ – djevojčica treba dječaka s alatom da joj namjesti koturaljke kako bi se mogli zajedno voziti.

Kada je „Brand New Key“ postao hit broj 1, to je za njezinu karijeru bio mač s dvije oštrice: a jedne strane, donio joj je golemu svjetsku slavu, bogatstvo i nagradu za najbolju pjevačicu godine, a s druge strane, pjesma ju je potpuno „ukalupila“ (*pigeonholed*) u očima javnosti. Od duboke, socijalno angažirane umjetnice s ranjivim, hrapavim glasom, mediji su je preko noći pretvorili u izvođačicu „slatkih, otkačenih pop-pjesmica“. Melanie je kasnije često izjavljivala da joj je ta pjesma dugo smetala, jer je publika na koncertima tražila samo tu veselu vožnju na koturaljkama, ignorirajući njezine ozbiljne umjetničke poruke.

Gilbert Becauld, Nathalie

Pjesmu „Nathalie“ Gilberta Bécauda (objavljenu 1964. godine) možemo pridružiti ovom krugu, kao stariju europsku sestru i jednom od ključnih genetskih kodova iz kojih je američki kantautorski pokret također crpio inspiraciju. Iako Bécaud pripada krugu francuske šansone (*chanson*), „Nathalie“ dijeli istu umjetničku DNK s pjesmama Dylana, Cohena ili Mitchell. U to vrijeme, francuski šansonijeri (poput Bécauda, Jacquesa Brela i Georges Brassensa) bili su izvorni „kantautori“ – sami su pisali svoju glazbu i izvodili tekstove visoke književne

vrijednosti. Ipak, postoji razlog zašto Bécauda svrstavamo u „drugi krug“ kada govorimo o čisto glazbenom žanru: Dok se američki kantautori s kraja 60-ih oslanjaju na minimalističku akustičnu gitaru ili klavir (ogoljena istina), „Nathalie“ ima raskošan, dramatičan, gotovo operni europski aranžman. Pjesma koristi simfonijski orkestar, a u kulminaciji uvodi i ruski zbor koji pjeva tradicionalnu pjesmu „Oči čornije“ (što je vrhunski primjer oslanjanja na glazbeno naslijeđe). Tekst pjesme je napisao francuski pjesnik Pierre Delanoë, no Bécaudova glazba i interpretacija udahnuili su joj trajni život. Započinje u ležernom francuskom ritmu, a zatim postupno ubrzava i usložnjuje. Uvođenjem ubrzanog ritma, balalajki i muškog zbora u sceni sa studentima, Bécaud savršeno spaja tradiciju francuske šansone s ruskom folklornom melodioznošću, stvarajući zvučnu sliku koja savršeno prati radnju.

„Nathalie“ je priča o francuskom turistu u Moskvi i susretu s turističkim vodičem, prelijepom Nathalie. Bécaud nas vodi kroz snježni Crveni trg, grobnicu Lenjina i ispijanje toplog čaja iz samovara u njezinoj studentskoj sobi. Cijela struktura pjesme „Nathalie“ je retrospektivna. Autor se iz Pariza sjeća Moskve, snijega i djevojke s kojom je bio, svjestan da je taj trenutak prošao.

Pjesma je objavljena je 1964., na vrhuncu Hladnog rata. Upravo u trenutku kada su odnosi između Zapada i Sovjetskog Saveza bili zaleđeni, Bécaud piše toplu, melankoličnu ljubavnu priču koja nadilazi željeznu zavjesu. Pjesma je bila ljudski i kulturni odraz želje za ljudskim povezivanjem usprkos ideologijama. Zanimljivo je da je u vrijeme nastanka pjesme Café Puškin iz teksta bio potpuno izmišljen. Zbog goleme popularnosti pjesme i turista koji su u Moskvi uzalud tražili to mjesto, slavni slastičar Pierre Hermé je 1999. godine (na 200. obljetnicu Puškinova rođenja) u Moskvi napokon otvorio stvarni *Café Puškin*, a Gilbert Bécaud je bio počasni gost na otvorenju.

Kada sve ove pjesme – od Dylanovih američkih prostranstava, preko unutrašnjih krajolika Joni Mitchell, Cohenovih mističnih rijeka, intimnih obiteljskih ispovijesti Joan Baez i Cat Stevensa, dječje nevinosti Melanie Safka, pa sve do moskovskog snijega Gilberta Bécauda – stavimo zajedno, pred nama se ukazuje fascinantna mozaik. Iako su stvarali u različitim žanrovima i na različitim stranama svijeta, ovi su umjetnici disali gotovo istim kreativnim plućima. Ovo razdoblje (kasne 1960-e i 1970-e) bilo je obilježeno velikim povijesnim potresima: Hladnim ratom, Vijetnamskim ratom, rađanjem i umiranjem hippie pokreta. Međutim, snaga ovih kantautora leži u tome što veliku povijest ne promatraju kroz političke proglose, već kroz sudbinu pojedinca: Bécaud Hladni rat rješava toplom čokoladom u studentskoj sobi s Nathalie; Joni Mitchell povijesni Woodstock doživljava kroz čežnju u hotelskoj sobi, shvaćajući da smo svi „zvjezdana prašina“ koja se želi vratiti u vrt; Cat Stevens dramu revolucije i društvenih promjena svodi na kuhinjski stol i nerazumijevanje između oca i sina.

Gotovo svaka pjesma iz ovoga našeg izbora u svom središtu ima motiv kretanja, putovanja ili susreta na cesti. Ovi umjetnici su moderni trubaduri; njihovi likovi su izbjeglice, skitnice, putnici i vodiči. Kantautori su izbrisali granicu između poezije i pop-pjesme. Pokazali su da popularna pjesma može podnijeti teške biblijske reference, kompleksne psihološke analize i vrhunsku naraciju, a da pritom ostane bliska običnom čovjeku.

Aleksa Šantić: Emina

Pjesma „Emina“, koju je napisao pjesnik Aleksa Šantić, predstavlja vrhunac ljubavne lirike uopće. Kada su Šantićevi stihovi, inspirirane stvarnom djevojkom iz Mostara, objavljeni 1902. godine, lokalni pjevači sevdaha počeli su ih spontano pjevati uz tradicionalne melodije, pa se kompozicija danas službeno vodi kao

tradicionalna narodna glazba (sevdalinka). Međutim, ključna osoba za konačni glazbeni oblik kakav danas poznajemo bio je Himzo Polovina. On je pjesmu vokalno i aranžmanski uobličio te dodao i posljednju strofu: „Umro stari pjesnik, umrla Emina...“). Pamtimo ju po izvedbama brojnih pjevača, među kojima se ističu Himza Polovina, Zaim Imamović, Ibrica Jusić, Amira Medunjanin, Damir Imamović, Božo Vrećo... Himzo je pjesmu otpjevao s autentičnim mostarskim, gospodskim mirom. Njegov glas savršeno prenosi Šantićevu sjetu i hercegovački „pusti“ žal. Ibrica je pjesmu snimio 1977. godine i donio joj mediteranski, trubadurski šarm. Njegova izvedba uz pratnju akustične gitare savršen je most između bosansko-hercegovačkog sevdaha i europske šansone

Amira Medunjanin pjeva s bolnom, ali dostojanstvenom emocijom, ogoljujući pjesmu do njezine najčišće poetičnosti.

Ana Bešenić & Zvonko Špišić: Suza za zagorske brege

Pjesma „Suza za zagorske brege“ javno je izvedena 1969. godine na četvrtom *Festivalu kajkavskih popevki u Krapini* i smatra se neslužbenom himnom Hrvatskog zagorja i jednim od najvećih umjetničkih vrhunaca kajkavske popijevke. Stihove je napisala Ana Bešenić iz Varaždinskih Toplica kada je imala samo 15 godina. Poslala je pjesmu na natječaj Krapinskog festivala, gdje je njezinu nevjerojatnu zrelost prepoznao zagrebački šansonijer Zvonko Špišić i odlučio ju uglazbiti. Prema tadašnjim pravilima festivala, pjesma je izvedena u dvije verzije iste večeri – jednu je pjevao sam autor glazbe Zvonko Špišić (u mirnijem, šansonskom aranžmanu Radana Bosnera), a drugu Vice Vukov (u raskošnom, orkestralnom belkanto aranžmanu Stipice Kalogjere). Obje su verzije rado slušane.

Špišić, iako rođeni Zagrepčanin s Trešnjevke, bio je duboko povezan sa zagorskim melosom. Ova pjesma u njegovu opusu predstavlja vrhunac autorskog

rada u kojem je uspio spojiti francuski senzibilitet šansone s autentičnom tugom i harmonijom Hrvatskog zagorja.

Krajem 1960-ih godina trajao je veliki val ekonomskih migracija u Hrvatskoj. Tisuće mladih ljudi napuštalo je svoja sela i zagorske brežuljke te odlazilo u velike gradove (poput Zagreba) ili u inozemstvo („trbuhom za kruhom“). Autorica pjesme savršeno je osjetila taj povijesni trenutak i postala kolektivni glas svih onih koji odlaze, ostavljajući iza sebe roditelje i zavičaj.

Pjesma je građena na kontrastu vizualnog i unutrašnjeg krajolika. Vanjski svijet slavi život – „razcveteni maj“ (svibanj) i miris ruža, dok se u unutrašnjem svijetu protagonista odvija tiha tragedija odlaska u nepoznato („pinklec na pleča sem del“). Osjećaji izraženi u stihovima su suzdržani, tihi: majka i sin sve znaju, oboje plaču, ali skrivaju suze jedno od drugoga kako bi olakšali rastanak („nemo v zemlju gledeč“, „z rukami lice sem skril“).

Drago Britvić & Arsen Dedić: Kuća za ptice

„Kuća za ptice“ jedna je od najljepših, najsofisticiranijih balada u povijesti hrvatske popularne glazbe, nastala kroz suradnju pjesnika Drage Britvića, skladatelja Arsena Dedića i pjevačice Gabi Novak. Pjesma je premijerno izvedena 1973. godine na *Zagrebačkom festivalu* (Zagrebfestu), u zlatnom dobu Zagrebačke škole šansone. Početkom 1970-ih godina Zagrebački festival bio je središte rađanja urbane, intelektualne pop-glazbe i šansone. „Kuća za ptice“ nastala je upravo kao krunski dragulj tog pravca, u kojem se zabavna glazba prožimala s visokom literaturom i elementima jazza.

Pjesmu je maestralno uglazbio Arsen Dedić, dok je aranžman za festivalsku izvedbu napisao Radan Bosner. Pjesmu je izvela Gabi Novak, prva dama hrvatske zabavne glazbe. Njezin specifičan, topao, baršunasti vokal i profinjena jazz fraza dali su ovoj skladbi njezinu prepoznatljivu intimnu i elegantnu atmosferu.

Drago Britvić bio je majstor koji je podjednako genijalno pisao i zavičajne, kajkavske popevke (poput „Suze za zagorske brege“) i visukoestetiziranu urbanu liriku. U „Kući za ptice“ on koristi bogate metafore: kiša koja traje „sedmi dan“ asocira na biblijski potop i potpunu izolaciju od svijeta, dok je „kuća za ptice“ (kuća za dvoje) simbol krhkog, ali sigurnog utočišta koje dvoje ljudi gradi kako bi pobjeglo od hladnoće vanjskog svijeta.

Iako su Arsen i Gabi oboje imali goleme samostalne karijere, njihove kreativne i privatne sudbine bile su neraskidivo povezane. Arsen je skladao glazbu koja ne prati klasičnu estradnu formu (nema agresivnog refrena), već teče mekano, prateći prirodni ritam Britvićeva govora i Gabiina disanja. U njihovom zajedničkom opusu, ova pjesma stoji kao spomenik obiteljskom i umjetničkom miru. Kasnije je pjesmu na svojim koncertima uvrstio i sam Arsen Dedić na albumu *Kinoteka*. Pjesma počinje u potpunom miru, gotovo šapatom („Već sedmi dan je kišilo...“), a vokalno i emocionalno se otvara tek u refrenu („Ja slavim večeras...“). No, „slavlje“ u ovoj pjesmi nije glasno i bučno, nego tiho, dostojanstveno i duboko unutrašnje slavljenje ljubavi i zajedništva.

Arsen Dedić: Ono sve što znaš o meni

Ono sve što znaš o meni“ (izvorno naslovljena samo [„Sve što znaš o meni“](#)) neupitno je jedan od najvažnijih temelja moderne hrvatske šansone. Pjesma koja je zauvijek potvrdila tijek domaće popularne glazbe, unoseći u nju vrhunski književni senzibilitet i intimnu urbanu melankoliju.

Pjesma je javno izvedena **1969. godine na festivalu Beogradsko proleće**. [Arsen Dedić](#) je sam napisao i tekst i glazbu, dok je bezvremenski, profinjeni aranžman potpisao **Stipica Kalogjera**. Iste godine pjesma postaje okosnica njegova antologijskog debitantskog albuma *Čovjek kao ja*, koji je iz temelja promijenio diskografske standarde na ovim prostorima.

Pjesma je na festivalu i u javnosti odmah prepoznata kao remek-djelo, a ubrzo je postala golemi radijski hit i vječni evergrin. Ona označava povijesni

trenutak u kojem se festivalska zabavna glazba definitivno odmaknula od površnih šlagera prema dubokoj, intelektualnoj autorskoj šansoni, utemeljenoj na proživljenoj poeziji i ogoljenoj ljudskoj iskrenosti.

Ovo je jedna od ključnih, prijelomnih pjesama u Arsenovoj karijeri kojom je zabetonirao svoj status cjelovitog kantautora (pjesnika i skladatelja). U njoj je savršeno definirao svoj stil: gorko-slatku nostalgiju, motiv žudnje za istinskom bliskošću te slikanje urbane otuđenosti (prolazni susreti, kurtoazno mahanje u žurbi, površna poznanstva i samoća usred gradske gomile).

Pjesma je izrazito vizualna – ona je poput crno-bijelog filma ili ulične scene u kojoj se dvoje ljudi susreće pod uličnom svjetiljkom, dok oko njih teče ubrzana svakodnevnica. Pjeva se iz pozicije ranjivog promatrača koji proživljava čežnju za time da ga netko doista upozna. Nema potrebe za velikim, glasnim vokalnim rasponima; naprotiv, najvažnija je uvjerljivost, interpretacija u kojoj dominira sugestivni, govorni *parlando* stil i u kojoj se osjeća duboka tuga, ali i tiha nada da će napokon doći dan kada će dvoje ljudi „dugo, dugo pričati“ i jedno drugome predati čitav svoj život.

Arsen Dedić, Kuća pored mora

„Kuća pored mora“ neupitno je jedan od najvažnijih temelja moderne hrvatske šansone. Pjesma koja je zauvijek promijenila tijek domaće popularne glazbe, unoseći u nju vrhunski književni senzibilitet i vizualnu melankoliju.

Pjesma je javno izvedena 1964. godine na *Splitskom festivalu* (Melodije Jadrana). Arsen Dedić je sam napisao i tekst i glazbu. Aranžman je potpisao i Nikica Kalogjera. Na festivalu su je, prema tadašnjim pravilima, izvela dva izvođača:

sam Arsen Dedić (što mu je bio debitantski nastup kao kantautoru) i popularni beogradski pjevač Dušan Jakšić.

Pjesma je na festivalu prošla gotovo nezapaženo od strane žirija i nije dobila prvu nagradu, no publika i stručna javnost prepoznali su njezinu vrijednost. Dobila je nagradu žirija glazbenih kritičara, a ubrzo je postala golemi radijski hit i evergrin. Ona označava povijesni trenutak u kojem se festivalska zabavna glazba u Jugoslaviji odmaknula od površnih šlagera prema dubokoj, intelektualnoj autorskoj šansoni.

Ovo je prva velika, prijelomna pjesma u Arsenovoj karijeri kojom se predstavio kao cjeloviti kantautor (pjesnik i skladatelj). U njoj je definirao svoj stil: gorko-slatku nostalgiju, ljubav prema moru, motiv prolaznosti te slikanje ambijenta (stari jadranski ljetnikovci, napuštene plaže, suhe agave, prazne kuće nakon sezone).

Pjesma je izrazito vizualna – ona je poput filma koji se vrti nakon što odu svi turisti. Pjeva se iz pozicije promatrača koji ju proživljava. Nema potrebe za velikim, glasnim vokalnim rasponima; naprotiv, najvažnija je uvjerljivost, interpretacija u kojoj se osjeća miris jadranske jeseni i tuga zbog završetka jedne ljubavi koja se srušila „kao pješćana kula“.

Stanka Koščak, Kišni dan

„Kišni dan“ pjesnikinje Stanke Koščak pripada krugu vrhunske dječje poezije i umjetničkog stvaralaštva za djecu. Autorica u ovoj pjesmi uspijeva uočiti dječju frustraciju (nemogućnost igranja vani zbog kiše), ali ju odmah pretvara u poetsku igru. Središnji dio pjesme koristi izuzetne onomatopejske glagole (*šumi, šušti, sipi, romi*) koji oponašaju različite intenzitete padanja kiše, od laganog rošenja do snažnog šuma. Pjesma završava blagom, nevinom čežnjom („Prozor ti gledam, al' ne vidim te“) za prijateljem ili simpatijom s kojom se dijete želi igrati.

Glazbenu strukturu karakterizira **polimetrija**. Strofe su u **trodobnoj mjeri**, poput nekog ljuljanja koje zrcali sjetnu atmosferu kišnoga dana i čežnju djeteta zatočenog u kući. Nasuprot tome, **B dio u četverdobnoj mjeri** razbija tu početnu snenost i donosi živopisan doživljaj vanjskih zvukova koje donosi kiša. Ova metrička promjena unosi nemir i dinamiku, uspješno pretačući onomatopejsko bogatstvo stihova u čist glazbeni izričaj.

Ritam B dijela postaje **odsječniji** čime se zorno dočarava kuckanje kapljica o prozor i dinamika pljuska. Uvođenje četverodobnog takta ne mijenja samo ritamski puls, već i **psihološko stanje unutar skladbe**, prebacujući fokus s unutarnjeg dječjeg monologa na vanjska zbivanja u prirodi. **Repriza A dijela** vraća skladbu u početnu trodobnu mjeru. Međutim, ovdje se događa ključna promjena u aranžmanu: druga gitara preuzima stalno gibanje u **osminkama**, stvarajući efekt neprekidnog žuborenja, nalik na potočiće koji teku nakon pljuska. Skladba doseže svoj dinamički vrhunac ponovnim povratkom u dramatičniji 4/4 metar refrena. Konačno smirenje donosi instrumentalna **coda**, koja uz postupno usporavanje (*rallentando*) ugasne na dugim, smirenim akordima s koronom (fermatom) u D-duru, savršeno zaokružujući poetsku sliku djeteta koje tone u san uz prozor.

Povratak na trodobnu mjeru u samoj završnici skladbe zaokružuje formu i vraća nas u intiman, spokojan prostor dječje sobe, ostavljajući slušatelja u ozračju blage i nevine čežnje.

Tekstovi dviju posljednjih pjesama zatvaraju cijeli naš recital. Arsen koji pjeva o kraju ljeta na moru kroz oči odraslog čovjeka koji zbraja ljubavne ruševine, i Stanka Koščak koja o kraju ljeta pjeva kroz oči djeteta kojemu je kiša pokvarila igru u parku. Oba teksta koriste kišu kao simbol promjene i sjete.

Ova zbirka pjesama koju smo čuli zapravo je spomenik ljudskoj ranjivosti. Bilo da pjevaju o izgubljenom ljubimcu buba-mari, čovjeku u crnom kaputu koji krade

duše, ili o ženi koja umom dotiče savršeno tijelo, ovi autori brane pravo čovjeka da osjeća duboko, da griješi, da pati od nostalgije i da traga za smislom. Zato njihovo naslijeđe ne stari – oni su uspjeli uloviti samu bit ljudskog postojanja.

Tekstove pripremila: **dr. sc. Jadranka Brnčić**