

Borut
Loparnik



Letska narodna

Kdo so, kdo so, ki pojo tam zunaj
zvečer, ko več sonca ni?

Josip Murn

II.

Večplastna, nikakor samo skladateljska, je osebnost tega človeka, če jo skušamo natančneje opredeliti v slovenskem življenju, če ji torej sledimo na ravni doumevanja pglavitnih zakonitosti tega življenja. Jedro vprašanja ostaja kajpak umetnostno in ga najpopolneje, najbolj vsestransko razkriva Kogojev tonski opus. Ampak hkrati zadenemo ob paradoks, ki napoveduje poseben položaj skladateljeve veljave: težko, da bi jo pojasnili v varstvu izkušene in natančne, a vase zapredene, sebi predane glasbene zgodovine; niti muzikologija, celotna veda, doslej ni zmogla trdnega odgovora. Širša zavest o Kogoju — šibka sicer in slejkoprej nesorazmerna umetniškemu pomenu ter izvirni moči (torej nacionalni in zunajslovenski teži) Kogojevega dela — ta širša, splošna kulturna zavest se dosihdob ni utrjevala ob odločilni podpori glasbene znanosti.

Gre pač za malo verjeten splet okoliščin, za anomalijo, vsaj na videz. Komaj enostransko lahko gledamo v njej dediščino poznega rojstva, hitrega razmaha in današnjih nalog slovenske muzikologije. In pomanjkljivost ostaja: ostaja dejstvo, da je raziskava naše preteklosti pomagala oblikovati celostni pomen Kogojevega idejnega in stvariteljskega kozmosa le z občnimi slogovnimi napotki. Res jim je kdaj pa kdaj dodajala spoštljive ocene, a v njih je skritih nemalo zadreg. Strokovna ozadja teh zadreg so sicer razumljiva, saj gre za čas in kulturne tokove, ki jim šele zdaj vidimo jasnejše obrise in zgodovinski pomen. Toda globlje korenine težav niso bile strokovne — iz njih govori človeška nelagodnost socio-psiholoških razsežnosti in odseva temeljno nasprotje ivesovskega vprašanja. Kajpak drži, storjenega je bilo premalo (in ostalo je preveč na obrobju sodobnega umetnostnega obzorja), da bi mogli naši glasbeni vedi priznati osrednjo vlogo pri poglobljanju splošne zavesti o skladateljevi veljavi. Zamudili smo dragocena desetletja, iz zadrege, ker smo se ogibali Kogojevi osebnosti in njeni duhovni staturi.

Prvinsko moč te zadrege razgalja delež Kogojevega opusa v glasbenem življenju. Obstranski je namreč, odrinjen med domala enako senčne prikrajke javnosti, kakor za časov skladateljevega ustvarjanja. Opraviti imamo s prvo popolno musico riservato v slovenski kulturi. Njena sovražna sreča potrjuje odnose in razmerja, ki sta jih Kogojevo delo in ravnanje vzpostavila na sečiščih našega umetnostnega, zlasti glasbenega izročila ter zgodovinskih danosti. Ni dovolj, če jih opredelimo v okviru slogovnega preloma, menjave generacij, soočenja provincialnega z univerzalnim. Takšna znamenja so pač očitna in res zajemajo dobršno območje nekdanjega dogajanja. Vendar skrajne osame, grozljivih daljav, ki so izničile skladateljev stik s slovenskim občestvom, le ne moremo naprtiti običajnemu nasprotovanju poslušalcev.

Seveda so se upirali, še huje nemočni od izvajalcev, ki večidel niti zmogli niso visokih zahtev Kogojeve misli. Bila je pač nova in drzna — ampak bila je samo pars pro toto njegovega izziva okolju, temeljno utelešenje in zato corpus delicti spopada, v katerega se je pričelo zapletati »javno mnenje«. Ne čisto samoumevno: konec koncev je to okolje že poznalo nekaj sorodnih, celo podobnih primerov, čeprav iz književnega in likovnega sveta. Nabralo si je že nujne izkušnje in prav v Kogojevem obdobju jih je znova preverjalo. Za dvajseta in trideseta leta gre, ko so se Petkovšek, impresionisti, Murn in Cankar levili na odru vsenarodne veljave iz vprašljivih, družabno (za malomeščansko večino družbeno) neprijetnih umetnjakarjev v šolsko klasične postave.

Slovenska glasba takšnih presnov ni poznala, četudi bi jih lahko. Njeni cilji so bili pretrdo postavljeni ne oprijemljivo stičišče nacionalnega osveščanja in kulturnega napredka iz časov po marčni revoluciji. Kljub vzponu in razmahu jih ni prerasla: brez močnih ustvarjalnih osebnosti so porabniške meje obveljale za nedotakljivi, dasi javno nikoli priznani smisel njene družbene eksistence. Te meje so se mogle širiti le v zavetju političnih načrtov ali bojev, pod okriljem zunajestetskih potreb strankarskega taktiziranja in razprtij. Merila, ki so odločala o pomenu glasbenega dela, so desetletja ostajala umetnostno irelevantna, utrjevala so videz napredovanja in zamarjala bistveno. Celo zveze, zlasti pa primerjave s svetom so zgubljale razčiščevalno vlogo. Skoraj samoumevno je postalo, da teče duhovno življenje bolj mimo kakor skozi muziko. Z malomestno sramežljivostjo, dobršno mero kulturnega ravnodušja in nezrele zadovoljnosti je javnost prepuščala »času«, naj opravi izbor med skladatelji. (Seveda ga je kljub temu opravljala ... občinstvo ga je, izvajalci tudi, ... ampak »zase«, do plotov vsakdanjega okusa, do navduševanja za prijetne napeve.) Razumljivo, znotraj tako samoljubnega uživanja je tičala nemoč, uročena s starim demonom manjvrednosti. Nemoč zaostajanja, majhnih uspehov in drobnih potreb, nikakor nemoč naravnih darov: ko se je namreč ob prelomu stoletja slovenska glasba slednjič morala ukloniti spremenjeni dobi, je prav to okolje zmoglo nemajhne novotarske zapreke. V »spodobnih« okvirih kajpak, nerado in z negotovanjem je takrat priznalo *Nove akorde in Antona Lajovca*. Širša glasbena zavest je ob *Novih akordih* zaslutila prostranstva, ki so jo ločila od Evrope in je previdno stopila za njo. Hkrati jo je Lajovic postavil še pred težjo nalogo: prvič se je spoprijela s sodobnejšim mišljenjem muzike.

— — —

Vendar: zakaj, po kakšnih poteh in s katerimi dokazili?

Vse XIX. stoletje in še naprej se na Slovenskem takšna srečanja odigravajo ali kar odločajo na ljubiteljski ravni, v zborovstvu. Ne gre za pomanjkljivost, temveč za edino možnost mlade kulture v socialno skromni in nacionalno-politično podrejeni avstrijski provinci. Moč tega najstarejšega, najbolj razširjenega poustvarjanja zato (skoraj) do prve svetovne vojne ni obvladovala samo skladateljskih uspehov, ni določala zgolj oblik kompozicijskega dela, ravnala je tudi smeri in obseg slogovnega razvoja. Bila je gospodar nad voljo in hotenjem po spremembah — seveda pa je postajala njena oblast tolikanj bolj posredna, kolikor višje in bohotnejše so rasli načrti. Poltretje desetletje čitalnic je tako slovenski narodnostno-glasbeni

razcvet privedlo 1872 do prve institucionalizacije, do prenosa organizacijske oblasti na *Glasbeno matico* v Ljubljani. Dejanje se časovno ujema z ostrim razslojevanjem, tudi mentalnim, našega (malo)meščanstva, kar ni brez pomena. *Glasbena matica* namreč ni ustanova, temveč društvo: njeni načrti (naj) združujejo zahteve in potrebe vseh članov, dobro morajo tehtati možnosti, se pozorneje prilagajati podeželju kakor mestu, kratko malo skrbeti za enovitost celotnega območja, ki je summa lex uspešnega dela. Vsebinske (idejne) pobude vodstva se torej lahko sprevržejo v nevarno tveganje, zato so kajkrat raje navidezne kot odločilne. Iz previdnosti jih že skraja podpirajo z majavimi dokazili o velikem narodnostnem pomenu slehernega poskusa, o dragoceni vlogi pri napredovanju (južno)slovenske kulture. Podobnih laskanj so deležni vsi, ki priznavajo društvo in mu pritrjujejo — kajti izvršilna moč *Glasbene matice* je v rokah politično in družabno uglednih prvakov, ti pa sledijo predvsem strankarski taktiki in so jim umetniški načrti sredstvo, ne cilj . . . Kaj kmalu ostanejo med mlinski mi kamni povzdigovanega ljubiteljstva in političnih spretnožev terjatve strokovnega glasbenega dela le drugotna okoliščina. V njihovem imenu se sicer odloča in se olepšuje pravo stanje stvari, vendar je oboje nevarna igra s prikrajanjem ciljev, ki jo *Glasbena matica* in z njo ali (politično) proti njej igra za javnost in v javnosti ves kulturni establishment. Bolj ko se poteze zapletajo, teže jim seveda sledi široko zborovstvo, ki vidi le ozek razpon svojih želja. Da bi vendarle podpiralo vodje in jim zaupalo, dobiva pesmarice, harmonizacije ljudskih pesmi, domoljubne in ljubezenske tirade po nepisanih pravilih čitalniškega estetskega kodeksa. Množino, ki poma-ga manipulirati z večino.

V jedro te množine, vsesplošni preprostosti kot zgled in dosegljivo vabo, postavlja upravna hierarhija (pol)poklicno delo. Skrbno mu varuje sloves najboljšega, za plačilo pa terja spoštovanje dogovorjenih načel in podrejanje nalogam, ki jih v imenu naroda določa sama. »Narodno« je v rabi dovolj prilagodljiv pojem, zajame lahko sleherno obliko domačnostnega, ves obseg prizadevanj na razdalji med Ljubljano in vaškim (trškim) okoljem. Tudi zato ostaja kot merilo nejasno opredeljena kategorija: je orožje in orodje v političnih obračunih med naprednjaki (*Glasbeno matico*) in klerikalci (*Cecilijinim društvom*) pa hkrati pripraven kažipot ustvarjalcem in izvajalcem. Kdor se bori za priznanje, uspeh, vpliv, ob kratkem za širše možnosti in vstop v katerokoli socialno skupino establishmenta, se mora ukloniti načelni oblasti večine ter služiti okusu, zmožnostim in potrebam zborovstva, kakor jih razlaga njegovo vodstvo. Moč politično-kulturne hierarhije nad ustvarjalci — in prvenstveno za skladatelje gre — se potemtakem oblikuje kot nova razsežnost oblasti nad razvojem glasbenega življenja. Nekdanja je obvladovala dogajanje samo z obstoječimi razmerami, ne da bi jih mogla načrtno širiti in usmerjati . . . sedanja jih lahko, a počne to v skladu z zunajumetnostnimi cilji in pod nemajhnim vplivom (malo)meščanske mentalitete. Pomoč prvakov, etiketa, izobrazba, družabni ugled, politična zaščita pridobivajo na veljavi statusnih simbolov. Kot nujna znamenja »poklicanih« (izbranih) se utrjujejo toliko laže, kolikor dlje pogrēša slovenska glasba nadpovprečne osebnosti — in pogrēša jih tja do začetka XX. stoletja. V takšnem okviru je mladostno viharništvo še dopusten greh, bohemstvo, zavožena kariera, socialna neuglednost in z njimi upiranje vodjem ali celo novo vrednotenje določenega pa se brez izjeme maščujejo in za-

dušiji tudi tiste skromne poskuse drugačnosti, ki naredkoma zmotijo urejeni tek stvari.

Drugače povedano: sleherno ustvarjanje, ki presega zahteve širokega zborovstva, je obsojeno na molk, dokler mu v imenu javnosti ni priznana cena narodnostnega napredka in z njo možnost izvedbe. Spričo pogojev in razmer so te možnosti redke, vezane na maloštevilna mesta (največkrat na Ljubljano), veliko naporov terjajo in so slejkoprej omejene glede občinstva. Poslušalci, tudi najbolj razgledani, si namreč osvajajo šele temeljno doumevanje drugih kompozicijskih svetov. Njihovo obzorje zajnava komaj preproste samospeve, poljudne klavirske ilustracije, drobne prijetnosti salonskih orkestrrov ter gledališke užitke na tromeji spevoigre, operete in zgodnjeromantične opere. Že osamljeni vzponi k tem oblikam so izjeme, skrajnje izčrpavajoča dejanja. Sčasoma se nekoliko ukoreninijo v Ljubljani, malo pred prvo vojno še v Trstu in kulturno živahni Gorici, v krajih torej, kjer so bila nacionalna jedra gospodarsko in politično dovolj ekspanzivna. Z njimi slednjič nastanejo pomembnejši izvajalski pogoji — prvi ljubiteljski zbori, ki tehnično in repertoarno preraščajo povprečje (najbolj pač *Zbor Glasbene maticе* pod vodstvom Mateja Hubada); prvi (pol)stalni ansambli s (pol)poklicnimi glasbeniki; prve rednejše gledališke in koncertne sezone; prvi sadovi vztrajnega založniškega dela; prve napovedi jasneje profiliranega, četudi ne bistveno bolj izbirčnega in spodbudnega občinstva, ki je v dobršni meri uspeh domačih glasbenih šol.

Nikakršno naključje ni, da prav na strokovni ravni in prav ta čas, ob zori novega stoletja, izbruhne tudi prvi temeljiti upor zoper samovšečna, prehudo hvaličava in preveč vase zaprta izhodišča doseženega vzpona. Da se je nasprotovanje obdržalo in zmoglo uveljaviti, pač potrjuje stopnjo ustvarjalne zavesti in novo številčnost glasbenih delavcev, razmere torej, pri katerih je odločilno sodelovala *Glasbena matica* in so bile vsaj v mestih predvsem njena zasluga. Vrhu tega se upor ni zaganjal proti narodnostnim ciljem. Ost je merila na obstransko vlogo poklicnih meril in pomanjkljivo strokovno vrednotenje prizadevanj, na zapostavljanje instrumentalne glasbe, skromno kompozicijsko izbrušenost ter omejene oblikovne dosege stvariteljske misli, na pozabljene primerjave z Evropo in slogovno zaostalost. Spreminjanje teh danosti je bilo načrt in je postalo zgodovinska zasluga *Novih akordov*, natančneje: njihovega urednika Gojmira Kreka. Revija je dvignila v ospredje kakorkoli vrednega skladateljskega dela estetsko neoporečnost, tankovestno jo je uveljavila kot nujni pogoj svojih objav. Kajpak globlji smisel selekcije ni bil samo temeljna skrb za višjo umetniško raven slovenske muzike — bil je hkrati (in zaradi nje) tudi prevrednotenje že dolgo škodljive avreole vnaprejšnje nacionalne veličine vsakršnega glasbenega nastopanja. Z *Novimi akordi* postanejo razvojno veljavni zgolj nelokalno, ob splošnih merilih preverjeni dosežki, ki lahko vzdrže (ali vsaj morejo računati na) široko vzporeditev, (na) srečanje s srednjeevropsko sočasnostjo.

Krekov načelni novum so potemtakem estetska upravičenost, slogovno (mišljenjsko) napredovanje in strokovna kritika: z njimi je zajet iz temeljev drugačen odnos revije do slovenskega dogajanja. *Glasbena matica* je prvenstveno sledila okusu, navadam in duhovnemu ravnodušju tega dogajanja. Služila jim je, da si je lahko izborila svoj položaj, toda uklenjena v mentalno podrejenost večini ga ni zmogla (niti upala) zastaviti potrebnemu

razvoju v prid. Širjenje delokroga ter zahtevnejši (izvajalski) načrti so zato izzveneli kot utrjevanje dosežene družbene premoči, postali so merilo uspešnega establishmenta in dokaz rastoče vloge naprednjakov. — Nasprotno pa so se *Novi akordi* že vnaprej odrekli pehanju za »dejansko« oblastjo ter socialno-kulturniškim prednostim hierarhičnega vzpenjanja. Njihovi smotri niso obljubljali izvršilnega učinka, niso (naravnost) zadevali politične strategije. To jim je zagotavljalo obstoj med malo pomembnimi, dopustnimi gibanji meščanskega sveta, še zlasti, ker sta jih varovala urednikov družabni status in ugled, najbolj, ker jih je ščitilo priznavanje veljavnih narodnostnih ciljev, veljavnega reda: zdeli so se sprejemljiva umetnostna opozicija brez strankarskih skrivalnic ali vsaj nevarnosti... In prav tu se je Kreku odpiralo skoraj nedotaknjeno območje strokovnega in načelnega dograjevanja, celo spreminjanja razmer. Kajti revija je uvedla nov odnos do »uradne« in »splošne« javnosti. Ostala je nezavezana njunim dolgovom in nasprotjem, držala se je zunaj dogajanja, v katerem sta se usodno prepletali, hkrati pa je imela jasen pregled čez razmere, ki jim je kazala smisel (ne opravičila) z »absolutnimi« merili. Bila je torej zunaj, nikakor nad dogajanjem: pobuda je vseskozi ostajala v njenih rokah. In s pobudo razvojna moč. Zaradi nje je začrtalo obdobje *Novih akordov* bistveni preobrat na poti slovenske tonske misli, od 1911. leta, ko je dobila revija književno prilogo, pa tudi širšega glasbenega življenja.

Vendar ne smemo prezreti: Krekov nastop je bil samotno dejanje osveščene osebnosti brez zaledja — celo proti zaledju. Zgolj Schwentnerjeva podpora in zaupanje peščice somišljenikov, ki niso premgli politične teže, to res ni zagotavljalo trdnega uspeha. Na glasbeno občinstvo revija ni mogla računati, na temeljito pomoč društev in zborov tudi ne, kaj šele na spodbuden odziv naprednih gibanj po drugih umetnostnih območjih (tam je niso ne potrebovali ne pričakovali). Komaj nekaj mesecev prej, leta 1900, je utihnila *Glasbena zora*, s katero se je namenil Gerbič, veliko bolj skromno in razumevajoče, priklicati v domačo rabo širše razglede ali vsaj sledove evropske polpreteklosti. Ostal je poražen; niti vsi skladatelji se niso odzvali njegovemu načrtu, najmanj tisti okrog *Glasbene matice*... Kreku se torej ni obetala dosti lepša usoda, prav tako sam je stopil pred sklenjene okope večine. Le ranljiv ni bil tako: kot pravnik je stal zunaj dosega glasbenih razmer, a dovolj visoko na lestvi meščanskega ugleda (izobrazba, trdna eksistenca, sloves »dobre družine«) za pravico do javne besede. Pa tudi *Nove akorde* je skrbno zavaroval pred vezmi, ki bi jih lahko ujele v pretesne ljubljanske mreže. Pri Schwentnerju so izhajali brez nadzora »odločujočih krogov«, namenjeni samo uresničevanju svojih ciljev, svoje dotlej na Slovenskem najbolj jasne in čisto umetnostne zasnove. Z vztrajnostjo, z gledno stvarnim in načelno nedvoumim delom je zato Kreku uspelo, česar ni zmožal še nihče: prav kmalu je revija združila vse rodove in tokove ustvarjalcev, zlasti vse njihove vidnejše osebnosti; domače skladatelje, tiste, ki so kdaj pri nas živeli, in nekaj hrvaških.

Novi akordi so si tako naglo izborili prostor, ki je omogočal potrebno veljavo. Toda v očeh javnega mnenja, med kulturnim občestvom, je dobila avtoriteta skladateljsko podkovanega, k modernistom se prištevajočega urednika še veliko večjo težo tisti trenutek (skorajšnji, na srečo), ko ga je poklicna pot odpeljala iz Ljubljane na Dunaj. Čar velikega središča ni samo okreplil »nedosegljivosti« njegovega ravnanja, ni le »utrtil« resnice njegovih

primerjav z Evropo — »dokazal« je predvsem višji, nadslovenski status *Novih akordov*, zoper katerega je bil zatajevani manjvrednostni občutek uradne hvale brez moči . . . Komaj da bi našli potezo značaja in strokovne osveščenosti, ki je Kreku bolj v čast: nikoli ni zlorabil kulise vélikega sveta za mešetarjenje s pravilnim bistvom svojih sodb, le toliko širše je odpiral okna na tuje, najbolj seveda k srednjeevroskemu dogajanju. Enako pošteno — in tu smo pri jedru revijinega poslanstva, — enako trezno in natanko odmerjeno stališče je ohranil do možnosti in zmogljivosti domačega ustvarjanja. Ni ga precenjeval, kakor se ni slepil glede njegovih korenin (upoštevanja vredne podpore) med občinstvom. *Novi akordi* so sprejeli prevlado zborovstva, ker je bila dejstvo . . . vendar so jo sprejeli brez narodnostnega nimbusa, brez tihega soglasja z enosmerno preproščino estetskega kodeksa čitalnic. Še več: dvigovali so jo, umetniško, ob vseh danih razsežnostih vsebine, oblike ali vsaj kompozicijskih prijemov. Temeljna vloga, ki so ji sledili, se potemtakem ni začejala nad splošnim, ampak v njem — toda ménila je prek splošnega, v osvajanje nesplošnih, zlasti nevakalnih območij, koder je bil odmev, če že ne obstoj muzike, tesno vezan na mestno, koncertno življenje . . . Krekov poglobitveni kulturni izziv je zatorej veljal slovenskemu meščanstvu. Prvič ga je ločil od celote, za katero je skrivalo svojo raven, izpostavil ga je v potrebah, v nedoumljenih nalogah nacionalnega osamosvajanja, ki jih ni štel za svoje. A tudi s tem načrtom ni tvegano prehitel okolja, kar moč vzgojno je gradil od najbolj preprostega. Vodnik in zagotovilo uspeha sta mu bila občutek za mero in dejavno obvladovanje pogojev, kakorkoli so že dozorevali sadovi le na skladateljski strani. Konec koncev drugega niti pričakovati (še) ni mogel: prehitro je mineval čas, ko se je revija z besedo dotaknila motnih globin (ljubljskega) vsakdanjika.

A čeprav je sprožil premik samo znotraj meščanskega sveta in le v posvetnem krogu njegovega dela, — čeprav je vezal svoj namen s priznavanjem nacionalnega smisla umetnosti (res, da ga ni malikoval) in vrhunske veljave vsenarodnega napredka (kajpak v novem duhu), — čeprav ni segal predaleč med žgoča vprašanja družbene vloge naše muzike in njenega položaja v sistemu duhovnih vrednot (a se je teh čeri seveda dotikal »posredno«, z uredniško politiko in ob programskih zasnovah, zlasti po ravnanju *Glasbene matice*, ki je slejkoprej ostala zgled slovenskim društvom), — kljub realizmu torej in skrbni postopnosti, — je njegov namen izzval sila ostro nasprotovanje. Prvič je *Glasbena matica* začutila, kako resno je ogrožena na »svojem« območju. Dovolj znamenj priča, da tega občutka (s posledicami vred) ni podžigala idejna novota Krekovih zahtev, ampak najprej in najbolj strah za priborjeno mesto v establishmentu. Vodstvo se je balo za oblast in zagotovljeno prvenstvo po Cankarjevo mišljenega narodnega delovanja. Zato *Novih akordov* ni prestreglo z načelnimi ugovori, ogibalo se je strokovni polemiki, ki ji ni bilo kos, še razprave o težavah, s katerimi se otepa, ni tvegalo. Raje — in kar moč samoumevno — je *Glasbena matica* izbrala ščit zakulisnega boja, tisto malomeščansko »diplomatsko« obrambo, ki ji je videz (»ugled«) poglobitvena dragocenost in se na zunaj uresničuje s taktiziranjem. Ob tem je kajpak razkrila svoje socio-psihološko ozadje in vire dejanske moči, hkrati pa nehote (in nezavedno) zgubila popolni nadzor in usmerjevalno pravico nad skladateljskim svetom. Sprememba je bila daljnosežna: tolikanj varovana enovitost slovenskega glasbenega prostora se je pričela krhati.

Znamenja modernizma, ki ga je Krek podpiral brez nasilnosti pa tudi brez izmikanja, so se kmalu razcvetela. Njih pogum moramo sicer opazovati v naših razmerah, a to ne zmanjšuje novine, s katero so prekvasila estetsko ozračje. Res je šlo za zmerno, večidel sila zmerno govornico pozne romantike, samo za vsesplošno sprejete dosežke, vendar je bila slogovna premena še kako očitna, v umetniško pomembnih opusih celo komaj primerljiva z liedertaflovskim ali cecilijanskim mišljenjem zadnjih desetletij. Ker pa so *Novi akordi* zavestno podpirali mlade ustvarjalce, zlasti tiste, ki je nanje računala tudi *Glasbena matica* (in so sami računali z njo: Lajovic, Emil Adamič, nekaj pozneje Janko Ravnik), — ker je prav ob teh (prišteti moramo Kreaka) dozoreval novi, izrazitejši, temeljito naprednejši rod slovenskih glasbenih osebnosti, ki se mu načrtovalci in vodje domačega sveta niso hoteli ali želeli, spričo javne opozicije revije pa niti več mogli odreči, — ker je bila torej opredelitev neizbežna in je vsiljevala nagle ukrepe . . . je *Glasbena matica* hitreje kot kdajkoli zastavila besedo prihajajočim v prid. Nikakor vsem enako: taktizirala je. Na videz se je spopad res vnel samo na ozki brvi med obrambo splošnih (njenih) nazorov in zahtevami mlade umetnosti, toda življenjsko vprašanje nasprotja je tičalo mnogo globlje. Pokazalo se je, da prijemi političnega boja ne jamčijo gotove zmage — *Glasbena matica* pa je v očeh kulturnega občestva morala zmagati, morala je nedvoumno, urbi et orbi potrditi, kako je bila vselej (in je zato tudi tokrat) pospeševalka napredovanja. Napredovanje, ki je v vsakdanji rabi štelo za naprednost, je bilo namreč bistveni del narodnostnega ugleda in odločilna poteza establishmenta . . . Pod takšnimi zvezdami je šlo kajpak za »načelno«, ne za dejansko urejanje stvari, cena uspešnega prilagajanja je segala do nove estetike, ne do vsega novega rodu. Dovoljevala je izbiro, se pravi oprezno varovanje hrbta — in *Glasbena matica* je dvignila na ščit svoje privrženosti razvoju Antona Lajovca.

Gotovo, izbrala je najboljšo, umetniško najmočnejšo osebnost trenutka, vendar ne samo, glede vzrokov morda niti ne predvsem stvariteljski izvirnosti na ljubo. Lajovic je bil »njen človek«. Pri njej se je odločil za muziko in se je pričel učiti, bil je gojenec Mateja Hubada, osrednje strokovne avtoritete društva. Ob rojstvu *Novih akordov* je že končeval študij na dunajskem konservatoriju in postal čez leto prvi slovenski skladatelj novejšje dobe z visokošolsko diplomom. Ta sloves (društveni, se razume) je v naših razmerah odmeval glasneje kot bi naporna polemika z mladimi, dokazoval je načrtno delovanje in stalen napredek, torej najbolj hvaljene ideale meščanstva. Kratko malo: Lajovic je bil živa priča vodilne vloge *Glasbene matice* in čudovito spričevalo njene vneze za novo estetiko. Ker se je kmalu dovolj izšolal tudi za ugleden (pravniški) poklic, ga je še toliko laže ustoličila kot sinonim moderne dobe. Postal je utelešeni zgled, ki ga pač potrebuje sleherni množica, da dojame (umetnostno) spremembo. To je bil neprecenljivi adut *Glasbene matice* v spopadu s Kreakom. Domače meščanstvo, na katerega so računali *Novi akordi*, je dobilo oprijemljivo podobo naprednega, potrjeno na najvišji ravni, in se je poslej lahko izmikalo neprijetnim zahtevam revije. Pars pro toto ga je odvezal naporenega presojanja ter očitkov zaostalosti, *Glasbena matica* pa mu je z izvedbami Lajovčevih zborov in samospenov (najpomembnejših skladateljevih del) zagotavljala postopno privajanje na edinem res znanem muzičnem torišču, ob petju. Dobro preišljeni poudarki, ki so spremljali njen trud, povrhu pa še Krekovo (stro-

kovno seveda, estetsko, a vendar) soglasje so dosegli, da je »razumevanje« Lajovca postalo stvar kulturnega prestiža družabne elite. Do prve svetovne vojne in še po njej je bila ta glasba najvišja možna stopnja duhovnega poguma med našim občinstvom, a tudi najtrši poustvarjalni oreh.

Zlasti slednje je za časa *Novih akordov* temeljito poseglo v slovenske razmere: uveljavilo je nova merila dovršenosti, s katerimi so se upali spoprijeti le redki ljubiteljski ansambli, celo redki solisti, in odigralo nadvse pomembno vlogo pri dokončnem razcepu med mestnim in podeželskim glasbenim življenjem. Popokale so zadnje vezi, ki naj bi varovale nekoč skupni cilj narodnostnega dela, meščanstvo se je osamosvojilo in se odpravilo po svoji poti. Nihče ni slutil, kaj in koliko bo terjala v prihodnje, niti *Glasbena matica* ne (Krekova opozorila so izzivala le ogorčenje), toda »nepremišljenost« je bila še kako naravna. Zdelo se je pač, da je z zagotovljeno nacionalno veljavo utrjena tudi smer napredovanja — tako je učila zgodovina — in je potemtakem treba doseči samo (še) primerno izvajalsko zmogljivost. Nihče ni odkril, da je izbrani cilj komaj najbližja postaja: zahteval je prevelike napore, dobesedno vso mentalno silo amaterizma, ter odrinil med nevažne nadrobnosti sleherno drugačno vprašanje. Preokupacija je bila popolna in *Glasbena matica* ji je močno prilivala olja. Kajti v njeni senci so dokaj neopazno rasle (in večidel usahnile) prve resnejše zasnove poklicnega dela, zgubili so se dragoceni nastavki razvoja in omahnile plodne spodbude . . . ad maiorem gloriam napredka, ki je zdaj poleg starih časti ponujal še videz evropsko moderne.

V to nevarno euforijo znova obranjenega prvaštva je udarila svetovna vojna. Kakorkoli je že uničevala slovensko življenje, mu zmaličila zadnje upe na združeno narodno ozemlje, mu pohabila kulturna središča — glasbenemu delu so prinesle njene spodbudne posledice še večje nadloge. Odrngano od srednjeevropske celote, kjer je dotlej iskalo zglede ali vsaj potuho, se je znašlo praznih rok v zmedi silovitega vrenja ob razsulu avstro-ogrske monarhije. Nova državnost je namreč dokončno razblinila tolikanj slavljeno družbeno vlogo naše muzike pri nacionalnem osamosvajanju. Propadli so, bili so nerabni, visokodoneči cilji, politična upravičenost in razkazovanje napredka (v tekmovanju z nemškim življenjem na naših tleh). Nepreskušeni, večkrat je navidezno možni odnosi med jugoslovanskimi kulturami so terjali pogumne in daljnosežne duhove, ne skrbnega prilagajanja, najprej pa jasno zavest o bistvu stvari. Ob kratkem: slovenska glasba je lovila sapo v enakih okoliščinah kot druga umetnostna področja, a prvič sama, brez napotkov, na svojem in brez zanesljivih izkušenj. Le počasi je dojemala, da si mora ustvariti nove, zgolj estetske smotre, nove, čisto svoje cilje, si izboriti upravičenost zunaj političnih namigov in prevrednotiti narodnostni smisel v strogo umetnostno kategorijo.

Težke in velike naloge tudi za bogatejši, odločnejši, bolj kritični svet, za razmere z močnejšimi osebnostmi. Prav slednje smo najbolj potrebovali — tiste iz preteklosti za vzor in sodobne za vodnike, — a bili smo brez moči pred zgodovino, ki je ostajala nerazbrana, in pred jutrišnjim dnem, ki brez misleca Krekovega kova ni obljubljal jasne poti. Večina, že pred vojno odrinjena k modernega nezmožnemu povprečju, je v teh majavih časih seveda popustila obrambnemu nagonu; za geslo svojih potreb je znova razglasila tonsko ugodje čitalnic, le da ga je zdaj do kraja zavarovala pred slehernim vplivom. Slovensko zborovstvo je začelo svoje življenje mimo

dogodkov in razvoja, odreklo se je nekdanji, čeprav le navidezni slavi in pretrgalo vezi s pogumnejšimi ustvarjalci — *Glasbena matica* in mestna društva, ki so jo posnemala, pa so morali sprejeti dvojno vlogo med estetsko vse bolj okrnelim »zaledjem« ter prihajajočimi novotarji... Edina osebnost, ki je 1918. leta nudila oporo v napovedujočih se spremembah, je bil Lajovic. Ne toliko zaradi »duhovnega podeželja« (saj se je malokdo ovedel razkola in videl njegova znamenja), nadvse očitno pa zavoljo hudih vprašanj, pred katerimi so omahovali glasbeni prvaki in nekdanji bojevniki za napredek. Če je že venela narodnostna glorijska njihovega modernizma, jim je Lajovic puščal vsaj umetniško prednost, vero, da plovejo z valom evropskega dogajanja in so tako za dober seženj pred ostalo Jugoslavijo. Vodilni torej. S to zavestjo so se lotili dela (pa so ga samo obnavljali) in načrtov (ki jih ni načenjala negotovost velikih dolžnosti).

— — —

Prav tedaj je stopil v slovensko glasbo tudi Marij Kogoj. Bil je popolno nasprotje vsega, kar je obvladala njena izkušnja, socialno, življenjsko, duševno in duhovno.

To komajda meri na okolje, v katerem je doraščal, niti na okoliščine ne. Revščina je (skoraj) praviloma spremljala našo umetnost, čeprav je muzika še ni poznala v bolečih skrajnostih književnikov in slikarjev. Tudi brezdomnost je bila prej možno znamenje »duševnih delavcev« kot pečat izobčenja, in o prestradanih letih študija na tujem sploh ni treba zgubljeni besed. (A res je, da so Kogojeva minila v »akademika nedostojnem« dni-narstvu pri dunajskih obrtnikih in je zastran tega postal med mladimi razumniki znamenita redkost.) Celo bohemstvo bi bilo sprejemljivo, čeprav se je pričelo šele takrat, ko se odraslim ljudem »več ne spodobi«, in v Ljubljani, vsem na očeh, in zoper vsakršne zakone glasbenega establishmenta. (Pa tudi grobo slovensko je bilo, potisnjeno v obupno bedo, zaničevanje, sovraštvo in privoščljivost.) — Kljub tolikerim potezam socialnega, zlasti meščansko manjvrednega statusa, ki jih je muzično občestvo razumelo samo še kot »sramoto«, bi Kogojev nastop ne zarezal globljih sledi v povojne dogodke, če bi se bil upognil pod težo neenake ravni. Toda zgodilo se je nasprotno: presegal jo je. Ni skrival resnice, ni je tajil, predvsem pa ni dovolil, da bi jo kdorkoli vezal z načeli, za katera je vihtel meč, in z veljavo, ki si jo je pripisoval. Prvič je slovenski svet obstal pred glasbenikom, ki je zanikal socialno pogojenost, ji odrekal usmerjevalno moč in terjal priznanje v imenu (svojih) idejno-umetniških zahtev, kot pravico duhovnega nad stvarnim.

To mejno dejanje življenjskega tveganja je seveda izzvalo celotno družbo, najbolj pa človeško podstat območja, na katerem je podiralo slednje zgodovinsko ravnotežje in ves red odnosov. Morda bi odsevalo vsaj za spoznanje drugače, ko bi ga bil branil »strokovni ugled« po splošnih uzancah — ampak Kogojev je pri takšni presoji umanjkal. Ne zaradi samouških let v Gorici; glasbeni anali so knjižili veliko podobnih začetkov. Trezni pameti se je sicer upiralo, da je fant tik pred koncem pustil gimnazijo muziki na ljubo, toda mladost in norost sta šteli med dopustne grehe (z znano pokoro). Verjetno bi bila javnost sprejela (zamolčala) celo polo-
vično opravljene študij na Dunaju, se pravi zgubljeno priložnost za »trdno

eksistenco«, če bi se bil novinec kar skraja uklonil domačim avtoritetam in sprejel odmerjeni kos kruha. A se ni »hotel« podrediti. Brez diplome (»zanesljivega znanja«), »neakademsko« v vedenju in ravnanju (nič ponižno, z neprevidno ostrino, zoper pravila igre), brez občutka za mero in spoštovanje je stopil v sredo nacionalno pomembnega dogajanja ter se oglasil k besedi. Že to je bilo dovolj »predrzno«; na vrhovih slovenske glasbe so vladali izkušeni voditelji, ščitila so jih spričevala in opravljeno delo, vedeli so, kako se odloča o razvoju in napredku, znali oceniti, koliko kdo velja. Nepremišljeni izpad je kratko malo zanikal njihove pravice. Toda bilo je še huje: Kogoj jim ni samo nasprotoval, ni samo (preglasno) dvomil o strokovni izobrazbi nekaterih prvakov, ni le »drugače« presojal najbolj slovečih (po)ustvarjalnih lepot — uprl se je celotnemu smislu in ciljem tedanjega početja, skoraj vsem načrtom za prihodnost in zato večini uradno čaščenega izročila. Z »uničevalnim« besom je tolkel po blišču in hvali narodnostne glorijske (prav tisti čas, ko je preživljala nevarno krizo), se posmehoval zadovoljnemu »modernizmu« province, divje napadal »postopno napredovanje« poklicnega dela in samopašnost ljubiteljskega »delovanja«, udrihal čez pritlikave nazore (malo)meščanske »kulturne javnosti« . . . vse v imenu edine oblasti, ki jo je priznaval (in zastopal), oblasti izjemnega nad povprečnim. To je seveda terjalo maščevanje: avtoritarni sodnik brez spričeval, socialni inferioznež brez eksistence, skladatelj brez izvajalcev in poslušalcev (že kmalu si je moral reči »skladatelj s pohojeno pesmijo«), ustvarjalec, ki se »predstavlja« le z »brezobzirno« kritikom, povrhu v najbolj negotovem trenutku komaj rojene države, sredi vsakovrstnih nemirov in nasprotij — hujšega ni slovenski glasbeni svet doživel še nikoli.

Eno samo, četudi komaj opazno znamenje bi bilo morda rešilo izzivalca — vsaj namig o trdni politični »hrbtenici«. Toda Kogoj ni bil homo politicus; ne imel ne iskal, celo razumel ni pomena »dobrih zvez«, niti trohe politikantskega daru ni premogel, da bi se lahko boril na spolzkih tleh taktiziranja. Z naravnost ubijalsko preproščino je padal iz ene strankarske zamere v drugo, od naprednjakov h klerikalcem in spet nazaj, dokler si ni napravil še tisto malo zaslonbe, ki so mu jo sprva dajali časniki in revije. Odvrkli so ga seveda kakor hitro se je pokazalo, da njegovi »krivični«, »osebni« napadi trgajo ris, v katerem so uredništva merila kulturno-politične namene svojih vodstev. In takrat je slednjič res ostal sam, zunaj zakonov in zakonitosti javnih dogodkov, izobčen in prepuščen računom »odpuščajočega« samaritanstva. Od Kreka ali katerega manjših upornikov poprej ga je namreč ločila nadvse pomembna razlika: bil je življensko zavezan danim razmeram. Nobenega drugega poklica ni imel, neglasbenega, da bi se bil umaknil sovraštvu, še huje — celo v muziki je bil komaj poraben. Ne zato, ker njegovega znanja niso mogli izmeriti . . . sploh ga niso potrebovali. Bil je komaj povprečen pianist, dovolj neprimeren za praktično delo, sila nesistematičen, kaj šele pedagoško zanesljiv učitelj, zborovodja in dirigent z mogočnimi načrti pa malo spretnosti, malo vztrajnosti (in temu primernimi uspehi) — ob kratkem »skladatelj in nič drugega«. Takšnih pa slovenski svet dotlej ni preživljal in ni hotel imeti. Ko si je torej zaprl vsa vrata (sam, je trdilo splošno mnenje), »ogroženi večini« ni bilo treba drugega, kakor vztrajati pri svojem. Lahko ga je odklanjala brez videza estetskih ali narodnostnih zadržkov; grobo delo je zanjo opravljala beda.

Kajpak se bistvo zapleta ni osredotočalo — in se njegove posledice še danes ne iztekajo — le v nastopu osebnosti, ki je že s prvimi koraki uničila potokaze za seboj. Gotovo je res, da je k žalostnemu slovesu dogodkov izdatno primaknil tedanji čas, poln nezavednih strahov, neboljjenih namer, razkrojenih zgledov in krčevite občutljivosti. Nemara bi se bil spopad pod milšimi zvezdami odigral drugače, manj kruto celo, morda bi bil izbruhnil ob drugačnih povodih in sprožil manj vseobsežna nasprotja — toda lažji, preprostejši, manj korenit bi ne bil nikoli. Njegov temeljni vzgon je rasel iz Kogojeve narave, iz osebnostne moči izjemno predirne, skrajno ostroumne duševnosti, ki si je sama krčila razglede in postavljala mere, po sebi odločala v stvareh duha in verjela le svoji intuitivni logiki. Jedro nasprotja je tako zadevalo najbolj skelečo rano slovenske glasbene zavesti: občutek podrejene, minorne veljave, ki ni primerljiva s svetom. Kogoj ni bil eruidt niti razgledan poznavalec, nič prida filozof in bore malo teoretik, odklanjal, pravzaprav zanikal je možnost načelnih kakovostnih razlik samo iz doumevanja lastne umetniške globine. Še veliko ostreje, strožje kot Krek je videl idejno, vsebinsko pa estetsko skromnost domače žetve in se zavedal daljav, ki so jo ločile od splošnih obzorij. Toda ni je vzporejal z veličino najvišjega na tujem, temveč s sabo, ne v običajnih stalnicah povezav, temveč na ravni svoje izjemnosti, natančneje: izjemnosti tistega, kar je čutil za svoje, kar si je pripisoval (in že »videl« uresničeno). Ta nezaslišani sakrilegij je ukinjal ves sistem zgodovinsko dokazljivih oporišč in prisegal le na lastno duhovno spoznanje, izničil je meje spoštljivega občudovanja vzorov ter jih zamenjal z (nekrekovsko) »absolutno« presojo. Nič razumniškega, »historičnega«, »dejansko« opredeljenega ni bilo v njem, zgolj osebnostno poudarjena drža genija v polnem (romantičnem) pomenu besede.

Kogojev odnos do okolja, do človeških in mentalnih obzorij »množice«, je natanko odnos izbranca. Dopusča samo odgovornost pred sabo, pred svojimi načeli, ki so hkrati pravilo in pravica »čistega«, nad vsakdanje postavljenega stvariteljstva, »čiste« estetske in etične intuicije visokih duhov brez dolžnosti ali obvez v navadnem. Usodna stiska in napon takšne odgovornosti — in Kogoj ju pripoznava do skrajnih, tragično razsežnih meja — sta nezdržljiva s slehernim površnim, preprosto zadovoljivim ugodjem, morata se izpolniti le v zgoščenem, »večnostnem« katarzičnem dejanju umetniške zbranosti, doslednosti, popolnega razkritja resnice... Odločilni prepad med Kogojem in slovensko glasbo se je zato odpiral šele pod sovražnostmi, ki so ju zgnetle v veliko protislovje med novim in starim, pod videzom skladateljevih terjatev in zagrizene brambe muzičnega občestva. Notranji prostori te osebnosti so bili kratko malo premočeni, preveč srhljivo nedostopni za družbo, katere glasbena osveščenost je ostajala v domeni duhovno irelevantnih nalog. Njen čut za stvarno in oprijemljivo (uporabno in prijetno), ki se je stoletja dolgo kristaliziral (zgodovinsko potrjeval) le okrog dokazljivih, funkcionalnih — v zadnjem poldrugem stoletju narodnostnih — potreb, ni mogel sprejeti neodvisne »samo« umetnosti. Ni priznaval, da bi lahko bila muzika samostojen svet zunaj obstoječih vrednot. — In prav to je razkril Kogojev nastop, to je postala najbolj daljnosežna novina slovenske glasbe. Sodobnikom se je ponujala še posebej očitno, ker je skladateljev visoki vzpon največkrat zamajal »stara«, vokalna območja, njihovo sožitje z izročilom. Danes vemo, da jih je dvignil do skrajnje iz-

čiščene vršine; takrat, brez časovne varnostne razdalje, pa je Kogojevo ustvarjanje meglilo nešteto prikazni jeze in maščevanja. Malokdo ga je poznal, malokdo sploh mogel (hotel) poznati. Do ljudi je segalo le posredno, skoraj transcendentno, kot nejasni odsev (morda edini doumljivi vzrok?) kritične silovitosti. In vendar je »v zraku« lebdela »čudna«, podrejevalno sugestivna moč tega »talenta« ... edina sled, ki jo je čutiti še danes. Zmagalo je prvenstvo genialnega — a nihče ni razbral, da prinaša tudi edino temeljno rešitev zagatnih vprašanj o prihodnjem: pot v politiki nedosegljivo, neovirano snovanje tonske umetnosti.

Močno bi zgrešili, če bi Kogojev delež pri obotavljivi presnovi naših razmer po 1918. letu šteli za odločilno spodbudo. V razklanih, vsaksebi obrnjenih gonih novega časa je nosil pač oklic, zagovor, kajkrat videnje zelenega, a brez dejavnih sledi, brez upa veljave. Ne po notranji opredeljenosti, še manj zaradi zank, ki mu jih je nastavljalo življenje, ta samotni potohodec iz veselja jaza ni bil vodnik. Stal je, egotist, zoper egoizem družbe, ne proti glasbenemu zaledju, temveč proti vsem. Oporočnik zunaj in hkrati nad splošnim. Utelešal je krik neznanskih sil, ki jih je zdijvala vojna (in jih je naš svet tudi pripisoval samo vojni, ostrina se mu je upirala, žalila je njegovo bistvo), bil je — in zavedal se je tega — udarec sveta po zatišju slovenske muzike, prvi udarec naravnost, brez oddiha, brez čakanja na »dognane« spremembe. Ob redkih srečanjih z njegovim delom je javnost okusila »neprevreto vino« novega, v blisku njegove kritike je začutila rušilno moč, ki je pretresala Evropo z dadaizmom, futurizmom, z vsemi zanimjimi »delovanj« in »napredovanj« in estetskega »zadovoljstva«. To je postavljaj Kogoj pred nesamostojno, usodno zastrto obzorje domačega duha ... toda vzgojitelj, strpni vodnik, ki zna osebnostno prevlado uveljaviti kot nepopustljivo pravilo razvoja in napredka ali se celo uresniči samo v zgodovinsko izostrenem gibanju — to Kogoj ni bil. Njegov »občutek« za stvarnost, za resnične možnosti spreminjanja, je ostal rudimentaren. Prehiteval je dano, ker ga izkustveno (človeško) ni razumel, kaj šele hotel sprejeti, nazorsko (umetniško) pa ga ni mogel, še manj želel nadaljevati.

Zunaj in nad je torej hkrati *pred* splošnim: kar je Krek izpostavil kot meščanski cilj, kot napredno, šteje Kogoj že za pravo stanje stvari, kar je Krek komaj začel oblikovati, je Kogoju veljavna obveznost, dolžnost občinstva, društev, ustanov, šol, koncertnega in opernega življenja, založništva — in skladateljev. Tako si seveda ni zapravl le slehernega stika z zborovskim zaledjem in tistimi, ki so mu služili, ni samo hitro in dokončno zgubil vseh oporišč na tesnem prostoru (pol)poklicnega mestnega delokroga, koder so se ubadali z mnogimi novimi in starimi težavami — ampak je kot osebnost nad »okusom«, duhovno dospelostjo ter (večidel) kompozicijsko ravnijo skladateljskih dejanj porušil tudi vse mostove, prek katerih je Krek vodil spreminjanje (razvoj) slovenske glasbe. Ne zato, ker se je oglasil k besedi šele po štiriletnem molku *Novih akordov*: do razdora s Kekom bi vseeno prišlo. Kogoju ni bila dovolj kompozicijska snažnost, terjal je vsebinsko (zanj eo ipso estetsko) popolnost. Ni zmozel polagoma dograjevati, temveč le scela preseči zložno domače mišljenje, ni boljše ustaljenega sloga, ampak mu je nasprotoval, ni sprejemal in podpiral mladih, priznaval jim je prvenstvo, če so bili zazrti v novo.

Bil je naš prvi ustvarjalec, ki se ni dvignil do modernizma, temveč v avantgardo, naš prvi popolni, zavestno popolnoma drugačni, vsemu minu-

lemu (obrabljenemu) sovražni novotar. Glasnik prevrata, ne spreminjanja. Ob njem se je slovensko glasbeno občestvo prvič srečalo s temeljnim nesoglasjem mladega rodu, ki ne pristaja na privajanje in postopnost, ampak zahteva brezpogojno spoštovanje svoje (napredne) mladosti, brezpogojno prvenstvo v imenu svojih idej. Že zavoljo socio-psihološkega izročila in kulturne dediščine se je spopad iztekel, kakor se je: samo nova generacija — ne socialna plast, niti zdaleč družbeni razred — samo novi razumniški rod je sprejel in podprl Kogoja. Pa ne glasbeni krog tega rodu, saj ga je bilo komaj kaj (in mu je sloves prevratneža zapiral, ne utiral pota): mlada generacija vse slovenske umetnosti. In tu se razkriva še ena, velikokrat prezrta, toda izjemno pomembna poteza, s katero se je Kogoj zapisal v zgodovino. Ni bil le prvi avantgardist, ampak sploh naš prvi skladatelj, ki je nastopil hkrati s književno in likovno avantgardo, duhovno tesno povezan z njima. Prvi je premagal »večno« zaostajanje, neenakovrednost tonskega v razmerju do drugih ustvarjalnih svetov. Šele odtlej je slovenska muzika kdaj pa kdaj (spet) ujela premene vsega umetniškega snovanja, nezamudniški delež nacionalne veljave.

V takšnem prepletu izhodišč in dejanj se je Kogoj seveda moral — in hotel — natanko opredeliti do obeh poglavitnih vprašanj slovenske glasbene misli: prevrednotil je odnos do bistva umetniškega in narodnega v umetnosti. Ni odločilno, da je (p)ostal naš edini skladatelj, ki je na pragu zrelih let, najprej, pred vsem drugim, skušal poiskati, izluščiti, utemeljiti (torej zastaviti kot program) jedro slehernega, de facto pa svojega stvariteljstva. Razprava *O umetnosti, posebno glasbeni* — raje kompendij kakor esej, bolj deklaracija kakor oris — pač dokazuje visoko osveščenost in skrajno odgovornost, s katerima je razbiral véliki pomen stvari. Bila je dejanje na ravni občnega, evropskega doumevanja problemov in sila redki so jo razumeli, kaj šele sprejeli v vsem obsegu miselnih pretokov. Pravzaprav jih je vznemirila samo Kogojeva (poznejša) »uporaba« izpovedanih načel, odnos, ki ga je imel do preteklosti in sodobnosti. Prvi ju je namreč ocenjeval, ločeval med vrednotami osebnosti, tipal za koreninami ... in iskal svojo potrditev v domačem izročilu. Nikakor se ni predstavljal kot edino možno (pravilno) nadaljevanje, ne v dotedanjem smislu napredka in naprednosti, ne z orožjem *Glasbene matice* v Krekovem primeru. Saj tudi v ničemer ni bil vidna posledica razmer, ni jih želel »razvijati«, temveč »razgraditi«, jim ustvariti novo, z najvišjimi merili preverjeno, umetniško pravo oporišče za tolikanj opevani slovenski glasbeni izraz. Kajti v izvoru mu je bilo umetniško in slovensko nedeljiva celota. Res je presojal intuitivno, ne historično, in razbiral vprašanja skladateljsko, ne znanstveno — toda segel je daleč najgloblje med vsemi takrat (in večino pozneje): izoblikoval nam je prvi jasnejši, v bistvenih odločitvah še danes veljavni pogled na glasbeno nacionalnost. Da bi ga zarisal, je začel iskati osrednje poteze slovenskega značaja in iz njih (ne obratno) pomenljive znake ljudskih pesmi, se pravi vsebino narodnega v tonskem. Takšno spoznavanje je kajpak izničevalo okvire čitalniškega estetskega kodeksa, starih pojmovanj o domačem, odkrivalo je temelje drugačnih, novih (in sila tujih) stvariteljskih možnosti ... V teh komaj doglednih prostranstvih je obstajalo slovensko le zaradi izvirnega človeškega bistva, slovensko je bilo hkrati in zavoljo njega umetniško enakovredno najvišjemu, notranje najmočnejšemu, nacionalno resničen skladatelj samo osebnost, ki »pride do sebe«, ki je

»kot človek kaj«. Pristno slovensko je pristno človeško, zraslo iz našega jedra. Ne razvojno ne oblikovno ni zavezano znanemu, najmanj pa negodnemu posnemanju ljudskih pesmi, je daleč pod videzom (trenutnega) okusa ali celo priljubljenih napevov. Visoko je, notranje bogato in samostojno.

Nikoli dotlej ni slovenski skladatelj odločneje prisegel na prapor nacionalne glasbene moči. Seveda je še preveč razumljiva ironija usode, da je s tako središčnim dognanjem trčil ob zid splošne samohvale. Sredi dvajsetih let si je iskala rešitev v (zapoznelem) nacionalizmu, v malikovanju čitalniškega izročila ter umišljene izvirnosti (domačnosti) pa v odporu zoper svetovljansko »vzajemnost evropskih kultur«. Toda nič manj ni umevno, da je njenemu begu pred zahtevami novega časa Kogoj oporekel z nedvoumnim prvenstvom osebnostne veljave: »Ali naj bo narodna pesem izhodišče za našo muziko ali le človek sam, to mora vsak ustvarjajoči zase določiti sam.« — Ni torej pravil, ni vnaprejšnje gotovosti, umetnosti ni mogoče voditi s kulturno-politično dogmo in preverjanjem razvidne pokorščine »ljudstvu«. Vse je odvisno od stvariteljske moči, njene »čiste in popolne« sile. Kogoju je bilo prazno (Lajovčevo) modrovanje o imaginarnem protigermanstvu, o dobrih in slabih vzorih na tujem, ki so v kratkem nacionalističnem vzgonu našega opredeljevanja postali osrednja dilema. Nobenega posnemanja (naslanjanja) ni priznaval, nobene potuhe (večvrednih) »zunanjih« zglede in skrivanja za povprečnost dediščine. »Vsaka umetnost je futuristična — to je usmerjena v bodočnost — in če ni, nima smisla. Stereotipna umetnost je nesmisel.« Domačijsko je potemtakem nemetniško, meje, ki naj bi ločevale pravo od zlaganega, nacionalno od nenašega, so umišljene, slovenskost ni mogoča za starimi plotovi, v manjvrednostnem skrivanju pred svetom. Ena sama pot je: »Močno živeti. Modro živeti. Živeti prek časa.« Proti vsakdanjemu. Proti nazorom, ki so zunaj bistveno glasbenega, bistveno človeškega. Proti okamnelemu veličastju postranskega deleža muzike na duhovnem prosceniju naroda, zoper vso gmoto ponižujočega izročila. Ustvarjanje je življenje za človeško novo, umetniško izjemno, duhovno še nikoli ujeto, življenje iz narave (samo)spoznanja, de profundis.

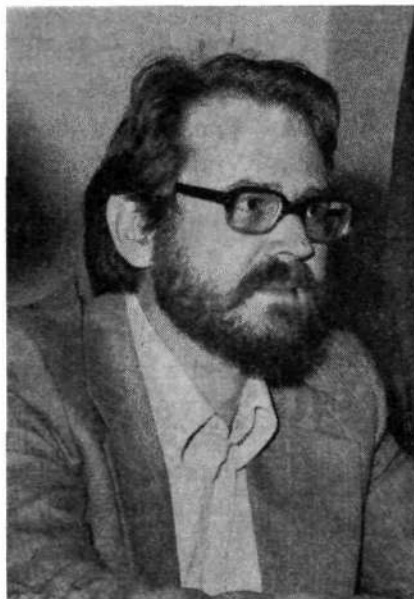
Tu pač moramo odgovoriti na dokajkrat izpostavljeno vprašanje o kompozicijsko novem (razvojno dejavnem) v skladateljevem opusu. Skoraj edino je bilo, takšno vprašanje, ki je zanimalo poznejša obdobja, edino, ki so ga hotela razumeti: koliko »priučljivega« avantgardnega netiva je zmožeg Kogoj, da bi se ob njem razžarjali mlajši rodovi? — Domalega nič. Ne samo zato, ker ni bil sistematik Schönbergovega ali Hábovega kova, niti zato ne, ker je po 1918. letu izgubil stike z evropskimi novotarskimi tokovi, jim sledil le posredno in se vezal nanje le načelno (ob revijah; notni tiski so v Ljubljano zahajali redko, potoval je komaj do Gorice, slišal ni ničesar). Tudi zato ne, ker ni imel svojega skladateljskega kroga, »šole«, naslednikov, in mu je duševni svet vse prehitro zblodila bolezen. In prav malo nam pojasni, da je dozorel na samem, brez vplivov in pobud dodekafonije, ki bi mu bila morda najbližje ali vsaj najbolj doumljivo nadaljevanje dunajskih (študijskih) smotrov; da se je s kompozicijskimi sistemi neo-slogov srečal prepozno in si jih ni več utegnil preoblikovati; da je obstal v vesolju individualnega gnetenja najpoznejših, razpadajočih romantičnih prvin... Vse to je pač storilo, da je ustvarjal brez kakršnegakoli vpliva na siloviti vzpon k evropskim novostim, ki ga je slovenska tonska

misel doživela ob Slavku Ostercu. Brez opazne veljave v našem skladateljskem razmahu: osamelec in izjema tudi na območju, po katerem zgodovina že od nekdaj določa razvojno težo vélikih osebnosti. Bil je neposnemljiv, za napredek »neraben«. Ni iskal novega sistema, hotel je le na novo, drugače, vseobsežno urediti skladateljsko gradivo XIX. stoletja, verjel je vanj, čeprav je slutil spremembe, jih prerokoval in pozdravljal. Toda njegov razbor temeljnih zakonov harmonskega sestava ni segel do glasbenikov, ni ga imel komu zapustiti, ni ga mogel objaviti, ostal je neznan.

A tudi če bi ga bil uveljavil: njegov red je (bi) samo pojasnjeval skrite danosti akordičnih premen. Ne bil bi napotek. Ne kompozicijski nauk: v ustvarjanju Kogoj ni priznaval rešne nadpravnice teoretične enovitosti, ki je obvlad(ov)ala svet med vojnama. Iskal je psihično jedro, ne vsemočna oblikovalna pravila, verjel v demona navdiha, ne v umski zagovor muzike. Seveda je terjal novo dognanost, vendar le kot oporo (in posledico) jasne skladateljske misli, kot enega izmed pogojev za popolno (nagonsko, prabitno) uresničitev glasbe. Lepota mu je bila človeška (doživljajska), ne zunanja (obrotna) resnica, zaradi — iz — nje je segal po novih, vsakokrat novih prijemih, intuitivno, ne da bi jih mogel podprejati šolani pameti, ne da bi hotel iskati sistem. Narekovala je vsebina. Dokler je znal ujeti slednjo njenih tančin — skoraj do konca zavestnega dela, — ni čutil potrebe po bistvenih spremembah . . . in še takrat jih ni iskal v načelnem, teoretičnem zanikanju poromantičnega izročila, v slogovnem (miselnem) prelomu zaradi preloma. Pisal je novo, zelo novo, vendar nikoli iz revolucionarnega čistunstva, usmerjeno, nikoli iz slepe vere v edino pravo kompozicijsko pot. Središče in vsevišnji zakon tonskega ustvarjanja mu je bilo in ostalo skladateljevo bistvo: njegova moč, globina, zadnje, nepodkupljivo razkrievanje človeškega jedra. To pa je v »sredstvih« kazalo »zaostajanje«, odrivalo ga je ob čas, za katerim je hitel naš razvoj tridesetih let, trdno v sedlu Osterčevih (novoklasicističnih) zahtev. In slovenska skladateljska zavest ni (več) doumela, kaj ji prinaša Kogoj. Morala je naprej, za cilji, ki jih je oznanjal sam, a v drugačni, bolj ravni, bolj iskri (in bolj plitvi) strugi. Njene brzice so preskakovale Kogojevo slogovno zadetost, ker je ostajala znotraj — zdelo se je (že) starih — kompozicijskih znamenj.

Kajti res je (bilo): Kogojeva muzika je živila v nenehnih, nestanovitnih prepletih ekspresionistične izostrenosti in poznoromantične izpovedi, bližje prvi in globlje v drugi . . . daleč od jasne ostrine (in preproščine) nastopajočega rodu. Bolj določno: ta izpoved z izjemnim razkošjem liričnih podtonov se je zgoščala v pretresljivo doživljajsko imaginacijo, bila je (vedno le) delež ponotranjene ekspresije, delež izraza čutnih in čustvenih vzgibov, namenjen sporočilnosti človeškega. Nič opredeljenega, novo-stvarnega (samo disonančno neprijetnega) ni vabilo Kogojeve glasbe, prav nasprotno. Njena »improvizacijska« svoboda je razkrivala vizionarne globine, »zglobljala« se je (kljub razvidnim, nezapletenim oblikovnim zasnovam) v vselej drugačnih, novih poudarkih skrbno klesanih vsebinskih nadrobnosti. »Iskala« (se) je v neustavljivem dopolnjevanju vedno tesnejših krožnic okrog jedra, zastrtega v meglenice skrajnih odtenkov enega samega pomena, ene same ekspresije intuitivnega doumevanja človeških strasti v mrežah duhazankarja. To pa je odgnalo samotnega božjepotnika daleč v brezbrežje neznanih dalj, kjer je izginil spred oči mladim in starim . . .

In tudi takšen je (bil) Kogojev pomen za slovensko glasbo: stal je na meji dveh svetov, umirajočega in komaj rojenega, romantičnega in novega, v sebi je nosil njuno muko in zalet, in živel ju je prav tisti čas, ko sta udarila po naši splašeni negibnosti. Rodil se je prezgodaj in prepozno, kot je pač usoda mnogih izjemnih duhov, ki predstavljajo mejnike. V bolečini smrtnih in porodnih krčev je iskal svojo podobo — sredi vseh tokov, iz njih in proti njim.



Marko
Kravos

Beseda ni konj

STATISTIČNO VZETO

Statistično vzeto
je človek
pol moški pol ženska
in sto odstotkov ljudi
živi od rojstva do smrti.
Pred tem in po tem
je človek
statistično neproduktiven

V povprečju smo stari
pod trideset let,
imamo po eno hlačnico
in eno nago ritnico.