

živih idej in gibanj, na osnovi začasnega spoja republikanizma, avtonomizma v nacionalnem programu in kulturnega modernizma, vključno z določeno mero razumevanja za rusko revolucijo in umetniško avantgardo. Sredi teh idejnih bojov se zde mladi novomeški umetniki vendarle prešibki, in radikalni umetniški in kulturno-politični program še ne oblikujejo kot javni izziv. In končno, slovenska zgodovinska avantgarda prve generacije tudi ni mogla imeti levega političnega zaveznika, ki bi kaj veljal, ker se je politična avantgarda šele oblikovala in je njeno »očiščenje in pomlajenje« trajalo še nekaj let. Takega političnega zaveznika je lahko našla šele tretja avantgardna generacija, ki je postala zato tudi prva, ki je kot umetniško gibanje delila usodo revolucionarnega gibanja pri nas. Poglavlje o tem pa ne sodi več v obravnavo, ki se omejuje na dejavnost dr. Ivana Tavčarja.

## Kogojev preboj in možnosti slovenske glasbene avantgarde

Borut  
Loparnik



Slovenci so se s Kraljevino SHS odtegnili znanemu kulturnemu okolju. Tako so dosegli pričakovano, vendar neobvladano in močno negotovo samostojnost kulturne politike — njen skrajni razpon med hotenji in realnostjo pa so že novembra 1918 pokazali resolucija o kulturni avtonomiji ter dogodki, ki so sledili.<sup>1</sup> To resolucijo je podpisal tudi Marij Kogoj in njena načela so ostala vseskozi identična z nazori, ki jih je zagovarjal.

Ob kratkem bi jih lahko strnili v zavest o samostojni, umetniško izvirni duhovni biti Slovencev. Zaradi nje so Slovenci enakopravni kulturno bogatejšim narodom in dediči istega zgodovinskega spomina. Odvezuje jih duhovnega brambovstva in odpira pretoku skupnih idej, ki so jih dolžni dopolniti s svojim dele-

<sup>1</sup> Resolucijo kulturnega odseka Narodnega sveta (javnost jo je večidel poznala kot resolucijo o kulturni avtonomiji Slovencev v novi državi) je po dolgi razpravi sprejel kulturni odsek na seji 18. novembra. Njeno dokončno besedilo je bilo:

»Ob postanku države Slovencev, Hrvatov in Srbov pričakuje kulturni odsek Narodnega sveta, da bo nova, politično popolnoma edinstvena država, naj bo organizirana kakorkoli, po svoji moči pospeševala z vsemi razpoložljivimi sredstvi razvoj prosvetnega življenja vseh treh rodov na podlagi kulturne avtonomije. Neoviran razmah individualnih sil vseh treh plemen je najzdravejši pogoj za polno duševno bogastvo Jugoslavije.

Kulturna politika bo morala vsekakor upoštevati dejstvo, da je dala zgodovina Slovenstvu v teku stoletij posebno duševno vsebino. Slovenski del jugoslovanskega naroda se je razvil tudi jezikovno samostojno, tako da je slovenščina, nositeljica te duševne vsebine, dasi najbližja sorodnica srbo-hrvaščini, danes organizem zase in da je v območju slovenskega knjižnega jezika za sedaj možno uspešno kulturno delo edinole v tem jeziku.

Če bi se Slovincem omogočil lasten kulturni razvoj, bi sledil neizogibno silen upad kulturnega življenja v slovenskem plemenu, ki bi prenehalo biti tvorno: Vsaka etnična skupina pa se čuti svobodno samo v toliko, v kolikor more uveljavljati svojo tvornost. Vsak narod je pomemben človeštvu v toliko, v kolikor je tvorec novih vrednot. Tudi bi se mogla prilagoditi kulturnemu prelomu samo tenka plast slovenske

žem. Ta izvirna duhovna bit je Kogoju snovanje iz lastne narave v pomensko enotnem, estetsko in vsebinsko neomejenem prostoru umetniške resnice novega evropskega človeka. Njena merila ne priznavajo manjvrednostnih zavor, posnemanja in političnega skrbništva, ničesar iz podzavesti strahov slovenskih glasbenikov, njihovih zamud in pokorščine vsakršnim napotkom.

Na pogled se je zdelo — in tako so Kogoja sprva razumeli — da je samo radikaliziral izhodišča *Novih akordov*. Da se upira institucionalni zamejenosti in malomestnemu okusu. Tja do pozne pomladi 1919 in še čez je zato napredni del naših glasbenikov toleriral njegove nazore, tudi prva osebnost tega kroga, Anton Lajovic. Vendar se je Kogojeva misel naglo zostrila v boj proti vsej, po bistvu še (zakrnelo) čitalniški mentaliteti. Zoper ideologijo tako imenovanih »narodnih svetinj«, ki je prikrivala umik slovenske glasbe iz evropskega dogajanja. S tem pa se v žarišču spora nista znašli samo njena latentna bojazen pred svetom in nepripravljenost na estetske novine, temveč tudi njena inferiornost pred razvojem in obzorjem domače književnosti in slikarstva. Kogojev napad je mahoma zajel celoten splet temeljnih problemov ter se razširil iz umetnostnega v kulturno-politično nasprotje: zastavil je vprašanje slovenske glasbe kot bistveno dilemo naše duhovne samostojnosti.

Njegovi nazori so seveda kljub temu ostali ustvarjalski. Dokazoval jih je glasbeno, ne nazadnje z izrazno samobitnostjo ljudske pesmi.<sup>2</sup> V njej je namreč videl inkarnacijo temeljnih nacionalnih potez in zato dobi relevantno sporočilo. Ni šlo za občudovanje folklornega, temveč za identiteto doživljajske izvirnosti, ki je razgaljala ozadje »narodnih svetinj«: prav to identiteto je malomeščanstvo popačilo z estetskim kodeksom zborovskih harmonizacij in vokalne lepotnosti. Šlo je tedaj za novo, ideološko neobremenjeno razpoznavanje muzičnega jedra slovenske biti, za ekspresionistični poseg k iracionalnim globinam jaza brez romantičnega okvira »nacionalne šole«. Kogoj je zanikal oprijemljivo domačijstvo, h kateremu je vse bolj zanašalo Lajovca — in bil tudi edini, ki je 1924. leta zavrnil njegovo nacionalistično tezo o »strupu

inteligence, dočim bi bile široke mase, jedro našega plemena, izbocene od dobrin kulturnih pridobitev in pahnjene v kulturni polumrak.

Kulturna avtonomija pa nikakor ne odvezuje duševnih delavcev vseh treh plemen dolžnosti, iskati vedno tesnejših stikov, vedno globljega medsebojnega umevanja in sporazuma v vseh vprašanjih ter skrbeti za medsebojno spolnjenje skupnega prosvetnega dela, ki bo na svojem višku zadnja najlepša utemeljitev svobodne Jugoslavije v družini narodov.«

Od slovenskih glasbenikov so bili člani kulturnega odseka Matej Hubad, Frančišek Kimovec, Marij Kogoj (najmlajši med njimi), Anton Lajovic, Stanko Premrl in Janko Ravnik. Iz zapisnika se je razvidno, da je v razpravi o besedilu resolucije sodeloval Anton Lajovic: dvakrat je interveniral, da se mora »ohraniti in poudariti ... antiteza političnega edinstva in kulturne avtonomije«. — Na isti seji so se člani kulturnega odseka zaradi učinkovitejšega dela razdelili na več (področnih) pododsekov; predsednik pododseka za glasbo je postal Lajovic.

<sup>2</sup> M. Kogoj, *O narodni pesmi*. Dom in svet 34/1921, št. 4/6, 127—128 in št. 7/9, 174—176. Sklepna misel te razprave: »Umetna glasba je — kjer je razvita — od ljudsko-narodnih napevov bogatejša in pomembnejša. Vendar ima kultiviranje ljudsko-narodne pesmi pomen za zdravo glasbeno kulturo, ker ne nasprotuje tendencam umetnosti sploh, ampak jo zagovarja.«

Beethovnovih, Bachovih in Wagnerjevih del«. Njegovo celotno, v izhodišču protinemško zamisel, naj bi se slovenski skladatelj zgledoval pri slovanskih mojstrih ali, v skrajnem primeru, ob francoskih, če mu že nikakor ne zadošča domača ljudska pesem. V polemичnem odgovoru *Vzajemnost evropskih kultur* je Kogoj tedaj zapisal, da se mora Lajovčevemu naziranju »upreti vse, kar je v nas človeškega. Smernice te vrste nimajo kaj opraviti z našo nacionalno mislijo. Če hočemo kaj doseči, bodimo dejanski. Vsakdo naj komponira, kakor misli, da je prav. Tako tudi bo prav. Prav zanj in za vse. Ali naj bo narodna pesem izhodišče za našo muziko ali le človek sam, to mora vsak ustvarjajoči zase določiti sam.«<sup>3</sup>

V spopadih nastopa torej Kogoj vselej kot skladatelj, ne kot ideolog, kar je postal Lajovic. Svoje nazore pojasnjuje, da bi zarisal eksistencialno divergenco med temeljnim in navideznim, novim in preživelim, tudi med lastnim seveda in tistim, kar šteje za umetniško nezrelo. Ne usmerja s piedestala političnega tribuna in ne sestopa v kritje strankarskih ideogramov. Njegov kulturno-politični spopad je boj za avtonomijo muzičnega, za avtonomni položaj, ki ga muzično terjaja. Je »komponist — in nič drugega«, kakor piše oktobra 1920 Josip Vidmar, »naš prvi izraziti zastopnik večne glasbene umetnosti«.<sup>4</sup>

S tem Kogoj ni postavil na kocko le svoje socialne eksistence, ampak tudi delež glasbene javnosti v kategoričnem imperativu pomena

<sup>3</sup> Spričo dogodkov v naši politični zgodovini gotovo ni naključje, da je Lajovčeva sodba o nacionalnem v umetnosti dozorela prav spomladi 1924. leta, natančneje: da jo je tedaj sklenil utemeljiti z vrsto načelnih člankov in napadov. Tudi ni naključje, da je že v prvem teh zapisov (*»Narodna umetnost in »umetna umetnost, Jutro 5/1924, št. 45, 7, 21. II.)* apostrofiral Kogojovo razmišljanje *Smer glasbe v zadnjem desetletju iz Ljubljanskega zvona*. Že 1. marca je nato sprožil v Slovincu polemiko zoper repertoarje simfoničnih koncertov Josipa Čerina (*Misli o kulturnem tipu germaniziranega Slovenca*), ki je dosegla najočitnejši poudarek 6. aprila z zapisom *O večnih krasotah in o strupu Beethovnovih, Bachovih in Wagnerjevih del* ter izzvenela 27. aprila s člankom *Še ena beseda o programih*.

Toda že pred tem se je Lajovčevim nazorom postavil po robu Kogoj z odgovorom *Vzajemnost evropskih kultur* (Jutro 5/1924, št. 98,4, 24. IV.). Za njegov položaj v slovenskem glasbenem in javnem življenju je bržčas značilno, da ga je sicer nagli Lajovic skušal zavrniti šele mesec dni pozneje s člankoma v Narodnem dnevniku 25. in 27. maja (*Vzajemnost evropskih kultur, O nacionalnosti v umetnosti*). Tu je v sklepu povzel svoje misli: »Zame je dogma, da so narodi one socialne edinice, katere so edine nositeljice vsake kulture, zlasti pa umetnostne kulture. Sem prepričanja, da za človeštvo pomenjajo le tedaj pozitivno pridobitev, če njihovi duševni proizvodi nosijo na sebi pečat posebne njihove narodne individualnosti. Vrednostni moment v kulturnih proizvodih posameznega naroda je torej podan ravno v njihovi narodnostni posebnosti, torej v čemer se ta narod razlikuje od vseh drugih narodov in ne v tem, v čemer si je on z drugimi narodi enak. Vrednost kulture torej ne obstoji v občečloveškosti... Prav je torej ter je obenem tudi biološka potreba, da vsak narod v prvi vrsti spoštuje in hvali svojo lastno kulturo. Šele ko vsled tega doseže nek gotov maksimum svojega duševnega razvoja, je postal zrel za to, da je lahko enako pravičen in sprejemljiv za vse druge kulture, ko vsled polnega razmaha svojih sil mirno počiva sam v sebi.« (ND 1/1924, št. 124,2 27. V.).

Kogoj Lajovicu ni odgovoril (ni mogel odgovoriti?) v časnikih, temveč s predavanjem *Vzajemnost evropskih kultur*, ki ga je priredilo Društvo slušateljev filozofske fakultete 1. junija v zbornični dvorani univerze. O tem nastopu niso listi objavili nobenega poročila, ev. koncept ali besedilo se nista ohranila.

<sup>4</sup> J. Vidmar, *Marij Kogoj*. Slovenec 48/1920, št. 250, 1—2, 31. X. Članek je bil objavljen kot napoved njegovega prvega skladateljskega nastopa v Ljubljani (6. no-

muzike za samostojni duhovni status naroda. Toda glasbena javnost je takšna dejanja poznala pri literatih in likovnikih, nikakor ne v skladateljskem svetu, kjer bi jih morala prva razumeti. Zato je v Kogoju še naprej gledala neprijetno epizodo povojne razrvanosti, ne da bi bila dojela temeljni spopad za svojo prenovu: v tem srečanju sploh ni razbrala nobene veljavne vrednote. Lajovic je že 1920. leta povedal Izidorju Cankarju, da je Kogoja na Dunaju zaneslo »k Arnoldu Schönbergu, Zidu, ki po mojih mislih neprimerno bolje govori in teoretizira, kakor pa komponira, in ta se mi zdi, da je Kogoju v muzikalnem pogledu le malo koristil, ga preje celo zmedel. Preden je šel Kogoj študirat, je napravil razne stvari, ki so človeka jako veselile, zakaj Kogojev talent je bil iz njih prav očiten. Kar sem pa videl nekaj Kogojevih klavirskih skladb, menda so iz zadnjega časa, so take, da so meni manj všeč. Zmožen bi bil Kogoj česa boljšega.«<sup>5</sup>

Tu, na ravni okusa in všečnosti, sta bili seveda idejna in estetska konfrontacija nemogoči. Ne zato, ker je Lajovic upal, da bo slovenski glasbeni idiom uveljavil po svetu Škerjanc, temveč zato, ker je zijala med Kogojevimi nazori in prepričanjem domačih modernistov popolna diskontinuiteta avantgardnega nasproti ustaljenemu.

Usoda tega razmerja je bila seveda nepreklicna osamitev izzivalca. Razen Frančiška Kimovca, ki je kot dunajski diplomant razumel njegove intencije, razen Srečka Koporca, ki je komaj študiral pri Kogoju, razen Bravničarja, ki je skladateljsko nastopil pozneje — Kogoj med ustvarjalci ni imel somišljenikov. Našel jih je v Klubu mladih, katerega nastanek je sprožil sam, ter med pisci in likovniki, ki so se z zavestjo idejnega kroga borili za ista oz. sorodna estetska načela. Kogojev prestop iz tradicionalnega risa glasbene, zlasti skladateljske aglomeracije torej ni bil iskanje sprotne zaveznikov, temveč nujnost avantgardnih tendenc. Ukinjal je veljavno topografijo kulturnega življenja z istim namenom kot nacionalistične zapore pred neomejenim prostorom nove umetnosti.

Kljub temu je glasbena izolacija terjala davek. Kogoju je vsilila usodo samotnega iskalca novih kompozicijskih zakonitosti, kar je vsaj bistveno upočasnilo, če že ne spremenilo njegov razvoj.<sup>6</sup> Instrumentalno območje, na katerem je potekal evropski avantgardni boj, mu je bilo v našem okolju s pretežno vokalno tradicijo in možnostmi povsem

vember, dvorana Union), zato je obširno, — nedvomno v popolnem skladu s Kogojevimi izjavami — pojasnjeval njegovo umetniško veljavo in razvojni pomen za slovensko glasbo.

<sup>5</sup> I. Cankar, *Obiski*, Anton Lajovic, Cit, po I. Cankar, *Leposlovje — Eseji — Kritika*, 1. knjiga, Ljubljana 1968, str. 179.

<sup>6</sup> V zapuščini Srečka Koporca je v treh različicah ohranjen članek *Kogojeve akordne permutacije*; nastal je najpozneje 1964. leta, nemara kot osnutek poglavja za knjigo o Mariju Kogoju, ki jo je Koporc želel napisati. V njem avtor na podlagi »zapiskov, nalog in skladb, ki so ohranjene iz časa mojega privatnega študija pri Kogoju« pojasnjuje, da je njegov učitelj spomladi (jeseni?) 1919 »po večletnem trdem preizkušanju« izoblikoval »dvanajsttinski glasbi odgovarjajoči tehnični sistem, s katerim je omogočeno uporabljati doslej nepoznane akordne kombinacije«. Po Koporčevem mnenju je bil ta sistem dokončan pol leta prej, kakor je Matthias Hauer opisal svoj sestav tropov v brošuri *Vom Wesen des Musikalischen* (natisnjena 1920) in je bil torej na evropskih tleh prvi poseg v novo kompozicijsko smer. Njegovo jedro naj bi bilo spoznanje, da »je vsaka akordna sestava, ne glede na intervalno situacijo,

nedosegljivo. Vezi z nastajajočo dunajsko avantgardo so bile pretrgane, dvanajsttinski prelom odmaknjen, razbiranje drugih avantgardnih tokov nemogoče oz. omejeno na redke in naključno dostopne revialne opise. Tudi ni mogel upati na izvedbe svojih del in po razpadu Kluba mladih niti na samostojne objave. (Dejstvo, da so mnoge Kogojevih skladb dosegle občinstvo šele po zadnji vojni — nekatere pa še do danes ne — je zadosten dokaz o položaju, v katerem si je moral utirati pot in reševati kompozicijska vprašanja svojega sloga).

Paradoks, ki se ga je očitno vse bolj zavedal, je bilo pač razmerje med naglim razmahom evropskih avantgard in ujetostjo v domači odpor. Estetske meje, do katerih je segel z dunajskim študijem (1914 do 1918), so bile namreč meje srednjeevropske moderne ob koncu prve svetovne vojne. Zgolj območje med Schrekerjevim jugendstilsko-secesijskim barvnim opojem in Schönbergovim ekspresionističnim razkrajanjem pozne romantike. Občasna slogovna nihanja, ki so ga spremljala poslej, so bila natanko v magnetnem polju teh dveh tečajev. Nista se ga dotaknila ne dadaistični posmeh ne futuristično zanikanje, ki ju je sprožila zgodnja avantgarda zunaj avstrijsko-nemškega prostora.

Iz njegove maksime, da je »vsaka umetnost futuristična — to je, usmerjena v bodočnost — in če ni, nima smisla«, iz te maksime lahko sklepamo, da ni poznal, vsaj ne zvočno, italijanskega, še manj ruski futurizem. Vendar članek, kjer jo je 1923. leta zapisal, tudi pojasni, kako je razumel svoj položaj: »Prva naloga ustvarjajočega je popolno oproščenje od vsega, kar ne izvira iz njega samega, oproščenje od vsakega posnemanja in naslanjanja na druge.« Prav s tem se je čutil del evropskega dogajanja, kajti naloga najmlajše generacije je »izvršiti popolno očiščenje in ustvariti objektivne vrednote, ki bi bile vedno zmožne delovati na notranjost človeka.«<sup>7</sup>

Kogojeva umetniška resnica je torej vseskozi resnica individualne psihične biti, ki terja po apokalipsi svetovne morije novo vsebino in

neke vrste stabilizator melodično-polifonskim kompleksom«. Koporc tudi navaja, da je Kogoj svoj sistem pojasnil v posebni razpravi (ki je ni hotela objaviti ne »edicija Schmiedl v Trstu« ne pozneje »neka naša založba«), vendar pa ga ni uporabljal: »Če mi bo kdaj dano doseči nov izraz, bom moral tedaj uporabiti 'akordne permutacije', tako se pa ne morem izneveriti lastnemu izrazu, ki v meni še zelo trdno živi.« Zaradi tega je obdržal »v svoji kompozicijski praksi poseben sistem 'intervalne plastike', ki ... ni ... nič drugega (kot) dvo- in trodimenzionalnost tonskih kompleksov«.

Doslejšnje raziskave še niso odkrile sledu za nobenim od (po Koporcu) »dveh prepisov« Kogojeve razprave, skladateljeva zapuščina pa vendar dokazuje, da se je tudi po 1919. letu intenzivno ukvarjal z novo harmonsko sistematiko. Izhodišče oz. spodbuda mu je bila očitno Schönbergova *Harmonielehre* (1911), kakor pripoveduje tudi Josip Vidmar, ni pa, vsaj ne do srede dvajsetih let, poznal dodekafonije (gl. J. Vidmar, *Obrazi*, Marij Kogoj; Ljubljana 1979, str. 67—68).

<sup>7</sup> M. Kogoj, *Smer glasbe v zadnjem desetletju*. Ljubljanski zvon 43/1923, št. 6, 321—326. — Za možnost Kogojevega razgleda po evropskem dogajanju verjetno ni brez pomena, gotovo pa je ilustrativno, da je ta članek nastal 1923. leta v Gorici, ne kdaj prej ali pozneje v Ljubljani. V Ljubljani je (lahko) napisal le kratek *Glasbeni razgled* (Jugoslavija 4/1921, št. 63, 2, 15. III.), ki natančno odkriva, kako in koliko je mogel spremljati novosti na tujem. V tej luči je še značilnejši njegov poudarjeno manifestativen uvod, prvi odsev avantgardnih manifestov pri nas. Srečanja s pokojnim arhitektom Marjanom Mušičem so mi razkrila, da jih je tako razumela tudi umetniška mladina tedanjih dni. — Mušič je še pol stoletja pozneje znal Kogojeve uvodne stavke na pamet in jih ponovil z udarnim zanosom programatičnega razglasa: »Na novo pojavljajoče se sile vedno jasneje prodirajo iz nazadnjaštva veličastnih represen-

zato prevrednotenje tonske snovi. Že Vidmar<sup>8</sup> je 1920. leta poudaril, da je Kogoj »v podajanju svojih doživljavaev iskren do neizprososti in do skrajnosti neposreden in zato nov. . . . Pri tem pa je seveda popolnoma jasno, da je zapustil takozvano artistično 'lepoto'. Mesto te nam daje ono lepoto, ki je obenem tudi resnica . . . in je edina vsebina realizirane človeške duševnosti — umetnosti.« Lepota kot psihična resnica je kajpak ekspresionistični imperativ. Ne gre pozabiti, da vidi npr. Ljubomir Micić še marca 1921 ekspresionizem kot »nedvomno umetnost naše dobe in časa v vsej Evropi«,<sup>9</sup> pa tudi tega ne, da ga *Zenit* odkloni šele jeseni istega leta, vendar (značilno!) s pariškim razglasom Ivana Golla *Der Expressionismus stirbt*.<sup>10</sup>

Za naš prostor in dotedanje kulturno okolje je torej ekspresionizem po prvi vojni edina avantgarda. Nihče, tudi Kogoj ne pričenja z »ničelne točke« kolektivne zavesti futurizma, zoper subjektivizem izjemnega in zoper zgodovino, da bi tako našel nedotaknjeno zvočno snov ter se z njeno pomočjo odrinil v prostranstva nove vsebine. Tonski svet je tukaj še vedno — in bo še dolgo — neizčrpen in zadosten, potrebuje le nietzschejansko prevrednotenje vrednot. Ali drugače: avantgarda je še zavezana evolucijskemu toku in merilom modernizma, ki se trga iz romantike.

Prav v tem njenem trenutku stopi Kogoj pred slovensko javnost, nevajeno sočasnosti in skrajno nezaupljivo do premen. Kot skladatelj ga tedaj niti ne more sprejeti, ker ga prvič sliši šele dve leti pozneje, novembra 1920. Njegove nazore sicer lahko spozna iz programatične razprave *O umetnosti, posebno glasbeni*,<sup>11</sup> toda zave se jih šele ob kritikah, v katerih se Kogoj spopade s kulturno-političnimi zablodami. Tu in ne ob glasbi se najprej izkaže, da je za slovensko mentaliteto njegova misel kratko malo nedoumljiva. Komaj na površju, med redkimi poznavalci, razburja Kogoj s prekucuško muziko, v resnici odloča njegovo načelno izhodišče. Njegovo celostno nasprotovanje vsemu, kar smo kot narod poznali in bili pripravljeni sprejeti v idiomu glasbenega.

tantov, ki si v svoji okostenelosti trudoma prizadevajo, da bi še vedno po pentlji, svetinji in fraku cenili življenje in ga nadzorovali po listinah svojih starodavnih pravil.«

<sup>8</sup> J. Vidmar, *Marij Kogoj*, ibid.

<sup>9</sup> L. Micić, *Putujući ekspresionizam i antikulturni most*. *Zenit* 1/1921, št. 3, 9—11. Avtor pričenja z značilno trditvijo: »Ekspresionizam je danas svuda. Svima na jeziku — na reči. Nikome u duši — u delu!« Kot njegovo bistveno potezo poudarja, da »on ne mora i nemože biti definitivan jer nema definitivne umetnosti« ter ga vrednostno uvršča: »Iznad ekspresionizma diže se — ZENITIZAM — umetnost koja je afitivna — umetnost koja znači totalnost.«

<sup>10</sup> *Zenit* 1/1921, št. 8, 8—9. Značilnejši poudarki tega manifesta: »Wollte man kritisch sein, so wäre allerdings nachweisbar, dass Expressionismus am jenem Revolutionsaas krepirt, dessen mütterliche Pythia er sein wollte. Und dies erklärt das, nämlich: dass der ganze Expressionismus (1910—1920) nicht einer künstlerischen Form, sondern einer Gesinnung Name war. . . . Jawohl, mein guter Bruder Expressionist: das Leben zu ernst zu nehmen ist heute die Gefahr. Kampf ist zur Groteske geworden. Geist ist dieser Schiebepoche Ulk. . . . Beweis: deine Weltanschauung hat niernends gesiegt. Du hast nicht einem von sechszehn Millionen das Leben gerettet. . . . Weg mit der Sentimentalität, ihr Deutschen, was gleichbedeutend ist mit: ihr Expressionisten.«

<sup>11</sup> M. Kogoj, *O umetnosti, posebno glasbeni*. Dom in svet 31/1918, 1/2, 26—28; 3/4, 92—95; 32/1919, 3/6, 109—114. Sklepna misel: »Novo čustvo pa hoče novega izraza, kakor nov izraz najde novih sredstev za novo občutje. Če niso dovolj izdatna, izumro sama.«

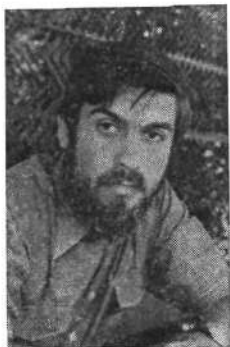
Kogojev nastop se torej ne more izteči z modernističnim estetskim bojem zoper staro povprečje, ker zanika bistveno: vlogo in veljavo muzičnega v tedanji slovenski kulturi. Ob kratkem naš malomeščanski »genetični« spomin, v katerem je veljala (umetna) glasba za razkošje, oddih ali orodje političnih manipulacij.

Ta upor ni bil samo estetski, temveč neprimerno odločilnejši, trši in za Kogoja usodnejši preboj skozi okope naših prepričanj. Šlo je za priznanje samostojne, vsem drugim, tudi besedni umetnosti enakovredne glasbe. Za muziko, ki je imanentni del kulturne zavesti in nacionalne moči, kar ji nalaga tudi dvom in nasprotovanje odmrlim idealom. Takšna kulturno-politična avantgarda je seveda implicirala estetski novum, mogla pa bi ga popolno uveljaviti šele v docela spremenjenem mentalnem ozračju.

Zato je Kogoj ostal sam pred slovenskim glasbenim občestvom, brez podpore (do)tedanjih modernistov in brez možnosti, da bi našel z njimi vsaj najbolj splošno skupno izhodišče. Preboj je bil mogoč samo zunaj njihovega geta, neobremenjen z (malo)meščansko dediščino, sredi novega rodu literatov in likovnikov, kakorkoli so si že bili estetsko različni. Da pa je uspel samo preboj, komaj sunek in ne zmaga, ni bil njihov greh, še manj Kogojev, temveč predvsem delež glasbeniške manjvrednosti v takšnem spopadu.

S to izkušnjo je Kogojev korak napovedal tudi usodo obeh poznejših avantgardnih generacij — Osterčevega kroga v tridesetih in skupine Pro musica viva v šestdesetih letih. Čeprav sta se oblikovali v časovnem zamiku, ki loči novo od najnovejšega, in sta se zato mogli opreti na razvidnejše dosežke tuje avantgarde, čeprav je tudi vsaka od njih prodrla nekoliko dlje v mentalno ozadje slovenskega odnosa do glasbe, je spopad z domačim okoljem izčrpal njun avantgardni naboj in ju slednjič zadržal v vodah modernega. Šele tako sta, po preteku enega ali dveh rodov, postali načelno sprejemljivi. Kajti že razmerje estetsko modernega nasproti avantgardnemu je v kulturno-političnem, torej družbenem okviru odnos med še dopustnim in razdiralnim. Tudi to je v naši glasbi prvič dokazal Kogoj.

### Slovenska likovna avantgarda in kritika



Peter  
Krečič

S pojavom konstruktivizma na Slovenskem se je slovenski človek, opredeljen z razmeroma dolgo tradicijo zavestnega nacionalnega kulturnega ustvarjanja, srečal z vrsto povsem novih oblik kulturnega, ožje umetnostnega delovanja. Te niso sodile v noben dotlej znan okvir pri pojavljanju umetnostnega dela in tradicionalnega vedenja njegovih ustvarjalcev oziroma akterjev. Pri njem

ni šlo zgolj za časopisne polemike, kakršne so se, denimo, vemale ob nastopu slovenskih impresionistov. Tudi ni šlo za ideološko-estetski