

UDK 78.01 Osterc

Borut Loparnik  
Ljubljana

ISKANJE OSTERCA

Ni verjetno, da bi premislek Osterčeve mentalne drže in njenih učinkov kakorkoli omajal ikonološki model, v katerem vidi sodobno javno mnenje skladateljev facit. Tudi ni verjetno, da bi ob takšnem poskusu javna retorika zdvomila nad veljavo kalupa, ki mu prilagaja Osterčevo osebnost in dosežek: model navsezadnje udejanja le sholastično modrost universalialia sunt realia in kaže naravo stvari. Da je bil za avtorjevega življenja docela drugačen, ne govori o skladateljevem, temveč o našem umevanju vprašanj, ki jih je sprožil, torej o recepciji njegovih in vsakršnih novosti - še bolj sleherne drugačnosti.

Vendar šteje k naravi stvari tudi okoliščina, da prikriva skrajna vrednostna divergenca obeh modelov več skupnega, kot moreta utajiti njun potrjevalni oz. odklonilni impetus. Dovolj razločno se, denimo, oklepata istih, najbolj istih nazorskih in kompozicijskih (v resnici lingvističnih) znamenj skladateljeve ideologije. Domala enako, z enako neselektivnim, če že ne propagandnim zagonom skušata uveljaviti vprašljivo enopomenski smisel, ki naj bi ga bil imel in mu je mera načelnost izključujočih presoj. In obema se Osterc pogosto spreminja v "razvojni" casus, bolj natanko v slogovno abstraktni predmet opazovanja, s katerim se zdi mogoče interpretirati t.i. zgodovinski razvoj in kajpak avtorjev historični delež - eo ipso pa njegovo duhovno naravo, celo duševni profil, ter umetniško storitev.

Zarise, ki nastajajo v tem preprostem obòru nedvoumnih videnj, spodjeda predvsem dejstvo, da sta vzrok in posledica ireverzibilna; maščuje se jim odrivanje psiholoških in estetskih prvin na raven obstranskega, kdaj tudi samo ilustrativno zanimivega. Posledica je nemoč ikonologije ob vrednotenju del, še posebej razlik v njihovi artistski samobitnosti. Ocenjevati skuša le opus en bloc, domala kot ideološki substrat, ki narekuje "trdne" definicije in jasno "razvojno" vlogo. To seveda ne pomeni, da je tehtanje celote odvečno, še manj, da so avtorjeva dejanja opredeljiva brez ugotovitev o njegovem slogu (če seveda štejemo za slog zvočno mišljenje, ne golih recentnih vzorcev tonskega govora) - pomeni pa, da sta umetniška veljava in zgodovinska sled občutljivejši, tudi bolj zapleteni vprašanji, kot ju lahko dožene katerikoli ikonološki model. V jedru in dosegu je namreč sleherni, naj si še tako nasprotujejo, odslikava "višjega" namena in ne resničnosti ustvarjalca, veliko bolj intencionalni postopek kakor sublimacija, gotovo pa kategorialni obrazec, ki zavrača osebnostne razlike.

Problem ikonološke verodostojnosti zato niso mutacije dejanskega v posplošeno, temveč narava teh posplošitev in njihova eksplikacija. O naravi se kmalu izkaže, da je konstrukt, domišljen z omejevanjem realnega na posamične dele ter s potenciranjem takšnih odlomkov do občnega kalupa. Postopek seveda izkrivlja celoto - ne toliko, da bi iz parafaktičnih potez ne mogli uganiti prvotnih, vendar dovolj, da so abstrahirane značilnosti predvsem gradivo, kakršnega potrebuje "razvojna" kazuistika. Izbrano in obdelano je kot sestavine zloženke, ki jih lahko "ideja" uredi v prikaz in dokaz svoje upravičenosti. Kar nastane, so "stilno", zgodovinarsko in še kako primerna pojasnila želene logike historičnega dogajanja ter tistih osebnosti, iz katerih dejanj ga krojimo a posteriori; nevarno samozadostna, čez mero jasna in skrbno očiščena individualnih nadrobnosti, ki bi utegnile motiti splošno, v ohlapnejšem besednjaku tudi "svetovno" preglednost "razvoja".

Vse v teh pojasnilih je verjetno, kompatibilno, vrednostno usklajeno in dognano, kakor pristoji umevanju bistva ... toda osupljivo votlo, zmuzljivo in privrhu, če podvomimo v smisel ikonološke odslikave življenja ter umetniških zaznav. Ne ujema se z realiteto, temveč z videnjem njene namerjenosti, ne govori o dejanskem, temveč o razlagah pomena dogodkov tez učinku takih razlag - v Osterčevem primeru o zmagovitem, estetsko daljnosežnem in historično plodnem očaku "napredne" slovenske glasbe. Epiteti kajpak niso odločilni, cum grano salis bi lahko iz njihove širokovestne dikcije razbrali tudi pomembna opozorila, zavraten pa je kohezivni gon ikonološke ornamentike. Pod njeno patino sta namreč mentalni duktus in psihična drža vedno teže dostopna, skladateljev dvoumni, človeško in estetsko nepopolni utrip zgublja življenjsko prezenco in glasba duha izvorne muzične zavesti. Ostanek je sicer edini artefakt ikonološkega modela (tudi dober kažipot do današnje recepcije Osterca), nikakor pa snov, ki bi še mogla privabiti muzikologijo. Kakorkoli se je že poleg drugih dolžna lotevati zlasti problemov, ki v obliki aksiomatičnih ugotovitev rabijo obči retoriki.

Najprej ali vsaj med prvimi se nenehoma ponuja vprašanje Osterca-avantgardista, ob katerem je na pragu 1960-ih let stekel posvetitveni obred za skladateljev zgodovinski delež.<sup>1</sup> Misel je bila nemara (če ni še vedno) oprta na estetski vzorec, ki bi bil avtorju prejkone pogodu tudi v kontekstu definicij, kakršne je uporabljal, a seveda ni mogel poznati ne njegove zasnove ne terminologije in se ga izraz "avantgarda" sploh ni bil dotaknil. To po eni strani gotovo kaže, da ga bližnja (obrobna?) preteklost novotarstva ni zanimala, da se ni skliceval na korenine svojih nazorov. Lastno pot je preprosto videl kot naravni del gibanja, v katerega je verjel in mu pripadal; brez bremena historičnih ozadij, toda z izrazitim avantgardističnim naponom volje in bojevitega ravnanja. Vendar nas po drugi strani njegov besednjak tudi opozarja, da je vselej govoril jezik časa. In ker je pojem avantgardnega h koncu 1920-tih let že dodobra obledel ter zgubil smisel, slovensko občinstvo pa ga je tako in tako zaznalo komaj v odmevih in Kogojevem kritičkem boju, bi njegova

<sup>1</sup> Na pasti ikonološkega modela, ki se je pričel uveljavljati s tem obredom, je Marijan Lipovšek opozoril že 1965. leta v uvodnem razmišljanju svojega cikla šestih radijskih oddaj *Slavko Osterc, slovenski skladatelj* (predvajali so ga tedensko med 28.3. in 2.5.1965 na II. programu Radia Ljubljana): "Okrog Osterca se je, morda umetno in zaradi propagande nove glasbe sploh, ustvaril mit veličine, kar njegovi podobi morda bolj škodi kakor koristi. Povejmo vendar preprosto, da je bil - kot ljudje sploh - zmotljiv, da pa je uporno delal - in to je občudovanja vredno, - da bi zatrdno izpolnil nalogo, kakor jo je videl pred seboj." Cit. odlomek je v napovedi cikla objavila tudi priloga Delo-RTV, 28.3. - 3.4. [1965], str. [2].

publicistična dikcija iz teh nastavkov nikakor ne ujela spodbude, tudi če bi bil vedel zanje in jih hotel oživeti.

Vsekakor pa je razmišljal malone identično s poznejšim estetskim vzorcem ter opazoval sodobnost v njegovih zarisih. Že prva ljubljanska programatična beseda je natanko izostrila takšen pogled:<sup>2</sup> ustvarjanje mu ni bilo enoten tok, temveč dihotomija "napredka" in tradicije, boj med avantgardo in restavracijo (pravzaprav ponavljanjem starega). Kar se dogaja na vmesnem, nikogaršnjem prostoru med taboroma, je videl v nejasni luči tipajočega iskanja, še raje sprejemanja drobnih novosti - danes bi rekli kot modernizem. Ni brez pomena, da je pri tej in sleherni naslednjih razlag uporabljal vojaško besedišče, ki je od nekdaj služilo avantgardistom. In verjamemo lahko, da bi bil svoje mesto videl med njimi ter sprejel interpretacijo o popolni drugačnosti, s katero je zlomil slovensko tradicijo. Navsezadnje so mu prelom in zanikanje pripisali takoj, ko ga je potegnili čez mejo ustaljenega - še preden je izzval Ljubljano, - nekaj poznejših zagotovil pa tudi priča, da se je štel med osebnosti, ki razdirajo (nemara celo zadnje) okope (srednje)evropskega tradicionalizma.<sup>3</sup>

Ni dvoma, bila je samozavest, ki sta mu jo dajala zrela moč sredi 1930-tih let in odziv na tujem, vsaj v Pragi in med ljudmi SIMC, kjer so mislili oz. ravnali enako ter mogli upoštevati sorodne, zlasti sorodne promocijske namene. Da jih ločijo znatni, kdaj tudi nepremagljivi estetski zadržki, je Osterc kajpak vedel - da pa je bilo novotarstvo, kakor ga je razumel, v resnici modernizem, se velja spomniti ob vprašanju, kaj dokazuje njegovo avantgardnost. Seveda jo opredeljujejo bohemsko ironična drža, protimeščanski radikalizem, skupinstvo, upiranje občnim estetskim normam, ideološko priostrena bojevitost, umetniški internacionalizem ... cela vrsta znamenj, ki jih je poudarjal in so mu dajala obstret revolucionarja. Temu je domača glasbena javnost verjela. Osterčeve zunanosti niso preverjali ob kompozicijskih potezah, obarval jo je zgolj vtis disonantno "grdega" in odljudnega, pri katerem je ostalo. Še misel na zglede ni segla dlje, kot ji je bil na začetku pokazal skladatelj, do Stravinskega oz. njegovega imena; in že takrat se je raven avtorjevega jezika ter slogovnih prvin zdela nerazložna, za poslušalce tudi nerazumljiva.<sup>4</sup> V seštevku značilnosti je bila kajpak neoklasicistična, ali drugače: govor, ki ga je bil Osterc

2 Slavko Osterc, *Glavne struje sodobne glasbe in njih eksistenčna upravičenost*; Nova muzika 1/1928, 1, literarna priloga 2-3.

3 Značilna je npr. izjava v pogovoru za Slovenski narod 69/1936 (25.3.), 228, 4 (-emze-, *Osterca je priznal ves kulturni svet*): "Problem nove harmonije in kontrapunkta so rešili Schönberg, Stravinski, problem oblike pa z velikim uspehom rešuje[ta] Hábova šola v Pragi in moja v Ljubljani."

4 Da šteje Stravinskega za "očeta velike glasbene revolucije, ki traja že več ko deset let", je Osterc podčrtal takoj ob prihodu v Ljubljano (gl. opombo 2), da mu je vzornik, so potrdile misli h krstu enodejanke *Iz komične opere*, ki so jo 9.11.1928 uprizorili ob operi-oratoriju *Oedipus rex (Iz komične opere)*. Nekaj razlage k premieri; Gledališki list Narodnega gledališča v Ljubljani 1928/29, 4, 28): "Zelo sem zadovoljen, da tvori moj sketch skupen večer s Stravinskega *Oedipusom*, ker je zame Stravinski danes mojster mojstrov - in če me ubije, vsaj vem, kdo me je."

Takšno razmerje se je v javni spomin zapisalo kot opredelitev, ki pojasnjuje Osterčeve "novotarije". Prejkone so ji verjeli, ker jim je "sorodnost" obeh avtorjev "dokazovala" (kakofojnična) slušna izkušnja. Ker je bila osupljiva, so jo toliko lažje posplošili, obveljala pa je, ker je niti glasbeniki, kaj šele drugi niso mogli pretehtati ali dopolniti ob delih in avtorjih, na katere se je Osterc skliceval pozneje. Stravinski je zato ostal referenčni kažipot njegove "smeri", kakorkoli se mu je čez leta odmaknil in zatrljeval, da ga je nova glasba prerasla. Najbolj načelno (in zato površno?) je o nekdanjem "očetu" spregovoril po ljubljanski izvedbi *Petruške* v Zvuku 3/1935, 6, 229 (rubrika *Muzika u zemlji*; Ljubljana): "Zdaj je dolžnost mlajše generacije, da pretrga s *Petruško*; ker je ideologija Schönberga, Berga in Hábe že stara, je dolžnost najmlajših, da pretrgajo s Schönbergom in imenovanim. (...) Zase celo rad priznam, da je pred desetimi leti vplival name prav *Petruška* in me pripeljal v tabor hipermoderne, moram pa tudi priznati - da se danes to ne bi zgodilo."

prevzel, ni več iskal razpona in sredstev, ni se več oblikoval iz negiranja. Gibek in prilagodljiv je dovoljeval vsakršne odenke ter ponujal gradivo za slog.<sup>5</sup>

Tu ni odločilno, koliko sta bila Osterčeva tehnika in govorica novi in samosvoji, kako ju je spreminjal in morda hotel dopolniti s četrtronskim ekskurzom. Pomembno je, da je svoje izhodišče res umeval kot naravni mišljenjski okvir in organsko celoto, da je v njem videl slog. In vsaj toliko je važno, da ga nista begali "formalistična" in "substancialna" geneza neoklasicizma, posebljeni v Stravinskem in Hindemithu.<sup>6</sup> Ni tehtal njunih razlik; navsezadnje so dokazovale zmogljivost in širino sloga, ko naj bi prerasel v občo estetsko modaliteto. Zato je nasprotja sprejel za enakovredna, podobno češke in še katere različice, kadar so recentno pojasnjevale vprašanja njegovih samouških let. Kajti skladateljsko je bil nastal takrat. Praški študij ni zanetil, ampak le potrdil, izostril in dogradil estetski nagib in mentalno držo, ki sta ga usmerila v novi klasicizem. Že dolgo sta se luščila iz obilice skladb ter korak za korakom odrivala videz romantične mehke - ta premena pa je pomagala do besede globjim, kot razumemo danes tudi bolj izvirnim osebnostnim potezam. Osterc je spregovoril lapidarno, v jasneje domišljenih oblikovnih razmerjih, s prozornejšo, že priostreno akordiko in tenzijo polifone logike, ki sta iskali krepke, kdaj celo trde zvočne barve. Postajal je "objektiven", če naj tako imenujemo mladeništvo njegovega treznega, z ironijo in nadzorovanimi čustvi vodenega muziciranja.

Kaj je lahko takšni umetniški postavi dala praška šola, je razvidno. Tudi če bi jo bila silila v drugačne vode, bi se uprla, o tem priča zamenjava Nováka z Jirákom po prvem semestru.<sup>7</sup> Osterc je preprosto vedel, kam želi, in študij mu je kazal, da je blizu cilja. Temu cilju je sledil ob učiteljih, ki so ga vodili ali vsaj priznavali njegovo hotenje, vendar nič manj zavzeto na lastno pest, ob koncertni in gledališki ponudbi prestolnice, v kateri je našel obilo sorodnega ter kalejdoskop vsakovrstnih kompozicijskih nazorov, tehnik in dosežkov t.i. nove glasbe, ki jo je štel za svojo "smer". Brez dvoma upravičeno: edino vezivo njenega polimorfnega obnebjja je bil antiromantični sindrom, ideja nenehnih inovacij, po katerih so hlastala 1920-ta leta.<sup>8</sup> Še bliže duhu časa (in Osterčevi naravi) je kajpada krožila misel o "novi stvarnosti", res bolj beseda kakor dejstvo, toda naperjena v čustveno zamaknjenost ekspresionizma, ki je bil vernikom dvajsetega veka najgloblji trn v peti.<sup>9</sup> In tik za njo so skovali še ohlapni vzdevek o konstruktivizmu, alias počelu abstraktnega jedra muzike v jasni obliki. Tudi Osterc ga je bil deležen, enako "nove stvarnosti" in drugega, kar je med neposvečenimi veljalo za grajo. Vemo, da se ni upiral: natanko v tem malo preglednem, vabljivo prostranem svetu je odkril svoj novotonalni humus

5 Prim. Markus Bandur, *Neoklassizismus*; v: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, Auslieferung 1994.

6 Prim. Hermann Danuser, *Anfänge des Neoklassizismus*; v: isti, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 7), Laaber, Laaber-Verlag 1984, 146-159.

7 Pri Vítězslavu Nováku, h kateremu so ga ob vpisu verjetno dodelili, je januarja 1926 opravil izpita iz instrumentacije in kontrapunkta. Nekaj opomb in redke omembe v poznejših pismih dovoljujejo misel, da se nista ujela; Osterc očitno ni cenil profesorjevih del (in zahtev?) ter je najbrž sam poskrbel, da so ga premestili med učence Karla Boleslava Jiráka, ki je študentom dovoljeval svobodnejši razmah. V (enoletni) tečaj četrtronske kompozicije se je Osterc vpisal šele oktobra 1926.

8 Prim. Christoph von Blumröder, *Neue Musik*; v: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, Auslieferung 1980, in Hermann Danuser, *Institutionen der Neuen Musik*; v: isti, *Die Musik des 20. Jahrhunderts* (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 7), Laaber, Laaber-Verlag 1984, 114-129).

9 Prim. Stephen Hinton, *Neue Sachlichkeit*; v: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, Auslieferung 1990.

in svobodo izbire, slogovno mejo in trdnost dejanj. Novotarskih, nikakor avantgardnih, torej modernih, ne prevratnih dejanj, če jih tehtamo z utežmi (srednje) Evrope med vojnama.

Gotovo, da mera njenega občega okusa ni bila prida višja od slovenske; konec koncev ji je gospodarila enaka mentaliteta pravšnosti. Tisto, kar je Osterc - zdaj bojevnik za novo, ne le za svojo glasbo - izzval v Ljubljani, je gnezdlilo teže dostopno: bil je psihološki razloček, ki ga je narekovala zgodovina. Kazal se je v mnogih fasetah slovenske kulturne in socialne (pod)zavesti, kamor sta ga odmaknila kompleks in realiteta nacionalne majhnosti. V neavtonomnem položaju glasbe, tudi pred literaturo in slikarstvom. V zgodovinskem, morda celo genetičnem spominu, da je lahko funkcija muzike komaj družabna. V nereflektirani estetski držbi, ki se je oklepala liedertafelskih korenin, domačijske idilike in sentimentalnega potvarjanja folklore. V nikakor dosegljivi, le nenehno premlevani maksimi nacionalne identitete slovenskega tonskega govora (četudi je bila neznanka izvorno tonsko mišljenje). V splašenem in zato napadalnem brambovstvu "pristno" našega, kot se je reklo (in pomenilo romantiziranega), "zdravega" (v resnici malomeščanskega) in "razumljivega" (kakor so poimenovali konservativnost) - vedno z lahko dosegljivim, čez sleherno mero obrabljanim videzom zatrjevanega svetovljanstva.

Dodati velja dvoje. Vsakršne, predvsem politično koristne zveze naštetega in mentalno-kulturni infarkt, ki so ga Slovenci doživeli 1918. leta v državi zunaj srednjeevropske tradicije, so poglobili negotovost duha in strah pred estetskim potresom, s katerim so avantgarde rušile na tujem. Njuna prva žrtev je bil Kogoj, četudi se je bil dotaknil razmer le z manifestativno dikcijo ter zagovarjal le kriterije strokovnih zahtev. - In drugo: slovenske psihološke zavore so imele korelat, po večinskem mnenju tudi umljivo odvezo v glasbenem življenju. V njegovi pretežno ljubiteljski organiziranosti, hudo občutljivem samodopadenju, rudimentarni instrumentalni zmogljivosti ter skromnem poklicnem, še negodnejšem repertoarnem dosegu.

Takšno okolje je bilo vnaprej, tja do establishmenta nezaupljivo pred drugačnostjo in sovražno vsakomur, ki je pisal "novo glasbo". Seveda ni znalo razbrati, kaj naj bi bila in v čem je nova, še manj je dlakocepilo okrog inovacije ali prevrata. Časovni zamik, s katerim je sledilo tujini, mu je omejil pogled v chiaroscuro, na temno stran pa odrinil sleherno dejanje, ki se je zdelo estetsko neprilagojeno. Osterčev položaj je bil zatorej jasen. Da si ga je izbral sam, ga branil in razširil v opozicijski tabor, govori pač o njegovem značaju ter življenjsko usodni dolžnosti, ki si jo je bil zadal. Da pa so jo razumeli kot prelom in revolucijo, s katero izničuje jedro slovenske glasbene narave, nas še enkrat vrača k vprašanju avantgardnega. Bolje: k vprašanju t.i. zgodovinskih avantgard.

Kakor vsaka estetska manifestacija, če jo skušamo razumeti v teoretiško jasnem diskurzu, ima pač tudi facit teh avantgard vsebinski in receptivni del, umetniško (de facto in de visu protiumetniško) podstat ter učinek, ki je opredelil mentalno in zgodovinsko težo storjenega, posledice in upravičenost njihove negacije. Zastran vsebine Osterčevih dejanj nikakor ni dvoma: vseskozi, tudi v najbolj priložnostnih skladbah je vztrajal pri ideji umetnosti. Kar sta njegova "smer" in slog zmogla avantgardnega, se je bilo odigralo prej in do srede 1920-ih let že postalo modernizem. Res, da večidel z avantgardno zavestjo, frazeologijo in napadalnostjo, toda znotraj artističnega, vse bolj kompozicijsko dodelano in estetsko dosledno. Teга razločka, ki ga je videz tajil, recepcija ni zaznala kmalu, ne po "velikem" svetu

ne med "provincialnim" občinstvom; sprožal je ugovore in vsakršne dvome, še celo v glasbeno pomanjkljivo strukturiranih okoljih. Z drugimi besedami: Osterčevu delo, nazori in dejanja so učinkovali avantgardno le na slovensko miselnost in okus, kot "avantgardo" so jih doživeli ljudje, ki so njihov pomen prevedli v izničenje svojega videnja umetnosti. Paradoks ni bil naključen in ne zgolj odsev časovnega zamika, vzdrževal ga je tudi skladateljev habitus revolucionarja, ki naj bi poleg estetskega terjal še moralno in slednjič politično prevrednotenje razmer.<sup>10</sup> Celota naštetega je kajpak zakrila (in desetletja meglila) "razvojni" smisel in zgodovinsko vlogo storjenega, čeprav sta se natanko izrisali v slogovnem preobratu in prodoru t.i. nove glasbe, torej z Osterčevim konceptom slovenske moderne in zmago novotarskega duha.

Skladateljeva umetniška usoda zaradi tega nikakor ni bila lažja, v resnici so njeno breme okoliščine celo pomnožile. Še preden je dosegel Ljubljano, se je bila disjunkcija tradicionalnega in modernega prevesila v kontrast med sentimentalno obledelo romantiko in nezaželeno tenzijo kateregakoli estetsko integralnega mišljenja - v takem ozračju pa je receptivna sposobnost priznavala samo užitke in verjela trivialni všečnosti na ravni, ki jo zmore provincializem. Boja za novo glasbo se torej ni dalo voditi v okviru idejnih spopadov in umetnostnih razlik, slovenska mentalna konfiguracija ga je ex propriis potegnila na širše, estetsko komaj definirano območje vsakršnih mnenj, zadržkov in predsodkov ob drugačnostih, s katerimi je Osterc izzval sodobnike.

In te so bile v dobršni meri psihološke, enako osupljive in nenadejane kakor njegova glasba, in enako nove. Najprej: pokrajina, kjer se je rodil, ni bila dotlej še z ničemer zaznamovala slovenske glasbe. Obmurski (panonski) naturel je prvič spregovoril prav v Osterčevih delih - in kajpak ni imel potez peščice ljudskih napevov, ki so bili (harmonizirani) segli čez deželno mejo. Vsaj toliko se je od siceršnjih razlikovala tudi skladateljeva osebnost: kmetiška po bistvu in hotenem videzu, zavestno antimeščanska, brezbrizna do etikete, celo nalašč plebejska, vendar skozinsko intelektualna, z jasno intelektualno distanco do sveta.<sup>11</sup> Razume se, da je zaničevala psevdoromantično držo navdihnjenega izbranca: glasba je delo in Osterc ga opravlja v kavarni, vsem na očeh. Ne vihari po uglednih družbah, temveč igra šah, ne ceni lepoumja, temveč duhovitost, ne mara vzvišenih tirad, ampak stvarno besedo. Tudi ne izvaja svojih del, arthritis deformans ga je že zgodaj pohabil; sicer pa niti ne zna igrati klavirja, po sodbi javnega mnenja torej ne sliši, kar je bil napisal in njegov zvočni fauvizem je kajpak dokaz prave cene novotarj... Ob kratkem: prostor Osterčevih bojev nikakor ni torišče miselnih in estetskih soočanj. Še vemo pravzaprav ne, kako bi jim bil kos v polemiki z razgledanim nasprotnikom.

Vendar ga raven zavračanj nenehoma podžiga, da stopnjuje družabne in skladateljske izzive, ki se jih provincialna mentaliteta najteže brani. Pomenljivi so, ker ga natanko ločijo od tedanjih glasbenikov, in vredno jih je omeniti, ker kažejo

10 Prim. Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja*. Avangarda I književna ljevica, Zagreb, Školska knjiga 1982, 23 i.sl. - Transponirana v Osterčev mentalni in umetniški profil, zastavlja ta Flakerjeva opredelitev vrsto novih vprašanj, ki bi jih veljalo razčleniti ob podrobnejši analizi vsebinskih, historičnih in socioloških znamenj slovenskega glasbenega avantgardizma.

11 Nadvse povedna je npr. utemeljitev, ki jo je bil zapisal v pojasnilo negativne ocene Hatzejeve opere *Adel i Mara*, Zvuk 1/1932-33, 3, 104 (rubrika *Muzika u zemlji*; Ljubljana): "Moja kritika je subjektivna, takšna, kakor gledam na stvari jaz, ki sem človek z dežele in se še štejem med kmete, ker ti orjejo in sejejo."

značajске poteze ter ozadja, s katerimi bi mogli dopolniti tudi kaj manj razvidnega v njegovem izrekanju muzične vsebine. Ni samo duhovit; vsaj toliko sta mu po duši krepka (samo)ironija in parodični ekstempore, slednji najraje z odrezavo poanto. Še malo ni prizanesljiv, do posmeha vrednih sploh nikoli, zato mu zlepa niso dorasli; vedra, po maloumni logiki neobčutljiva (in kajpak neumetniška) drža ga varuje pred napadi, zakriva ranljivost in ne dovoli pogledov čez rob intenzivnega duševnega utripa. S takim slovesom je gotovo vabljev družabnik - ljudem bohemske svobode in upornikom, ki jih davi malomeščanska zlaganost. Njegov krog zato niso "penati", ki jih Ljubljana še v gostilni vidi na oltarju nedostopnih višav, doma je med "starimi Slovani", pri Karčonu ali Lovšinu, za omizjem neugnano pikrih mislecev in frivolnih veseljakov, s katerimi verzificira kvante in kuje zbadljivke.<sup>12</sup>

A to je le Osterc, ki trga maske lepodušni purgariji. Kadar mu hoče kdo prekrižati skladateljsko pot, je docela drug: izboren politik in zagrizen ideolog. Strateg, ki tehta namen vojne in izid bitke, šahist, ki je domala vedno nekaj potez pred nasprotnikom, rojen taktik, s katerim ni lahko v spopadu (še manj ob poročanju z bojiščca), neverjetno vztrajen in daljnosežen organizator, ki nikoli ne vrže puške v koruzo in ne prizna poraza. Dobesedno borec, tudi po militantni dikciji. Okolje kmalu ugane, da mu ne kaže votlih prikazni. Kajti za bohemskim videzom okretnega novotarja stoji trdovraten garač: Osterc verjame le v nulla dies sine linea. Ne vrže ga s tira, če je kdaj misel na glasbeni izdelek vabljivejša kakor samo opravilo in dejanje. Važno je napredovati, ostati med prvimi, zmagati - zmaga pa je tistega, ki iztrga nasprotniku ozemlje in ga obdrži. Torej potrebuje vojake, ljudi enakega kova, s katerimi bo vladal.

Trezen, kakor je, vé od prvega ljubljanskega trenutka, da ne bo sam opravil ničesar; navsezadnje si je lahko pragmatiko takšnih podjetij ogledal v Hábovem četrttinskem tečaju, pa tudi pred praško izkušnjo si je bil že nabral nekaj spretnosti. In ker je človek akcije, se oprime najbližjega, Hábovega vzorca. Po bistvu je značilno srednjeevropska mešanica kompozicijskega razreda in skupine somišljenikov, po namenu kajpak zasnova, ki naj bi citissime dozorela v idejni krog. Ta hibridna oblika nemara ni najbolj srečna - vsekakor mu bo čez desetletje delala preglavice, - vendar se dobro ujema z razmerami in ustreza njegovim potrebam. Najbolj zaradi hitrih učinkov. Kajti Osterčeva kompozicijska šola, kot so ji pravili (in jo je tako imenoval tudi sam), ni bila zgolj prva pri nas (kakorkoli ga njen zgodovinski novum nikoli ni obremenjeval), ampak se je res kmalu izostrila v jedro moderne glasbe na Slovenskem: v skupinsko pripadnost, če že ne skupino, ki jo je vodil in mogel postaviti zoper javno mnenje.<sup>13</sup> Kako ji je modeliral fiziognomijo, je danes prejkone

12 Gl. Marjan Dolgan in Miran Hladnik, *Fuk je Kranjcem v kratek čas*. Antologija slovenske pornografske poezije (Knjižna zbirka Krt, 77), Ljubljana, Univerzitetna konferenca ZSMS 1990, 19-33, 145-157.

13 Da jo je tako načrtoval, dokazuje že odgovor na anketo *Kaj delajo in snujejo naši umetniki v Slovenskem narodu* 61/1928 (23.6.), 143, 3 po prvem ljubljanskem šolskem letu: "Veliko važnost pripisujem vzgoji naraščajca na konservatoriju. Gojence sem hotel osvoboditi romanticizma in jih privedi k sodobnemu slogu. Seznanil sem jih z večino sodobne glasbe in opažam velik uspeh pri Pavlu Rančigaju, Pavlu Šivicu, Vinku Šušteršiču in Božici Novakovič." Podobno, zaradi doseženih uspehov tudi bolj odločno in samozavestno je pozneje spregovoril še večkrat. Ob tem nas *Uvodna beseda* k (neobjavljenemu) priročniku *Kromatika in modulacija*. Navodila za komponiste - pisana 1940. leta - opozarja, da je svoj namen uresničeval s preiščeno selekcijo: "Vendar - komponist, ki je to zares, ni v šoli nikdar popolnoma pri stvari, kar opravičuje zlasti okoliščina, da je pri pouku mnogo glasbeno nenadarjenih gojencev, da je njihova splošna izobrazba pomanjkljiva, sam pa zaradi tega - ne da bi hotel - poučuje bolj 'mašinelno', skoraj bi rekel: za honorar - ker pač ves razred ni tak, da bi učitelja pritegnilo k stvari tudi s srcem, in je res škoda saditi plemenite rastline v nerodovitno zemljo

bolj na dlani kakor takrat. S samozavestjo novotarja in ideologijo modernega, z lastnim zgledom in zaupanjem v ustvarjalni pogum, z nekonvencionalno držo in spodbujanjem kritičnosti ... ob kratkem z vodili, ki jim mladina najraje sledi. Njegova šola ni "stroga", ne daje "temeljitega znanja", ampak temeljne napotke, ne gradi, temveč širi, namesto discipline poudarja samostojnost, več ji velja svoboda kakor obvladovanje *métiera*. In tega se prvi zavedo nadpovprečni, ko jih strezni raven tujih konservatorijev; njihove izkušnje najprej zamajajo skupinstvo privrženih in avtoriteto voditelja.<sup>14</sup>

Ne edine. Tudi Osterc, ki postaja sredi 1930-tih let *factum*, s katerim je treba računati ali ga vsaj ni mogoče obiti, se je bil medtem spremenil. Ničesar več ne "uvaja". Njegov neoklasicizem je prerasel v osebnotni modus in slogovno zavest, ki ju vidi pred entitetami nekdanjih zgledov in vzorov, bržkone tudi bolj "napredna" kot ju zmorejo Stravinski, Hindemith, Schönberg ali Hába. Kajpak: da bi jima izbral enak ugled in veljavo, ne potrebuje samo "šole", temveč skupino inovativnih posnemalcev oz. teoretiško kongruentnih naslednikov. Toda med "svojimi" jih išče zaman. Po eni strani so domala vsi pomembni učenci najprej interpreti, skladatelji pa ob izbranem poklicu. Vendar je odločilnejša druga razlika; niti enega ni, ki bi mu srečanje s tujim okoljem ne bilo približalo ugank sodobnega ustvarjanja vsaj enako zanimivo kot nekdanji učitelj. In povrh so v letih, ko si iščejo lastna pota. Namen, vloga in učinek šole s tem sicer niso kdove kaj prizadeti, še manj Osterčev razvidno krepek pedagoški vpliv; navsezadnje govori samostojnost učencev o dobrem vzgojitelju. Nevarno pa se zrahljajo idejne vezi kroga, ki ni bil nikoli dorasel v skupino prepričanih somišljenikov. Mlajše vznemirjajo dejanja in problemi, o katerih starosta ne vé dovolj in jih teoretiško ne obvlada, privlačijo jih estetike in poetike, ki se ga niso dotaknile - sam pa je vedno globlje v praktičnih, sistemsko nereflektiranih eksplikacijah svoje umetniške volje, vse manj potrebuje nove razglede in vse huje se mu krha zdravje. Tako v letih, ko evropski vojaški in politični viharji ugašajo zadnje plamene svobodnjaškega iskanja, omaga tudi prodornost Osterčevega kroga, njegov naboj slogovnega obrata oz. avantgardni učinek. Kar ostane (in se zapiše v spomin), je ideja, ki ga je bila priklicala v življenje: skupinski upor psevdoromantizmu, utrjevanje intelektualne distance kot estetskega vodila, pogum za novo, organizacijska in publicistična enotnost v zagovoru modernega, še zlasti lastnega.

Da je bil Osterc njihov podnet in mera, šteje v t.i. razvojni delež naše kulturne, ne le glasbene zgodovine, ki mu ga velja priznati. In da je ob skladateljskem izžareval tudi človeško jeder avantgardni zanos, govori kolektivna amnezija, v kateri je utonil po smrti - nikakor le zaradi vojne in socalistične obnove meščanskega

in take ljudi ob *poučevanju* še *vzgajati*." (podčrtal B.L. Cit. po: *Moja smer je skrajna levica*, katalog razstave ob stoletnici rojstva Slavka Osterca, Ljubljana, Oddelek za muzikologijo Filozofske fakultete 1995, 11).

<sup>14</sup> Javno se dotakne Osterčevih didaktičnih pomanjkljivosti šele Uroš Prevoršek na pomlad 1938, namesto izzvanega pa mu odgovori Pavel Šivic, učitelj prvi ljubljanski absolvent kompozicije. Njuna polemika v *Jutru* (16. - 30. marca) ni le spremljala, ampak tudi odsevala boj med Ostercem in Škerjancem za mesto profesorja kompozicije na Glasbeni akademiji, ki so jo tedaj ustanovljali (prejkone se napadeni tudi zato ni želel braniti sam). Da se je zavedala takšnega ozadja, razberemo najbolje iz Prevorškovega odgovora *Še o kompozicijski šoli v Ljubljani*, *J* 19/1938 (25.3.), 70, 5: "To vprašanje se ne pojavlja šele v zvezi z nastankom Glasbene akademije, marveč je že tako staro, kakor je stara kompozicijska šola g. prof. Slavka Osterca. Zakaj samo in izključno proti nji je bil naperjen moj članek! [...] Da nisem navedel njegovega imena, ne izhaja iz moje strahopetnosti, temveč iz spoštovanja do dela g. Slavka Osterca kot komponista in bojevnika za nova glasbena stremjenja."



estetizma. Z drugimi besedami: ni bilo naključje, da si ga je priklicala v zavest komaj generacija zgodnjih 1960-tih let, ki je morala v enakem okolju prehoditi enako, večkrat celo isto pot, kakorkoli jo je že zmogla. In seveda ni bilo naključje, da sta se skladateljev kompozicijski, še bolj umetniški facit zgubila v meglah ikonoloških posplošitev. Ne njuna samoraslost in veljava, temveč neznanke, s katerimi sta prepletena, so tam obtičale med okruški "razvojne" glorijske. Denimo vprašanje Osterčevega slušnega nadzora pri rabi gradiva. Vprašanje dovolj pogosto rudimentarnih, nemara le preprostih domislekov in takšne obdelave njihovih prvin. Vprašanje tonalnosti in disonance, vloge oz. namena, ki sta ju imela v homofonih in polifonih strukturah. Vprašanje izrazitega, vseskozi krepkega zvoka, njegovih instrumentalnih in harmonskih barv. Vprašanje četrtrtonskega ekskurza ter umevanja te novine. Vprašanje melične dikcije v instrumentalnem in vokalnem idiomu. Vprašanje oblikovanja, dela z motivi, atematičnosti, formalnega in vsebinskega skladja členov, zasnove in izdelave širših oblik. Vprašanje razmerij med gledališkim in koncertnim govorom, koncertnim in koncertantnim, komornim in simfoničnim. Vprašanje estetske doslednosti, naravne ali hotene, rutinske ali domišljene. In še druga, tudi zgodovinarska, psihološka in nazorska vprašanja. Nanje bo treba odgovoriti, da dobi Osterčeva človeška in umetniška postava jasen izris.

#### SUMMARY

*The iconological model and the combinatorics of stylistic definitions used in Slovenia since the beginning of 1960s to elucidate the work as well as the life of Slavko Osterc have obliterated the reality of the composer's work and even more his aesthetically inconsistent and psychologically ambiguous habitus. What he is supposed to have done within his native and the European context along the avant-gardist lines is on analysis revealed to have been a wide spectrum of compositional techniques and ways of neo-Classicistic (anti-Romantic) thinking. Already as a self-taught musician (1918-1925) he was attracted to these techniques and ways of thinking by his fundamental mental and aesthetic inclination. He sharpened and completed them during his Prague studies (1925-1927), and his subsequent maturing as artist formed them into an evident personal compositional modus and into stylist awareness lacking any theoretically clear stylistic system.*

*That the Slovene environment adopted such an orientation and that it understood it as "revolutionary" (avant-garde) is to be attributed to the psychological and aesthetic inhibitions felt by this environment between the two Wars and to the many difficulties and great resistance when adapting itself to the new European music. The receptive capability of the environment could not clearly perceive the musical nature and sense of Osterc's novelties. He was judged according to his "revolutionary" (verbal) phraseology, his ideological-militant attitude towards tradition and according to numerous psychological (bohemian, antibourgeois) characteristics displayed and emphasized. But since in doing this he was exceptionally penetrating, organizationally capable, and since in the 1930s he opened for himself the door of numerous foreign concert podiums, and, moreover, in response to the public opinion at home formed the first Slovene*

*compositional school (for which he was hoping it would grow into an ideationally firm circle of similar minds), he met upon his death with the characteristic fate of avant-gardists. His designs and his work were for a good two decades covered up by the collective amnesia; it was only the generation of young composers who around 1960 raised him as (their) cult figure of the native aesthetic progress, and on this basis he was through the (promotive) help of the iconologic model turned into an idealized personality of Slovene music of the 20th century.*