

Plod otráveného stromu

Boje o Šostakoviča a kto v nich vífazi

David Schiff

2005*

Dmitrij Šostakovič: prípad, kauza i skladateľ už od svojho debutu v roku 1926, ktorým bola jeho mimoriadne trúfalá 1. symfónia. Mal vtedy devätnásť rokov. Menšími dielami, ktoré skomponoval ešte než prekročil tridsiatku, najmä operou *Nos* a baletom *Zlatý vek*, sa stal hudobným symbolom novej sovietskej spoločnosti; hodnotenie hudby v neskoršom období sa ukázalo ako neoddeliteľné od vývinu jej politického kontextu. Jej pochopenie limitovala aj nedostatočná odbornosť západných kritikov, ktorí ovládali ruský jazyk a poznali ruskú kultúru a neskôr ho ešte sťažila studená vojna. Hudba ako nepriateľský systém ukrytý za železnou oponou sa stala poľom - a to zamíňovaným poľom - vyhradeným pre odborníkov a ideológov. Dnes sa Šostakovičova hudba hráva vo väčšom rozsahu a je oceňovaná ako nikdy predtým, no ako spoločná téma je neustále predmetom hudobných i politických diskusií.

Šostakovičova kariéra - to bola celoživotná jazda na horskej dráhe plná hudobných triumfov a prudkých politických pádov. V roku 1934 sa jeho drsná erotická opera *Lady Mackbeth Mcenského okresu* hrala v ZSSR pred vypredanými hľadiskami a uvádzali ju po celom svete, až kým sa v januári 1936 v *Pravde* neobjavil anonymný úvodník po názvom „Bahno namiesto hudby“. Šostakoviča nemilosrdne skritizovali za to, že sa podujal namiesto jednoduchých priamych spôsobov vyjadrenia, ktoré by oslovili široké proletárske publikum, vytvoriť „zámerne disonantný, chaotický prúd zvukov“. Úvodník varoval: „Je to hra ... ktorá môže skončiť veľmi zle.“ V časoch, keď aj najmenší náznak politického pochybenia bol predzvesťou emigrácie alebo fyzickej likvidácie, bola takáto recenzia viac než len umeleckou hrozbou. No Šostakoviča nezavreli. V decembri 1936 na poslednú chvíľu a v atmosfére zmätočných protirečivých vysvetlení zrušili premiéru Šostakovičovej rozsiahlej, ostro členenej 4. symfónie. V roku 1937 však Šostakovič skomponoval 5. symfóniu, ktorú čoskoro charakterizovali slovami údajne samotného skladateľa ako „rozumnú tvorivú odpoveď sovietskeho umelca na opráv-

* Tento článok vyšiel pôvodne pod názvom *Fruit of the poison tree. The Shostakovich wars and who is winning them* 6. Mája 2005 v časopise *The Times Literary Supplement* v Londýne. Je súhrnnou recenziou troch diel: *A Shostakovich Casebook*, Malcolm Hamrick Brown (zost.), Indiana University Press; *Shostakovich and His World*, Laurel E. Fay (zost.), Princeton University Press; *Shostakovich and Stalin. The extraordinary relationship between the great composer and the brutal dictator*, Solomon Volkov, Knopf.

nenú kritiku“. Táto symfónia mala okamžite úspech a rýchlo obletela celý svet. V ZSSR, ako sa zdalo, konečne predstavovala hudobný štýl, ktorý vynesol hodnoty socialistického realizmu do beethovenovských výšin. Na Západe skladatelia uznávali, často neochotne, že Šostakovič vytvoril hudobný štýl, ktorý dokázal osloviť masy.

V roku 1942 Šostakovičovu 7. symfóniu, ktorú zložil počas obliehania Leningadu, prepašovali na Západ, v Amerike mala pod vedením Toscaniniho rozhlasovú premiéru a stala sa impozantnou hymnou odporu proti nacistom. Skladateľ s požiarnickou helmou na hlave sa ako hrdina objavil 20. júla 1942 na titulnej strane týždenníka *Time*. Šostakovičove ďalšie dve symfónie z obdobia vojny, monumentálna 8. symfónia a veselá, rozsahom neveľká 9. symfónia, sa v ZSSR stretli s kritickým odporom – bola to predzvesť povojnových represíí. V roku 1948 nová vlna útokov proti formalizmu, ktorú podnietil Stalinov minister pre ideológiu Andrej Ždanov, očiernila diela v podstate všetkých popredných skladateľov; vyžadovalo sa od nich, aby sa striktnie pridržali straníckej línie. (Diskusia o umení sa podobne ako v tridsiatych rokoch odohrávala na pozadí vykonštruovaných procesov, záhadných zmiznutí osôb a popráv.) V marci 1949 Šostakovič na Mierovej konferencii v New Yorku nekompromisne obhajoval oficiálne stanovisko – a táto konferencia bola vzhľadom na rastúcu antikomunistickú hystériu aj labuťou piesňou starých amerických Iavičiarov. Šostakovič podnecovaný skladateľom Nicholasom Nabokovom pripustil oficiálne útoky proti hudbe Stravinského, Schönberga a Hindemitha, pričom všetci traja boli v tom čase americkými občanmi. Šostakovič nielenže vyzeral ako dôverčivá obeť systému; jeho poslanstvo, ktoré sa nieslo v duchu straníckej línie, bolo navyše pascou pre amerických Iavičiarov. Aaron Copland vystúpil s krátkym prejavom, a hoci Šostakoviča neobhajoval, predsa len spochybnil paranoidnú mentalitu studenej vojny. Onedlho bol predvolaný pred Kongresový výbor.

Počas prvých desiatich rokov studenej vojny sa Šostakovič držal v ústraní. Komponoval diela osobnejšieho charakteru, napríklad 24 prelúdií a fúg a rad sláčikových kvartet (inšpirovaných návštevami koncertov počas pobytu New Yorku, na ktorých sa hrali Bartókove kvartetá). A vôbec nechodil na premiéry potenciálne kontroverzných diel. V Amerike bol zrejme jeho jediným zástancom Leonard Bernstein; 7. symfónia z orchestrálnych programov zmizla. Ani ostatné západné orchestre vôbec nenahrávali jeho najnovšie symfónie či koncerty; nové kvartetá takmer nik nepoznal. V postwebernovskej ére sa Šostakovič cítil ako pozostatok minulosti. Šostakovičova povest na Západe utrpela najväčšiu ranu po Stravinského návrate do Ruska v roku 1962. Robert Craft opisuje, ako starší skladateľ uštedril Šostakovičovi s povýšenou zhovievavosťou ranu z milosti:

„[Šostakovič], sotva popadajúc dych líči, ako ho *Žalmová symfónia* premošla už na prvé počutie; a že si sám pre seba napísal jej klavírny výťah, ktorý

by rád I. S. ukázal. I. S. v snahe oplatiť kompliment hovorí, že v niektorých smeroch zdieľa so Šostakovičom jeho rešpekt voči Mahlerovi – v tej chvíli Šostakovič začína byť uvoľnenejší, no rýchlo zasa ochladne, lebo I. S. pokračuje: „No vy by ste mali ísť ďalej ako Mahler. Viete, aj viedenská trojka (myslí sa tým viedenský „trojzáprah“, po rusky „trojka“: Schönberg, Webern a Berg – pozn. prekl.) ho uctievala; a Schönberg i Webern dirigovali jeho diela.“

Po „odmäku“, ktorý nastal po Chruščovovej kritike Stalinovho „kultu osobnosti“, Šostakovič akoby ešte pevnejšie zakotvil v sovietskom systéme. V roku 1960 napokon vstúpil do komunistickkej strany. 11. a 12. symfónia boli oslavou revolúcií z rokov 1905 a 1917 v populistickom duchu filmových týždenníkov a 8. sláčikové kvarteto, ktoré skomponoval v Drážďanoch, bolo venované priamo „pamiatke obetí fašizmu“ a nepriamo aj „civilným obetiam“ bombardovania zo strany spojencov. Ani jedno z popredných západných sláčikových kvartet toto dielo nenahrало. Dnes sa všeobecne považuje za Šostakovičovo najvýznamnejšie kvarteto. Ak ho Západ mal vôbec znova prijať, Šostakovič musel demonštrovať prepojenie medzi jeho hudbou a hlavným prúdom modernizmu, ako aj istú explicitnú kritiku sovietskeho režimu. Roku 1961 sa konala oneskorená premiéra 4. symfónie a v roku 1963 sa objavila revidovaná opera *Lady Mackbeth* (pod novým názvom *Katarína Izmajlova*). Obidve diela znovu ukázali západným poslucháčom Šostakoviča z jeho nespútanej stránky a obnovili jeho modernistické renomé. Zdalo sa, že 13. symfónia *Babij jar* z roku 1962 na motívy Jevtušenkových básní je otvoreným aktom politického odporu. Svedčí o tom aj požiadavka sovietskej vlády, aby verše, v ktorých sa explicitne kritizuje antisemitizmus, boli zmenené.

V posledných desiatich rokoch Šostakovičovho života sa však jeho „prípád“ ďalej zamotával. Častejšie cestoval do zahraničia a dôverne sa spriatelil s Benjaminom Brittenom. Pochmúrnu 14. symfóniu možno vnímať ako hold Brittenovmu *Vojnovému rekviem*. No pozornosť Západu zároveň priťahovali mladí skladatelia, napríklad Edison Denisov, ktorý sa búril proti oficiálnemu sovietskemu štýlu – používal dvanásťtónovú kompozičnú techniku –, ako aj nastupujúci kritici sovietskeho systému. V auguste 1973 sa Šostakovičovo meno objavilo v útočnom liste proti disidentovi Andrejovi Sacharovovi. Bol to konečný znak jeho zjavne slepej oddanosti systému. Jeho neskoré diela, napríklad 15. symfónia a posledné tri kvarteta, pôsobili na západných poslucháčov akoby mimo času a depresívne, ako blednúca spomienka na autora 5. symfónie. Šostakovič zomrel na rakovinu pľúc v roku 1975.

Predchádzajúce odstavce neobsahujú nič kontroverzné. Predsa by sme si však mohli pripomenúť, že fakty i Šostakovičova hudba boli rôzne interpretované dávno predtým, než kniha Svedectvo. Pamäti Dmitrija Šostakoviča – štruktúroval a redigoval Solomon Volkov (1979) – prestavala celý príbeh. Podľa stalinistov bolo Šostakovičovo dielo veľkolepým dôkazom so-

vietskeho „humanizmu“. Podľa antikomunistov boli jeho ponižujúce formy kapitulácie vo vzťahu k strane dôkazom sovietskej podlosti. Podľa liberálov z radov ľavičiarov bol Šostakovič sympatický človek, obeť Stalinovho zvráteného socializmu. Podľa mnohých ľavicových mysliteľov štyridsiatych rokov symbolom viktimizácie nebol Šostakovič, ale Stravinskij. Stalin bol možno zlý, ale dolár, ktorý sa neskôr stal všemocným, bol horší. Aká tragédia, že o autorovi *Svätenia jari* sa teraz vie len to, že prijímal zákazky od Billyho Rosa, Paula Whitemana i od Cirkusu Barnum and Bailey a že neskôr, v stave ešte hlbšieho zúfalstva skomponoval katolícku omšu! Sovietsky zväz svojich umelcov podporoval – kým Amerika? Pozrite, čo spôsobila Bartókovi a Webernovi alebo aj Ivesovi. Prekvapivé dozvuky týchto prekonaných názorov sa v „bojoch o Šostakoviča“ ozývajú ešte aj v súčasnosti.

Súčasný spor vyvolala kniha Svedectvo, ktorá predstavu o Šostakovičovi obrátila o sto osemdesiat stupňov. Hudobník – obhajca sovietskeho systému sa teraz ukazuje ako jeho najúpornejší kritik. Navyše, Svedectvo vyšlo v tej pravej chvíli. Na Východe sa rozpadal Sovietsky zväz; na Západe dokonával hudobný modernizmus. Postwebernovský zlatý vek neprichádzal, takže západné koncertné sály boli zasa otvorené solídne komponovanej a silne expresívnej hudbe – také boli Šostakovičove symfónie i jeho komorná hudba; no najprv bolo treba túto hudbu zbaviť politicky podozrivého obsahu. Aj muzikológia bola v stave prechodu: muzikológovia sa zbavili jarma formálnej analýzy, inšpirovali sa najnovšími módnymi trendmi v literárnej teórii a pri svojom skúmaní prešli od štruktúry k obsahu, od formy k významu. U Šostakoviča to vždy vyzeralo tak, že rozpráva príbeh, no autor Svedectva si jeho novou podobou splnil svoj hermeneutický sen; všetko bolo treba interpretovať inak. Práce Christophera Norrisa a nebohého Iana MacDonalda oslavovali príchod „nového“ Šostakoviča, ktorého význam spočíval v pravom opaku toho, čo vyzeralo ako významné iba pred pár rokmi. George Orwell a Lewis Carroll sa v hrobách zrejme uškŕňali.

Najprv to vyzeralo tak, že takmer každý je s „novým“ skladateľom spokojný. Reptanie proti Svedectvu, ktoré sa šírilo po ZSSR, zviedli na KGB. No západní odborníci čoskoro začali spochybňovať Volkovovo tvrdenie, že Svedectvo sa zakladá na jeho rozhovoroch so Šostakovičom a že skladateľ autorizoval všetky kapitoly. Laurel E. Fay odhalila, že v knihe sú dlhé pasáže, ktoré sú doslovnými, ale nepriznanými citáciami zo skladateľových dávnejšie uverejnených článkov; mala podozrenie, že Šostakovič autorizoval iba stránky obsahujúce tieto staršie materiály a v roku 2002 získala dokumentmi podložený dôkaz o tom, že Volkov zmenil pagináciu rukopisu, aby to vyzeralo tak, že skladateľ odsúhlasil strany, ktoré možno nikdy nečítal. Ďalší muzikológovia, predovšetkým Richard Taruskin, popredný americký odborník na ruskú hudbu, dospeli k záveru, že rozsiahla reinterpretácia Šostakovičovho diela, ktorá nasledovala po vydaní Svedectva, bola plodom otráveného stromu.

Kniha o prípade Šostakovič (*A Shostakovich Casebook*), ktorú zostavil Malcolm Hamrick Brown, je zameraná proti Volkovovi a jeho obhajcom (MacDonald, Allan Ho a Dmitrij Feofanov). Volkovova kniha Šostakovič a Stalin (*Shostakovich and Stalin*) sa však o nejakom spore takmer nezmieňuje; len opakuje a rozvíja argumenty zo Svedectva; tentoraz hovorí skôr Volkov, nie Šostakovič.

Kto víťazí v bojoch o Šostakoviča? Odpoveď závisí od toho, kam umiestnime bojové pole. V knihe Šostakovič a jeho svet (*Shostakovich and His World*), ktorú editovala Laurel E. Fay, i v Knihe o prípade Šostakovič raz americkí, potom britskí a inokedy ruskí vedci bijú do Svedectva i jeho obhajcov. No zdá sa, že v koncertných sálach, prinajmenšom v tých amerických, Volkov triumfuje. Pred každým uvedením hociktorého Šostakovičovho diela pravidelne vystupujú herci, ktorí stvárňujú skladateľa i jeho trestajúcu ruku, Stalina – alebo sú to Luke Skywalker a Darth Vader (postavy zo série *Hviezdne vojny* – pozn. prekl.)? Do istej miery môžeme byť Volkovovi vďační – Šostakovičova hudba sa postupne v obrovskej miere vrátila na pódium. No môžeme ho zároveň obviňiť, že dodal čierne-biely podtext a podnietil ním interpretácie hudby, ktoré zveličujú jej výrazové gestá až na hranicu seba-paródie.

Volkov nie je historik; je to romantický tvorca mýtov, no zdroje a silné stránky hudby sú mystické a skladatelia sa stávali mýtom už od Orfea. A ani pamäti, ktoré za autora píše niekto iný, nie sú ničím novým. Stravinskij väčšinu svojich kníh „napísal“ s malou pomocou svojich priateľov; a v dvojzväzkových memoároch Aarona Coplanda, ktoré v roku 1980 zostavila Vivian Perlis, nachádzame staršie publikované materiály i výklady tváriace sa ako nové; navyše, zostavovateľka nikde nepriznáva, že Copland trpel Alzheimerovou chorobou. Odlišné názory v Knihe o prípade Šostakovič a v najnovšej Volkovovej knihe mi v istom smere pripomínajú schizoidnú knihu Wagner (1984) z encyklopedickej edície *The New Grove* (venovanej hudbe a skladateľom – pozn. prekl.). V prvej polovici knihy John Deathridge dokazuje, že Wagnerova autobiografia *Mein Leben* (Môj život) je „tendenčnou dramaturgiou“ dezinformácií; v druhej polovici knihy Carl Dahlhaus, muzikológ s bezkonkurenčným citom pre jemné intelektuálne rozlišovanie, tvrdí, že faktické lži sú interpretačné pravdy: Wagner prekrútil fakty, aby vysvetlil svoju hudbu. Veľká časť hudobného sveta si vytvorila podobný názor aj pokiaľ ide o Šostakoviča: pripúšťa že Svedectvo môže byť falošným dokumentom, ale presa len poskytuje presvedčivé hodnotenie Šostakovičovej hudby. No zatiaľ čo Šostakovič patrí tak ako Wagner medzi hudobných veľikánov, Volkov sa Dahlhausovi rovnať nemôže.

Kniha Šostakovič a Stalin je hudobným príbehom vykresleným vo svetlých farbách komiksu, ktorý stavia proti sebe diabolského vládcu a umelca pripomínajúceho Krista. Je to živé čítanie a kniha by sa dala ľahko adaptovať na scénky pred koncertmi, ba dokonca aj na miniseriál s názvom

„Šostakovič“. Volkov využíva historiky, analógie a domnienky, aby znovu potvrdil pohľad na Šostakoviča zo *Svedectva*. Hromadí mýty jeden na druhý a vtesnáva tak Šostakovičovú kariéru do šablóny, podobne ako vzťah medzi Puškinom a cárom Mikulášom I. Táto rozprávka z ruskej ľudovej histórie odoláva času rovnako ako americká povesť o Georgeovi Washingtonovi a vyrúbanej čerešni. (Mýtom je aj tvrdenie, že Marina Cvetajevová naraz vychrčila dve básne, ktoré Šostakovič ku koncu svojho života zhudobnil). Volkov preskakuje od jedného hodnotenia ruskej kultúry k druhému, pričom by mal radšej poskytnúť jednoznačné argumenty. A tak chápe Šostakoviča ako predstaviteľa troch postáv z *Borisa Godunova*: ako kronikára (mních Pimen – pozn. prekl.), podvodníka (samozvanec Lžidimitrij – pozn. prekl.) i božieho blázna (po rusky *jurodivého* – pozn. prekl.) Nikolaja, pričom roly božieho blázna sa Volkov dovoľáva zakaždým, keď musí dostať svojho hrdinu z kompromitujúcej situácie (Jednoducho konal pomätene!). No Volkov posúva túto analógiu za hranice literárneho Borisa aj zmytologizovaného básnika: „Pasáže narážajúce na Krista vychádzajú v 5. symfónii z puškinovského modelu, ktorý sme tu už opísali. Ozveny Puškinovho Borisa Godunova v Musorgského hudbe sú roztrúsené po celom diele. Nádej na spásu i mystické vnútorné oslobodenie, ktorú počujeme znieť vo finále, súvisí s evanjeliami i s Puškinom.“

Ako hudobné uznanie je Volkovov opis Šostakovičovej hudby sugestívny i diskutabilný. Z hľadiska histórie je tento opis prakticky na každej strane bezhlavo pokrútený a nespoľahlivý. Uvediem jednoduchý príklad Volkovovej metódy. Takto dokladá tvrdenie (dnes takmer všeobecne prijímané), podľa ktorého finále 5. symfónie nie je oslavné, ale ironizujúce:

„Napriek Šostakovičovým vlastným vyjadreniam niektorí západní muzikológovia nechcú vidieť vo finále obraz tragických tridsiatych rokov; vidia v ňom úprimný entuziazmus. Celkom ignorujú reálne okolnosti, za ktorých Šostakovič túto hudbu komponoval. Šostakovičov súčasník dramatik Jevgenij Švarc to vyjadruje takto: ‚Jeden z mojich priateľov mal papagája, ktorý vedel vysloviť len dve slová: Som rád! Tieto dve slová opakoval vždy, keď bol smutný, i keď bol hladný. Prikradla sa k nemu mačka, od strachu sa mu zžežilo perie, ale vykrikoval dookola: Som rád!‘ Kritici, ktorí ešte stále trvajú na tom, že finále 5. symfónie obsahuje autentické ‚pocity radosti‘, by nemali zabúdať, že Šostakovič nebol papagáj.“

Toto je historika akoby z komediálneho varieté, pričom humorná scénka (*shtik*) tu slúži ako dôkaz.

Volkov je rovnako povrchný aj ako kritik či dešifrovateľ Šostakovičovej hudby. V jeho očiach je prakticky každé skladateľovo dielo „autobiografické“ – potvrdzuje to Volkovov obraz Šostakoviča ako svätého martýra. Volkov sa síce stavia do pozície človeka, ktorý má k Šostakovičovi veľmi blízko, no v prípade skladieb, ktoré si skutočne vyžadujú dekodovanie, má prázdne ruky. Posledná časť 4. symfónie je akousi spleťou protikladných prvkov:

nachádzame tu smútočný pochod pripomínajúci Mahlerovu 1. a 7. symfóniu, pieseň *Always* Irvinga Berlina, plný pedálový tón cis s crescendom, matne pripomínajúci Gloriu zo Stravinského *Oidipa*, v ktorej ľud zdraví Iokastu, cirkusové polky, vtáčie trilky z *Čarovnej flauty*, zádumčivý slabnúci záver na spôsob Čajkovského 6. symfónie. Zdá sa, že triviálne a nádherné pasáže sú tu zmixované do pekelných zmesí. Volkov sa pri tom zmôže len na toľko, že „Šostakovič zrejme chcel, ale nemohol ukázať celému svetu svoje emócie. Mohol ich iba zašifrovať v nádeji, že publikum si jeho posolstvo dokáže domyslieť – ak nie teraz, tak prinajmenšom v budúcnosti“. Čas dešifrovania podľa všetkého ešte nenastal. Volkov sa snaží vystopovať význam prostredníctvom niekoľkostupňových textových spriazneností (narážka na teóriu tzv. *six degrees of separation*, podľa ktorej každého človeka delí od hociktorého obyvateľa planéty len päť sprostredkujúcich osôb – pozn. prekl.), pričom sa pridŕža niekoľkých slov z diel, ktoré sa podľa neho odrážajú v Šostakovičovom dielach. Jedinou skutočne nápadnou alúziou je pritom Berlinova pieseň, ktorú Volkov ignoruje. Tendenciou využívať na odhalenie skrytého významu Šostakovičovej hudby ako nástroje tieto takzvané alúzie sa, bohužiaľ, nakazili Volkovovi najostrejší kritici. Dokonca aj Taruskin mal problém neprepadnúť pocitu, že diela zatažené množstvom alúzií a citácií, napríklad 8. kvarteto, „znejú tak, akoby si parafrázovanie vyžadovali“.

Ako vedca nemožno brať Volkova vážne, no jeho úsilie očistiť Šostakoviča aj od tých najmenších náznakov spolupráce so systémom vynáša na povrch mnohé skutočnosti, ktoré sú v rozpore s najnovšou Šostakovičovou biografiou od Laurel Fay. Volkov napríklad tvrdí, že známy výrok „Bahno namiesto hudby“, ako aj tvrdenie, že 5. symfónia bola reakciou sovietskeho umelca na oprávnenú kritiku, pochádzajú od Stalina. „Autoritatívny tón tohto tvrdenia i dobre známy Stalinov spôsob vyjadrovania, ako aj fakt, že tieto slová ‚Šostakoviča obzvlášť potešili‘ (čo bola v tých časoch rituálna reakcia na akékoľvek Stalinovo vyjadrenie) – to všetko naznačuje, že autorom bol Stalin.“ Fay sa domnieva, že autorom bol buď David Zaslavskij, alebo Platon Keržencev. Volkov ďalej tvrdí, že 7. symfónia tak, ako ju poznáme, bola naplánovaná rok pred obklúčením Leningradu, a cituje Šostakovičove slová zo *Svedectva* – „plod otráveného stromu“ – ako dôkaz toho, že „mašinéria likvidácie“, zobrazená v prvej časti v gradujúcom pochode s použitím ostinata, sa nespája s Hitlerom, ale so Stalinom. Fayovej interpretácia skladateľových zámerov je odlišná. Keď Šostakovič zahral klavírny výťah symfónie svojim priateľom, ktorí ju okamžite pochopili ako obraz vojny, Šostakovič sa údajne vyjadril, že táto hudba nehovorí len o nacizme, ale o každom totalitarizme. Laurel Fay to komentuje takto:

„ ... táto príhoda jednak odhaľuje, že za skomponovaním 7. symfónie sa možno skrýva oveľa širšia a nie až taký konkrétny plán (a azda aj – a to je ešte dôležitejšie – [Šostakovičovo] presvedčenie, že hudbu nemožno bezprostredne

spájať s nijakou konkréte vymedzenou témou); jednak ukazuje, že jeho súčasníci – blízki priatelia i neznámi ľudia – absolútne a bezvýhradne prijímali Šostakovičovú 7. symfóniu ako bezprostredný následok vojny a ako reakciu na vojnu. A Šostakovič neurobil nič, aby ich z tohto omylu vyviedol.“

Faktické tvrdenia Solomona Volkova musia uviesť na pravú mieru historici, no ešte predtým treba preskúmať dve veci. Po prvé, musíme získať jasný obraz o fungovaní hudobného života v Sovietskom zväze. Stať Levona Hakobiana o sovietskej hudobnej kultúre z Knihy o prípade Šostakovič i minuciózny výklad korešpondencie medzi Šostakovičom a Stalinom z pera Leonida Maximenkova v jeho knihe Šostakovič a jeho svet (*Shostakovich and His World*) sú dobrým začiatkom. Vieme, že všetky druhy umenia podliehali vládnej podpore, riadeniu a cenzúre; vieme aj to, že hudobná kultúra Sovietskeho zväzu – ktorej predstaviteľmi boli Prokofiev, Šostakovič, Richter, Gilels, Oistrach, Rostropovič, Mravinskij a mnohí ďalší – bola bohato rozvinutá a intelektuálne vytríbená. Ako na seba vzájomne pôsobili politická moc a umelecká kvalita? Jednu objasňujúcu udalosť nachádzame v knihe Elisabeth Wilson Šostakovič: Život uchovaný v pamäti (*Shostakovich: A Life Remembered*, 1994). V roku 1951 Šostakovič predviedol svoje nové dielo *Prelúdiá a fúgy* pred zhromaždením Zväzu skladateľov. Podľa spisovateľky Lubov Rudnevej aparátčici reagovali už na samotný žáner podľa očakávania prudko: nové diela boli jasným príkladom formalizmu. Vyzeralo to, ako keby skladateľ dobrovoľne položil hlavu na klát. Ale potom Marija Judina a Tatiana Nikolajevna vystúpili na obhajobu Šostakovičovho diela. Oficiálni predstavitelia vyprovokovali hádku a prekričali Šostakovičových obhajcov, ale ozval sa aj mierny potlesk. Do roka sa dielo verejne uvádzalo a vyšlo v štátnom vydavateľstve. Dokonca aj v časoch veľkých represí sa ľudia proti autorite mohli postaviť – ale dokážeme pochopiť, prečo a ako?

Ďalej, Šostakovičovú hudbu musíme preskúmať dôkladnejšie – tak, ako to vo svojej najnovšej monografii venovanej 10. symfónii a 8. kvartetu naznačil David Fanning. Keby som sa mal obmedziť len na dva z mnohých žánrov, v ktorých Šostakovič tvoril, v konzervatívnom duchu by som tvrdil, že väčšina z pätnástich symfónií a pätnástich kvartet sa radí k tým najväčším hudobným dielam 20. storočia; napriek tomu je však literatúry venovanej mnohým z týchto Šostakovičových diel stále poskromne. Ani jeden z príspevkov v knihách Šostakovič a jeho svet a Knihy o prípade Šostakovič nevzdáva hold skladateľovmu výkonu podrobnou analýzou nejakého jeho významného diela, hoci obidve knihy poskytujú cenný materiál o kultúrnom prostredí a niektorých menej známych dielach. Stať Caryl Emerson Šostakovič a ruská literárna tradícia (*Shostakovich and the Russian Literary Tradition*) z monografie Šostakovič a jeho svet by mala byť povinným čítaním pre každého, kto chce zachytiť všetky odozvy hudby v kultúre.

Obidve knihy odhaľujú skryté podtexty, ktoré môžu ozrejmiť, prečo boje o Šostakoviča eskalovali nad rámec zvyčajných vedeckých sporov. V Knihe o prípade Šostakovič Brown i Taruskin spomínajú na svoje skúsenosti počas návštevy študentov v ZSSR a porovnávajú hudobnú kultúru v ZSSR s hudobnou kultúrou vo svojej krajine. Brown ostro kritizuje situáciu „triumfálnej nadvlády tých príslušníkov akademickej obce, ktorí skutočne veria v Schönbergov objav a sú úprimne presvedčení o mystickej historickej nevyhnutnosti tohto objavu, akú mu pripisuje jeho zvestovateľ“. V podobnom duchu Taruskin vníma Šostakovičovú hudbu ako oslobodenie od tyranie akademickej obce, ktorá zrejme na presadenie svojej moci nepotrebuje nijakú tajnú políciu. Taruskin počul Šostakovičovú 7. symfóniu na Moskovskom konzervatóriu v roku 1971 – a porovnáva bezmyšlienkovité znevažovanie tohto diela zo strany amerických kritikov a profesorov s tým, čo evidentne videl na vlastné oči a počul na vlastné uši. Publikum počúvalo

„ako v tranze. Neboli to žiadni starí osemdesiatnici. Ich hudobné vnímanie bolo absolútne v poriadku. Za pohotovosť ich úsudku a za ich muzikálnosť by som sa rozhodne vedel zaručiť. Prepadla ma desivá myšlienka, že túto hudbu, ktorou ma učili opovrhovať, si cenia oveľa viac, než som si ja vôbec niekedy cenil akúkoľvek hudbu, a že Šostakovič znamená pre jeho (ich) spoločnosť viac než ktorýkoľvek skladateľ kedy znamenal pre mňa.“

Taruskin prešiel vnútornou premenou. Pri počúvaní 7. symfónie *in situ* boli jeho spútané predstavy o „autonómnosti“ hudby rozmetané – zažil čosi podobné ako Izmael z románu Biela veľryba, ktorý strávil noc v objatí divocha Queequega, čo vyvrátilo jeho upätý kalvinizmus.

Skryté podtexty nájdeme aj na ruskej strane. Ruskí hudobníci a hudobní vedci vykresľujú Šostakoviča presne tak, ako interpretujú svoje vlastné správanie za sovietskej éry. V Knihe o prípade Šostakovič Hakobian tvrdí, že podľa západných pozorovateľov „v sovietskej spoločnosti si zasluhovali pozornosť iba dve kategórie ľudí: na jednej strane zbabelá, krutá, skorumpovaná komunistická elita a na strane druhej odvážna hrstka disidentov“. Takýto „orwellovský“ pohľad „prehliada existenciu veľmi špecifickej a duchovne bohatej atmosféry vypestovanej niekoľkými generáciami ‚konformistov‘“. Tieto slová môžu vyznieť ako používanie jednostranných argumentov, ale zároveň poukazujú na zložitosti a paradoxy, a nápadne sa líšia od Volkovovho manichejského pohľadu na svet. Levon Hakobian tvrdí, že dokonca aj na ideologický základ sovietskej cenzúry a represí sa musíme pozrieť novými očami:

„Napokon, socialistický realizmus, ktorý by sme nemali vykresľovať jednofarebne, si zaslúži nestranné zhodnotenie. Aby som to zhrnul: Existovala tu obrovská hudobná kultúra, dokázala vytvoriť hodnoty dokonca aj v najtemnejších rokoch 1948 – 1953. Táto kultúra môže byť, *urbi et orbi*,

pôsobivým dôkazom toho, že ľudský duch má úžasnú schopnosť vyťažiť čosi pozitívne aj za tých najnepriaznivejších podmienok.“

V knihe *Šostakovič a jeho svet* patrí posledné slovo Leonovi Botsteinovi. Najprv urputne hľadá analógie s Mahlerom, Brechtom a Leom Straussom a napokon uzatvára: „V prípade Šostakoviča je azda najnáročnejšou výzvou, pred ktorou stoja súčasní hudobníci i súčasné publikum, výzva prestať sa dívať späť do minulosti, prestať ho posudzovať a prestať vidieť v ňom vykupiteľa.“ Šostakovič musí byť vyslobodený z politickej zvieracej kazajky, do akej nebol spútaný nijaký iný skladateľ 20. storočia (dokonca ani Richard Strauss), a očistený od stupídnych interpretácií. Namiesto obrusovania hrán sporu (napríklad snaha normalizovať diskusiu o Šostakovičovi) nám hudba môže pomôcť pochopiť, v čom bol kľúčovou súčasťou hlavného prúdu, a v čom bolo jeho dielo jedinečné. Šostakovičov vrodenný talent vyčnieval dokonca aj v priestore jeho fenomenálnych súčasníkov, akými boli Prokofiev, Hindemith, Weill a Britten. Podobne ako Hindemith, ktorého hudba slúžila ako model v dvadsiatych rokoch a azda aj neskôr, Šostakovič bol hudobným gejírom; komponoval rýchlo a ľahko v širokom spektre žánrov a výrazových prostriedkov. Tak ako mnohí skladatelia, ktorí sa objavili na scéne po 1. svetovej vojne, aj Šostakovič v dvadsiatych rokoch dal prednosť „novej objektívnosti“ pred expresionizmom, a potom sa v tridsiatych rokoch prepracoval k triezvejšiemu a tonálnejšiemu štýlu, inšpirovaný obzvlášť príkladom Stravinského *Žalmovej symfónie*, ktorá podľa Hindemitha ukázala, že moderná hudba už nie je na smiech. Úsporný tonálny štýl Šostakovičovej 5. symfónie a bachovského *Klavírneho kvinteta*, ktoré nasledovalo hneď po nej, išli ruka v ruke s Hindemithovou reakciou na Stravinského majstrovské dielo v podobe symfónie *Maliar Mathis*. Šostakovič po celý svoj život, dokonca aj v období studenej vojny, sledoval hudobný vývoj na Západe: od Berga cez Bartóka a Brittena až po Lutosławského. Šostakovičov osobný názor na modernizmus bol ovplyvnený tým, že nemal rád francúzsku hudbu; je jedným z mála skladateľov 20. storočia, ktorého vôbec neovplyvnila Debussyho hudba. Namiesto toho sa, podnecovaný svojím najlepším priateľom Ivanom Sollertinským, obrátil k Mahlerovi. Takýto krok nebol v Sovietskom zväze bežný – Mahlera mohli ľahko považovať za príklad duševne chorého človeka a dekadencie –, no Šostakovičova hudba sa tak dostala do vzťahu s ďalšími zo skupiny „božských“ (orig. Gustavities – zrejme narážka na švédsky a nórsky pôvod mena Gustav, ktoré mohlo znamenať aj „skupina bohov“ – pozn. prekl.): s Bergom, Zemlinským, Weillom, Coplandom, Bernsteinom a Brittenom.

Šostakovičova jedinečnosť sa jasne ukáže pri porovnaní štýlu jeho diel z dospelosti s podobnými dielami jeho súčasníkov. Ako jediný spomedzi majstrov 20. storočia pestoval improvizáčno-diskurzívny štýl. Tam, kde Bergova a Bartókova akokoľvek intenzívna hudba predsa len znie ako konštrukt, tam Šostakovičova hudba rozpráva. Šostakovič zachoval Haydnovo



Dmitrij Šostakovič a Leonard Bernstein. Moskva, 1959.

i Beethovenovo *obligato* štruktúry s jej plynulým vzájomným pôsobením medzi témou a doprovodom, no vniesol doň nové prvky a popritom znovu oživil silu vyvíjajúcej sa témy – bol to prostriedok, ktorý väčšina skladateľov podľa vzoru Debussyho považovala za definitívne prekonaný. Šostakovič tieto notoricky známe prostriedky zbavil akademizmu a rutiny. Hudba je vždy expresívna (a treba povedať, že často aj bombastická a nadnesená). Dielo *Prelúdiá a fúgy, op. 87*, ktoré tvorí mapu Šostakovičovo univerza, znovu a znovu demonštruje jeho vlastnú verziu antiformalizmu. Vo fúgach sa vyhýba ezoterickým postupom a dáva každej z nich dramatický tvar a osobitú náladu. Vďaka napätiu medzi vlastnými požiadavkami žánru a expresívnym impulzom jeho tém a harmónií stojí toto dôležité dielo vyššie než uhladené, únavné puntičkárstvo Hindemithovho diela *Ludus Tonalis*.

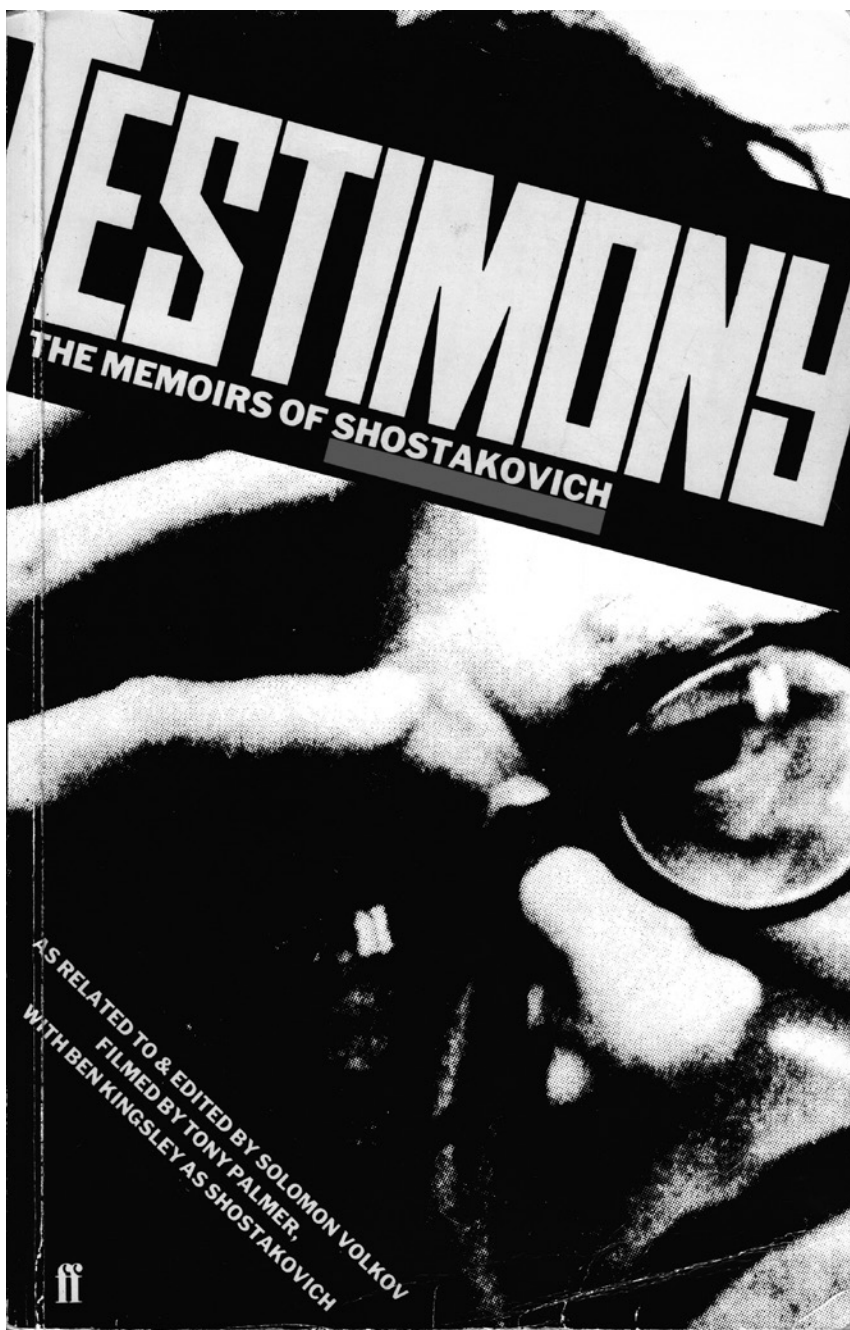
Šostakovičovo dielo je osobité aj preto, že využíva čosi, čo súčasní muzikológovia nazývajú „hlavnou myšlienkou diela“ (topic), čo je vopred skombinovaný zväzok hudobného významu a nálady. Ide o poetické prostriedky, ako sú napríklad metafory; nie sú to tajné šifry. V hudbe klasického obdobia pochádzajú napríklad tieto „hlavné myšlienky“ zo stereotypných foriem pohybu, ako sú pochody, polky, sarabandy, valčíky. Tak ako mnohí skladatelia 19. storočia aj Šostakovič využíva motívy prevzaté z ľudovej hudby rozpoznateľného pôvodu: ruskej, židovskej či gruzínskej. Šostakovič využíva aj archetypálne „hlavné myšlienky“, pričom uplatňuje odlišného ducha hudby svojich predchodcov (Musorgskij, Bach, Mahler, Čajkovskij). Už vo *Fúge des dur* z roku 1951 a potom aj v neskorých kvartetách Šostakovič používa zreteľne dvanásťtónové témy ako hlavnú, myšlienku, ktorú vždy stavia do vzťahu so zreteľne tonálnym materiálom: celá 14. symfónia je založená na tomto dramatickom kontraste.

Šostakovič využíval aj citácie, napríklad zreteľne rozpoznateľné pasáže z Rossiniho a Wagnera v 15. symfónii, i citácie z vlastných diel – naj-

vychýrenejšie sa nachádzajú v 8. kvartete. A v niekoľkých dielach (podobne ako pred ním Bach, Schumann, Elgar, Schönberg i Berg) použil šifry vytvorené z iniciálok svojho mena alebo mien jeho priateľov. Používal širokú škálu expresívnych prostriedkov: od verejne rozšírených ezoterických až po intímne súkromné symboly. No pri počúvaní veľkej časti Šostakovičovej hudby som zaskočený tým, ako málo zrejme záleží na tom, že „hlavná myšlienka je pomerne nezrozumiteľná. 7. a 9. kvarteto neobsahujú nijaké citácie; v 8. kvartete je ich veľa, no nepôsobia ako nejaký odlišný druh hudby. Pozornejšie počúvanie si vyžadujú citácie populárnych ruských melódií s výraznými historickými konotáciami. Poslucháči iných národností zrejme nikdy neprecítia intenzitu týchto alúzií – podobne ako veľká časť Ivesovej hudby je stratená pre tých, čo nedokážu zapísať *Dixie* (populárna pesnička pochádzajúca z Južnej Ameriky 19. st. – pozn. prekl.).

Šostakovičovo používanie intertextuálnych, polyštýlových prostriedkov v hudbe nie je ničím ojedinelým; aj Ives, Berg, Bartók i Stravinskij kombinovali a spájali aluzívne materiály. No Šostakovičovo používanie týchto materiálov sa jasne odlišuje od stylistických odkazov v Stravinského hudbe. Tak napríklad Stravinského koncert *Dumbartonské duby* vzdáva skrytý hold Bachovi, Verdimu a Čajkovskému: Čo ale robí tá Čajkovského cigánska pieseň v strede udychčaného pochodu v poslednej časti? Tieto odkazy pôsobia učene, vtípne, no sú akoby zavesené vo vzduchoprázdne. Naproti tomu v Šostakovičovej hudbe sú odozvy hudby iných skladateľov a alúzie vždy expresívne, aj keď nie sú také evidentné. Napríklad silnejúci poryv vášne v čelovej partii vo štvrtej časti 8. kvarteta je pôsobivý bez ohľadu na to, či rozpoznáme, že ho Šostakovič prebral z *Lady Mackbeth*.

V tridsiatych rokoch Šostakovič, Hindemith i Weill svoju harmóniu zjednodušili a posunuli sa oveľa bližšie k tradičným hudobným myšlienkam tonálnej štruktúry. Weillov štýl už čoskoro nebolo možné odlišiť od štýlu populárnej hudby; Hindemithov štýl, hoci široko napodobňovaný, zanechával akúsi umelú pachuť – akoby človek namiesto masla jedol margarín. V Klavírnom kvintete a 5. symfónii sa Šostakovič celkom vážne vrátil k tonalite, s presvedčením, že v konzervatívnom jazyku harmónie sa možno vyjadrovať dokonale a v súlade s dobou. Fúgu C dur, prvú z *Dvadsiatich štyroch prelúdií a fúg*, možno považovať za krédo návratu k základnej harmónii: hrá sa výhradne na bielych klávesoch, no napriek tomu vzbudzuje pocit tonálneho pohybu, keďže svoju tému podáva vždy nanovo vo všetkých sakrálnych štýloch. Hoci jazyk jej harmónie možno označiť za neopalestrinovský, fúga neznie ako napodobenia ani ako nejaký akrobatický kúsok. Prechod ku každému ďalšiemu štýlu je zmysluplnou epizódou rozvíjajúceho sa hudobného príbehu nepreložiteľného do iného hudobného jazyka. Táto fúga by azda mohla slúžiť ako krédo aj poslucháčom, kritikom i muzikológom.



↑ OBÁLKA *Testimony*