

Alex Ross

**ZBÝVÁ**

**JEN HLUK**

**NASLOUCHÁNÍ DVACÁTÉMU STOLETÍ**

**ARGO / DOKOŘÁN**

# UMĚNÍ STRACHU

## HUDBA VE STALINOVĚ RUSKU

26. ledna 1936 navštívil Josef Stalin, generální tajemník Vsesvazové komunistické strany (bolševiků), představení opery Dmitrije Šostakoviče *Lady Macbeth Mcenského újezdu* ve Velkém divadle v Moskvě. Sovětský diktátor často navštěvoval operu a balet v Bolšom těatre, kde byl okázale nenápadný; nejraději sedal vzadu v lóži A. Přicházel těsně před tím, než se zvedla opona, a zaujal pozici za menší oponou, která ho ukryvala před zraky diváků, ale nepřekážela ve výhledu na jeviště. Zástupy členů ochranky a všeobecné zvýšení napětí byly pro zkušené pozorovatele znamením, že Stalin je v sále. Toho večera byl Šostakovič, devětadvacetiletá hvězda sovětské skladby, oficiálně vyzván, aby se dostavil do divadla. Seděl naproti lóži A. Vpředu byli vidět Vjačeslav Molotov, Anastas Mikojan a Andrej Ždanov, všichni členové nebo kandidáti politbyra. Podle jednoho svědectví se smáli, hovořili spolu a vůbec se těšili z blízkosti muže za oponou.

Stalin se v poslední době začal zajímat o sovětskou operu. Sedmnáctého ledna shlédl *Tichý Don* Ivana Dzeržinského a líbil se mu alespoň natolik, aby skladatele povolal do lóže k rozhovoru, a nechal se slyšet, že sovětská opera by měla „využít nejnovějších prostředků hudební techniky, ale její způsob vyjadřování by měl zůstat blízký masám, jasný a srozumitelný“. *Lady Macbeth*, příběh ruské hospodyňky, která za sebou podobně jako Lulu nechává mrtvoly, ovšem tyto nepřiliš jasné podmínky nesplňoval. Stalin odešel ze sálu buď ještě před posledním jednáním, nebo během něj, a s ním i soudruzi Molotov, Mikojan a Ždanov. Šostakovič se svěřil svému příteli Ivanu Sollertinskému, že doufal, že bude také pozván do lóže A. Navzdory mohutnému potlesku publika bylo skladateli při odchodu „těžko u srdce“ a v tomto rozpoložení se nacházel i ve chvíli, kdy nasedal na vlak na sever do města Archangelsk, kde měl naplánované vystoupení.

Po dvou dnech nervózního mladého skladatele stihla jedna z nejhorších pohrom kulturní historie dvacátého století. Oficiální deník komunistické strany

*Pravda* otiskl úvodník s titulkem „Chaos místo hudby“, ve kterém byla *Lady Macbeth* prohlášena za umělecky obskurní a morálně obscénní dílo. „Od prvních tónů opery,“ napsal anonymní autor, „posluchače vyvádí z míry záměrně disonantní změť zvuků.“ Šostakovič prý hraje hru, která by „mohla skončit opravdu špatně“. Z poslední věty běhal mráz po zádech. Nadcházel období stalinského teroru a sovětští občané, pokud to snad ještě nevěděli, se měli záhy dozvědět, co by mohlo znamenat „špatně skončit“: někteří budou pranýřováni a popraveni jako nepřátelé lidu, někteří budou zatčeni a tajně zabití, další budou posláni do gulagů a jiní prostě zmizí. Šostakovič se nikdy nezbavil příkrovu hrůzy, který na něj těchto šest set slov v *Pravdě* uvrhlo.

Několik týdnů předtím, než tento článek vyšel, se v Moskvě znovu objevila známá tvář. Sergej Prokofjev, který žil od roku 1918 v zahraničí, přijel se svou ženou Linou oslavit Nový rok. Podle životopisce Harlowa Robinsona se Prokofjev zúčastnil večírku v Moskevském uměleckém divadle a zdržel se tam do pěti hodin ráno. Bývalý enfant terrible ruské hudby se do vlasti vracel často; nyní se rozhodl zůstat v Rusku natrvalo. Dobře věděl, že ruští umělci jsou cenzurováni, ale nechtěl si připustit, že by se podobná omezení měla týkat i jeho. Bylo mu v té době čtyřicet čtyři let, těšil se dobrému zdraví a byl na vrcholu sil. I jeho čekalo nekonečné ponižování a nedostalo se mu ani té satisfakce, aby přežil Stalina. V románu by to působilo jako těžkopádný zvrat, ale Prokofjev skončil 5. března 1953 zhruba padesát minut předtím, než naposledy vydechl Stalin.

Období počínající polovinou třicátých let bylo poznamenáno nástupem nejpokřivenější a nejtragičtější éry v hudbě dvacátého století: umění bylo totalitními prostředky naprosto zpolitizováno. Před vypuknutím druhé světové války ovládli diktátoři prostřednictvím manipulace s nespokojenými davy a mediálním cirkusem polovinu evropského kontinentu: Hitler v Německu a Rakousku, Mussolini v Itálii, Horthy v Maďarsku a Franco ve Španělsku. V Sovětském svazu Stalin propracoval Leninovu revoluční diktaturu ve všemohoucí mašinerii, opírající se o kult osobnosti, nekompromisní kontrolu médií a armádu tajných policistů. V Americe byly Franklinu D. Rooseveltovi uděleny mimořádné výkonné pravomoci, aby mohl čelit škodám, které napáchala ekonomická krize, a konzervativci se začali obávat rozkladu ústavního procesu, zvláště když byly federální programy pro umění využity k politickým cílům. V Německu propojil Hitler umění s politikou tím nejdábelštějším způsobem, jaký svět kdy viděl.

Pro každého, kdo by měl dojem, že neobyčejně nadaní umělci mají v sobě jakési inherentní duchovní dobro, je Stalinova a Hitlerova éra rozčarováním.

Nejenže skladatelé hromadně nepovstali proti totalitě, mnozí ji dokonce aktivně vítali. Ve volné kapitalistické soutěži dvacátých let se museli potýkat s technologicky rozvinutější masovou kulturou, s novou aristokracií filmových hvězd, popových zpěváků a celebrit bez portfeje. Skladatelé, kteří byli dlouho závislí na štědrosti církve, vyšších vrstev i velkoburžoazie, se najednou ocitli v éře jazzu, kdy nebylo zřejmé, odkud by mohli získat prostředky. Někteří začali snít o politickém princi na bílém koni, který jim přispěchá na pomoc.

Diktátoři tuhle roli sehráli bez jediné chyby. Stalin i Hitler se opíčili po uměnilovných panovnicích z dob minulých a přislíbili jim záštitu centralizovaného státu. Tihle pánové však byli z jiného těsta. Pocházeli z okraje společnosti, a tak se považovali za absolutní ztělesnění vůle i vkusu lidu. Zároveň v sobě viděli i umělce-intelektuály, průkopníky dějinného pokroku. Dokázali mistrně zneužít slabých stránek v myšlení tvůrčích jedinců, na jedné straně jim nabízeli lákavou moc a na druhé hrozili likvidací.

Rozplést vztahy skladatelů a totality je ošemetný úkol. Diskuse ohledně Šostakoviče se dlouho točila kolem otázky, zda byl „oficiálním“ skladatelem, který vyráběl propagandu na objednávku, nebo tajným disidentem, v jehož skladbách bylo ukryto protistalinistické poselství. Podobně zůstává předmětem úvah, zda se Prokofjev sblížil se stalinskou estetikou vědomě, aby pomohl své profesní dráze, nebo zda se do Sovětského svazu vrátil ve stavu naivní nevědomosti. Podobné otázky padly i ohledně pochybného, nehrdinského chování Richarda Strausse v období nacismu, jenže tohle nejsou ty správné otázky.

Černobílé dělení nemá v totalitní zemi stínů smysl. Ti skladatelé nebyli svatí ani vyvrhelové; byli to chybuující herci na nakloněném jevišti. V dodatečných verších pro „Die Moritat vom Mackie Messer“ Bertolt Brecht napsal: „Ve tmě žijou jedny lidi / druhejm světlo značí svět.“ Většina ale spadá někam mezi a Šostakovič je jeden příklad za všechny.

## Revoluce

Lenin, prototyp diktátora dvacátého století, měl své oblíbené spisovatele i skladatele, ale na to, aby se zabýval uměním, byl příliš velký materialista. Avantgardu nesnášel a velice se rozzuřil, když jednou futuristé natřeli stromy v Alexandrovských zahradách barvami prvního máje. Hudbu považoval za buržoazní placebo, které zakrývá utrpení lidstva. V rozhovoru s Maximem Gorkým vychvaloval Beethovenův talent, ale dodal: „Hudbu nemůžu poslouchat příliš často. Působí na nervy a člověk pak má nutkání říkat něco stupidně hezkého a hladit po hlavě ty, kteří byli schopní vytvořit něco tak krásného, když přitom žili v tomhle hnus-

ném pekle.“ Toleroval ale činnost různých avantgardních frakcí, což dodávalo bolševické brutalitě v jejích počátcích zdání sofistikovanosti.

Leninovým hlavním funkcionářem přes umění byl Anatolij Lunačarskij, jenž v letech 1917 až 1929 vedl Komisariát pro osvětu. Lunačarskij připomínal něčím Leo Kestenberga v Berlíně – byl to mimořádně inteligentní liberální byrokrat, který však příliš nerozuměl politické realitě. Byl to vystudovaný filozof, pozorný kritik Dostojevského i dalších autorů a svým způsobem mystik, který měl za to, že revoluce ve společnosti by měla jít ruku v ruce s revolucí v umění. Komunismus byl podle něj nový typ sekulárního obřadu, pro který má umění obstarat liturgický zpěv, ikony a kadidlo. Básník Vladimír Majakovskij, jeden z prvních, kteří se přidali k Lunačarského tažení, se k němu připojil s přesvědčením, že komunismus by mohl sprovodit ze světa „starý estetický brak“. Majakovského poezie brojila proti všem formám buržoazního umění: „Plivněte na růže, na árie a na rýmovou škálu a na podobné krásy, zakleté v umění arzenálu! ... Dejte nám nové formy!“ Epochální herec a režisér Vsevolod Mejerchold, jenž na přelomu století odmítl rafinovanosti naturalistického divadla, doufal, že revoluce vdechne život jeho snu o „lidovém divadle“. Stejně jako ve výmarské republice umělci vítali komunismus, protože sliboval, že zakrutí krkem jejich společnému nepříteli: dekadentní buržoazii.

Jako vedoucího Muza, hudebního oddělení Komisariátu pro osvětu, Lunačarskij ustanovil Arthura Louriéra, bohémského skladatele, který psal disonantní hudbu s duchovním nábojem ve stylu Alexandra Skrjabina. Pod dohledem těchto dvou svérázných byrokratů nastalo období, kdy se mohlo „všechno“. Ruští skladatelé dvacátých let vyprodukovali zvuky, které ve své době patřily k nejdivočejším, a v mnoha případech v kakofonii daleko předčili své západní kolegy. V orchestrální črtě *Slévárna oceli* napodobil Alexandr Mosolov zvuky továrny pomocí skřípavého bušení a vrstvených rytmů. Nikolaj Roslavec skládal podle „nového systému organizace tónů“ a vytvářel hutné chromatické struktury ze „syntetických akordů“. Lev Těremin vynalezl strašidelně kvílející nástroj, který byl později po něm pojmenován. Georgij Rimskij-Korsakov, právnuk velikána Korsakova, založil Společnost pro čtvrttónovou hudbu. Nejpozoruhodnějším dílem téhle doby byla *Symfonie pro tovární sirény* Arsenije Avraamova, které se dostalo nezapomenutelného uvedení v přístavu Baku v roce 1922: orchestr složený z továrních sirén, artilerie, kulometů, klaksonů aut i autobusů, posunovacích lokomotiv a mlhových sirén kaspické flotily zahrál Internacionálu a Marseillaisu.

Lunačarského vize komunismu jako masového náboženství podporovaného uměleckými díly nevyhovovala leninskému smýšlení a utopie o bolševickém

umění nevyhnutelně narazila na problémy. Ukázalo se, že experimentalismus nemá žádnou propagandistickou hodnotu, kromě propagace sovětské kultury na Západě. Různé frakce samozvaných proletářských umělců napadaly modernistické tendence a požadovaly jednoduchou, populární zábavu. Lunačarskij žádal připuštění rozdílných stanovisek a svobody vyjadřování – „Ať si dělníci poslechnou vše a sami rozhodnou o starém i novém“ –, jenže jak plynula dvacátá léta, neudržitelně ztrácel půdu pod nohama. Komisariát pro osvětu se rozpadl na různé vzájemně soupeřící administrativní jednotky a strana umělecký aparát odsunula do oddělení ideologie a propagandy.

Když v roce 1929 Stalin převzal veškerou moc, z umělců se staly osoby mnohem viditelnější, ale zároveň mnohem ohroženější. Jeho dnešní biografie, jako například práce Simona Sebagy Montefioreho, vyzvedávají nejen Stalinovu dobře známou úskočnost a brutalitu, ale i jeho inteligenci a šarm. Byl to sečtělý člověk se zálibou nejen v kanonické literatuře, ale i v moderní satíře Michaila Bulgakova a Michaila Zoščenka. I když Stalin nesnášel radikální směry, kterým se dařilo za Lunačarského, prosazoval myšlenku „sovětského modernismu“, umělecké školy, která by ztělesňovala moc a chrabrost nového proletářského státu. Jeho vkus v hudbě byl omezený, ne však vulgární. Pravidelně navštěvoval Bolšoj těatr, poslouchal vážnou hudbu v rádiu a slušným tenorem zpíval lidové písně. Sledoval všechny nahrávky pořízené v Sovětském svazu, na obaly psal své posudky („dobré“, „jakžtakž“, „špatné“, „odpad“) a nashromáždil devadesát tři operních nahrávek.

Stalin rád telefonoval a měl nepříjemný zvyk volat umělcům uprostřed noci. Někdy jako římský císař v dobrém rozpoložení velkoryse plnil přání prosebníků. Jiným bylo řečeno, že mají očekávat telefonát, který se však nikdy neuskutečnil, což si vykládali jako předzvěst katastrofy. Záhy pak mohlo přijít obávané zaklepání na dveře – „rázné, nesnesitelně pronikavé“, jak napsala Naděžda Mandelštamová ve svých vynikajících *Dvou knihách vzpomínek* – které ohlašovalo příchod NKVD. Stalinovo zacházení s lidmi dalo vznik novému druhu strachu. „Strach spjatý s básnickou tvorbou nemá vůbec nic společného se strachem před tajnou policií,“ napsala Mandelštamová. „Když dolehne na člověka primitivní strach z násilí, záhuby a teroru, opustí ho onen tajemný strach ze samotného bytí.“ Za sovětské éry zůstal, jak říkával její manžel Osip, již pouze ten druhý strach.

## Mladý Šostakovič

Dmitrij Šostakovič působil na první pohled jako člověk s pocuchanými nervy. V obličejí byl bledý jako stěna a oči za silnými brýlemi mu nervózně tékaly. Jeho tělo se neustále cukalo, jakoby se z něj cosi snažilo vysvobodit. Při hovoru se

neustále vracel zpět a věty opakoval jako úzkostné mantry. Mezi přáteli a za pomoci jeho oblíbené vodky ale Šostakovič ukázal jinou stránku své osobnosti – byl rozverný, sarkastický i zapálený. Dokázal být něžný jako štěně i strašlivě zuřit.

Laurel Fayová ve své autoritativní Šostakovičově biografii cituje Žoščenkův portrét skladatele z počátku čtyřicátých let: „Zdá se vám, že je ‚slabý, křehký, neskutečně upřímný, dětsky čistý‘. To ano. Kdyby ale byl pouze takový, pak by velká umělecká díla (jako ta jeho) nikdy nemohla vzniknout. Je přesně takový, jak říkáte, a ještě něco navíc – je tvrdý, jízlivý, nesmírně inteligentní, nejspíš silný, despotický a ne tak docela přátelský (i když rozumově přátelský je). ... Je plný rozporů. U něj jedna vlastnost zatlačuje do pozadí druhou. Je to konflikt nejvyššího stupně. Téměř katastrofa.“

Šostakovič se narodil 25. září 1906. Od nejtěplejšího dětství projevoval neuvěřitelné hudební nadání a základy teorie i notace si osvojil prakticky bez formální výuky. V roce 1919, ve třinácti letech, nastoupil na tehdejší Petrohradskou konzervatoř, kde svými schopnostmi upoutal Alexandra Glazunova, alkoholem zruinovaného, avšak stále impozantního ředitele této instituce. Glazunov se postaral, aby mladík během hubených let Leninovy Nové ekonomické politiky nehladověl. Šostakovičův otec na oplátku Glazunovovi dodával načerno získaný alkohol z Úřadu pro váhy a míry. Šostakovičova rodina se v minulosti angažovala v radikálně levicové politice, a jeho rodiče proto ruskou revoluci v jejím počátečním stadiu uvítali. Nebyli ale bolševici a vyděsili se, když Leninovy jednotky odstranily liberálnější vládu Alexandra Kerenského. Šostakovič, kterému bylo tehdy jedenáct, napodoboval postoje svých rodičů. V prvních týdnech revoluce složil Pohřební pochod k uctění památky padlých bojovníků proti carovi, ale o rok později skladbu buď přejmenoval, nebo napsal novou na památku prvních dvou obětí bolševického teroru. Už jako chlapec byl, jak se zdá, rozpolcený.

V dospívání si Šostakovič oblíbil obrazoborecké básně od Majakovského, ale zřejmě ne pro jejich politický podtext. Až v závěru svého studia na konzervatoři se Šostakovič setkal tváří v tvář s absurditou sovětské ideologie: jeho spolužák byl dotázán na socioekonomické aspekty Chopinovy a Lisztovy hudby. Šostakovič se hlasitě rozesmál. Později, když se stal prominentní osobností hudebně-vzdělávacího systému, udělal Šostakovič mnoho pro to, aby pomohl studentům, kteří si s politickou částí učiva nedovedli poradit. Při jedné ústní zkoušce seděl Šostakovič přímo pod plakátem s nápisem „Umění patří lidu. – V. I. Lenin“. Kývl hlavou nad sebe a položil studentovi otázku: „Komu patří umění?“

Šostakovič nebyl nikdy politicky naivní. Ještě jako student v Petrohradu, či Leningradu, jak bylo město roku 1924 přejmenováno, získal vlivného spojence

v Michailu Tuchačevském, hrdinovi Rudé armády, nechvalně proslulém tím, že v Tambovské oblasti proti protibolševicky naladěným rolníkům použil otravný plyn. Podle Šostakovičova přítele a kronikáře Isaaka Glikmana byl Tuchačevskij „člověk vysoce vzdělaný a inteligentní“, který pilně navštěvoval koncerty, hrál na housle a sám si vyráběl hudební nástroje. Mladému skladateli nabídl, že mu v Moskvě najde ubytování a práci. Vzhledem k pozdějšímu osudu Tuchačevského během hrůzovlády bylo zřejmě štěstí, že se Šostakovič rozhodl zůstat doma.

Šostakovičova mladická sebedůvěra zazářila v jeho *První symfonii*, kterou Leningradská filharmonie uvedla 12. května 1926 a sklídila bouřlivý potlesk. Jedná se o dílo s neobyčejně strhující narativní silou, ženoucí se od jednoho závratného vyvrcholení k druhému. Jeho hudební jazyk je proměnlivý, pružný a místy využívá systém, se kterým roku 1908 přišel ruský teoretik Boleslav Javorskij ve své knize *Stavba hudebního jazyka*, kdy se nejrůznější mody, od známé diatonické až po Rimského oktatonickou stupnici a další, hrají proti sobě. Symfonie si rychle našla publikum ve světě a dopisem pogrataloval i sám Alban Berg.

Za odměnu Šostakovič získal z odboru pro agitaci a propagandu hudebního oddělení Státního nakladatelství dobře placenou zakázku na velkolepé orchestrální dílo k oslavě desátého výročí Velké říjnové revoluce. Skladba měla původně název *Říjnu* a později se z ní stala *Druhá symfonie*. Úvodní část evokuje dny před revolucí vykreslením ekonomického chaosu: smyčce jsou rozděleny do sedmi skupin, z nichž každá hraje ve svém vlastním rytmu. O něco později se jeden přes druhý ozve devět vřestivých dechových nástrojů, snad jako znázornění intelektuálů stříbrného věku prvních dvou dekád 20. století. Poté zvuk tovární sirény (Fis) oznamuje příchod bolševiků a ultramoderní spletnost vystřídají elementární rytmy. I když text je banální, Šostakovič rozpoutává horečnou bojovnost, která předjímá ty nejpůsobivější „bitevní písně“ Hannse Eislera. *Třetí symfonie* s podtitulem „Prvomájová“ je koncipována stejným způsobem a abstrakci nahrazuje bombastičností.

Navzdory pomalému rozpadu systému pod Lunačarským zůstávala sovětská hudební scéna i ve dvacátých letech pestrá a bohatá. Šostakovič měl možnost vstřebávat různé zahraniční vlivy, aniž musel odjíždět z Ruska, protože Západ přijel k němu. Nový sovětský ráj navštívili Hindemith, Křenek, Berg i Milhaud; uvedeny byly *Der ferne Klang*, *Wozzeck* a *Jonny spielt auf* a roku 1926 byla v Rusku na turné černošská revue Sama Woodinga *Chocolate Kiddies*, takže sovětská avantgarda měla možnost okusit i jazz. Během krátké návštěvy Berlína o rok později Šostakovič sám zažil kouzlo kultury výmarské republiky. Záhy reprodukoval antisentimentální „objektivistický“ hudební jazyk Hindemitha, Weilla, Bartóka



a Stravinského v jeho středním období. Tradičně opulentní ruské smyčce protínají pronikavé dechové nástroje, úsečné žestě a řinčivé xylofony.

Šostakovič rovněž nasál i nekonvenční narativní strategie tehdejších sovětských umělců a teoretiků a rád využíval diskontinuitu, montáž, parodii, záměrnou škrobenost, „zcizování“ známých stylů a forem a podobné efekty. Titán radikálního divadla Mejerchold v mladém skladateli našel spřízněnou duši a požádal jej o hudbu pro několik svých projektů – za zmínku stojí především jeho inscenace Majakovského hry *Štěnice*.

V témže roce začíná celoživotní spolupráce s Grigorijem Kozincevem, který spolu s Leonidem Traubergem založil avantgardní divadelní a filmovou skupinu nazvanou Továrna excentrického herce neboli FEKS. Jak bylo ve dvacátých letech módou, FEKS napodoboval bláznivé tempo cirkusu, varieté a amerických filmů a Šostakovič se k nim připojil. Ve svém hudebním doprovodu pro Kozincevův a Traubergův němý film *Nový Babylon*, zpolitizovanou love story z doby Pařížské komuny, se vyhnul přímému dokreslování filmového děje a místo toho diváky dráсал bizarními juxtapozicemi. Scénu popravky komunardů před popravčí četou Šostakovič kupříkladu dokresluje zkomoleným provedením divokého kankánu z Offenbachova *Orfea z podsvětí*. Podobné paradoxy naplňovaly představu, se kterou Sergej Ejzenštejn se svými kolegy přišel v létě 1928: „První experimenty se zvukem [ve filmu] se musí zaměřit na příkrý rozpor s vizuálním obrazem.“

Šostakovičovo radikální období vyvrcholilo operou *Nos* podle povídky Nikolaje Gogola o nosu, který opustí svého majitele a zaujme vysoké společenské postavení. Perkusní mezihry, pozounová glissanda a pitvorné taneční rytmy mají sloužit k zesměšnění měšťáckých hodnot, avšak autorova závislost na obehraných metodách západní avantgardy toto jejich poslání spíše zpochybňuje. Kdyby se Šostakovič v té době přestěhoval do Berlína, zřejmě by nijak nevyčníval ze zástupu ostatních naježených mladých skladatelů.

Po premiéře koncertní podoby *Nosu* v červnu 1929 byl poprvé nařčen z „formalismu“. Tento výraz byl sovětskou zkratkou pro každý styl, příliš zavánějící západním modernismem. Útok přišel z Ruské asociace proletářských hudebníků (RAPM), která si dala za úkol vymýtit poslední zbytky buržoazní hudební kultury. *Nos* zmizel ze sovětských jevišť a na ruské půdě byl znovu uveden až v roce 1974. Šostakovič se pohroužil do práce pro film a divadlo a svou hudbou poslušně vykresloval věčný zápas mezi hodnými Sověty a jejich „třídními nepřáteli“. Balety *Zlatý věk* a *Šroub* odhalují dekadenci západního soupeření na fotbalovém utkání a v druhém ohavné činy „flákačů“, „pijanů“ a „sabotérů“. Filmy *Zlaté hory* a *Protiplán* demaskují kapitalistické bosse a rozvraceče průmyslu. Kozincevův a Trau-

bergův film *Sama* vypovídá o cestě leningradské učitelky do nejzazšího koutu Sibiře, kde se rolníci vlastníci půdu zpěčují sovětskému experimentu. Stalin tyto filmy v roce 1931 schválil pro hromadnou distribuci a Šostakovičova jména si zřejmě poprvé povšiml během jejich promítání. Je známo, že tento diktátor měl rád „Píseň z *Protiplánu*“, která se stala jednou z kultovních melodií sovětské éry.

V listopadu 1931 Šostakovič učinil zdánlivě odvážný krok. Znechucený proletářskou agitací vydal manifest nazvaný „Deklarace povinností skladatele“, ve které uvádí, že požadavek melodičnosti v sovětské hudbě a divadle má na skladatele zhoubný vliv. Šostakovič si ovšem dost možná byl vědom toho, že se strana chystá zamítnout proletářskou linii; v dubnu následujícího roku byl RAPM rozpuštěn a místo něj byl ustaven nový Svaz sovětských skladatelů. V hudbě, kterou Šostakovič v roce 1932 složil pro neortodoxní inscenaci *Hamleta* Nikolaje Akomova, která byla uvedena v Moskvě měsíc po rozpuštění RAPM, je cítit určitá rozvernost. Ve 2. scéně III. aktu Hamlet obviňuje Rosencrantze a Guildensterna, že si s ním pohrávají jako s pišťalkou, a v Akimově provedení princ své opovržení dramaturgizuje tím, že si dá flétnu k zadnici. V té chvíli v Šostakovičově doprovodu zapíská pikola melodii na známá slova Alexandra Daviděnka „Chtěli nás porobit, porobit“, oblíbenou sborovou píseň proletářské frakce.

Po letech kolektivizace, industrializace a hladomoru byl sovětský lid v odbojném rozpoložení a Stalin se počátkem třicátých let pokusil své poddané uklidnit příslibem nových výhod a svobod. Umělci byli pověřeni zvěstovat, že „žije se lépe“, jak to výmluvně vyjádřil sám Stalin. A život umělců se skutečně zlepšil, alespoň po materiální stránce. Svaz sovětských skladatelů svým členům zajistil zdravotní pojištění, sanatoria a družstevní budovu v Moskvě. Na setkání v moskevské vile Maxima Gorkého v říjnu 1932 Stalin nahlas přemítal, že by spisovatelé měli být „inženýry lidských duší“, a spisovatelé mezi sebou diskutovali o tom, co tím myslel. Na této schůzce vznikl koncept socialistického realismu, podle kterého budou sovětští umělci zobrazovat životy lidu zároveň realisticky i v jejich hrdinské dimenzi, jakoby z pohledu přicházející socialistické utopie. Zavedené formy devatenáctého století jako román, epické drama, opera a symfonie byly považovány za přijatelné, i když je bylo třeba od základů předělat v duchu sovětské linie. Stranický teoretik Nikolaj Bucharin na sjezdu spisovatelů roku 1934 předložil podrobnější definici socialistického realismu, když volal po příbězích s „tragédiemi a konflikty, nerozhodnostmi, prohrami, zápasem protikladných tendencí“.

Prvním příspěvkem Dmitrije Šostakoviče této nové éře sovětského umění byla *Lady Macbeth Mcenského újezdu*. Libreto bylo volně inspirováno novelou Nikolaje

Leskova a vypráví příběh Kateřiny Izmajlovové, cílevědomé obyvateľky ruského městečka z 60. let devatenáctého století. Muži kolem ní ji buď nudí, nebo utlačují a ona objeví příhodný způsob, jak se jich zbavit. Nejprve zabije svého tchána Borise, kterého Šostakovič označil za „typického velkokulaka“, aby se ubránila jeho nemravnostem. Pak se svým milence Sergejem – „budoucím kulakem“ – zosnuje vraždu svého žárlivého a hrubého manžela Zinova. Poslední dějství se odehrává ve vězeňském táboře na Sibiři, kam byli oba milenci posláni. Když Sergej začne pokukovat po jiné ženě, Kateřina sebe i svou sokyni utopí v řece.

Tento scénář přišel politicky právě vhod, neboť v roce 1929 Stalin zahájil genocidní tažení za „likvidaci kulaků jako třídy“, jehož součástí byly popravy, věznění či deportace. Sám Šostakovič upozorňoval na tento podtext: „V *Lady Macbeth* jsem chtěl ukázat realitu a vzbudit nenávist vůči tyranskému a ponižujícímu prostředí v domácnosti ruského obchodníka.“ Tihle „malicherní“, „vulgární“, „krutí“, „chamtiví“ obchodníci byli sovětskou obdobou židovských bankéřů s orlími nosy, kteří se v téže době objevovali v nacistických karikaturách. Robert Conquest odhaduje, že program likvidace kulaků přinesl smrt asi třem milionům lidí.

Určitým způsobem lze tedy *Lady Macbeth* chápat téměř jako operu ve službách genocidy. V jiných ohledech ale nejde o nic jiného než o propagandu. Skladatel sám ji nazval „tragédií-satirou“ a tahle dvojznačnost zde udává tón; nic nelze brát úplně tak, jak se to jeví. Šostakovič tu dále uplatňuje Ejzenštejnův koncept rozporu mezi zvukem a obrazem a užívá karikované hudební stereotypy, které děj na jevišti nedokreslují, ale spíše podřývají. Například pokus o znásilnění Kateřininy kuchařky Axiňji se odehrává za doprovodu šíleného kvapíku, který jako by vypadl z kresleného cyklu Walta Disneyho *Silly Symphonies*. Borisovu chlípnou touhu po Kateřině ilustruje opilý vídeňský valčík. V průběhu opery pak nelítostnou grotesku chvílemi střídají epizody doznání a truchlení. Když je Boris ve II. dějství zabit, hudební odezva je zprvu nesoucítěně ledová, ale poté, co se kněz nabídne, že za obchodníka odslouží zádušní mši, orchestr ovládne pódium grandiózní passacaglií celkem otevřeně vycházející z žalozpěvu v d moll v Bergově *Wozzeckovi*. Dramatický význam této hudby je nejasný. Je to snad náhlý výraz soucitu s hrozným Borisem? Je to vyjádření Kateřinina vnitřního rozrušení? Nebo snad nelítostného soukolí osudu? Ať už to znamená cokoliv, nijak to nenapomáhá stanovenému programu rozdmýchat nenávist vůči kulakům.

Tato opera se dá spíše chápat jako bajka o šílenství lásky a dezorientující moci sexuality. Šostakovič ji napsal v době, kdy prožíval opojení ze vztahu s bývalou studentkou fyziky Ninou Varzarovou, kterou si vzal roku 1932 za ženu; sopranistka Galina Višněvskaja měla za to, že Kateřina byla zveličeným vyobrazením váš-

nivé povahy Niny. Ale možná měl silně náruživou povahu sám skladatel; po dvou letech se zamiloval do mladé překladatelky Jeleny Konstantinovské, což přivedilo v jeho manželství krizi a jeho milostný život měl od té doby vždy tragikomický charakter. Spisovatelka Galina Serebrjuková vzpomíná: „[Šostakovič] prahl po novém vyjádření tématu lásky, ničím neomezené lásky ochotné páchat zločiny, podnícené samotným ďáblem, jako v Goethově *Faustovi*.“ Kateřinu příliš pohlcují její touhy, takže si ani neuvědomuje naprostou zkaženost kolem sebe; místo toho jako Salomé odhaluje šílenství světa tím, že je sama do krajnosti ztělesňuje. V tomhle ohledu se tato opera stává jakýmsi pochmurným pomníkem Stalinova světa.

### Hrůzovláda

Šostakovič nebyl prvním skladatelem, kterého postihla státní cenzura. Gavriil Popov, nesmírně nadaný skladatel, který studoval se Šostakovičem na Leningradské konzervatoři, uvedl v roce 1935 svoji *První symfonii*, nesmírně působivě, hodinu trvající dílo, kterému pozdější Šostakovičovy symfonie za ledacos vděčí. Po premiéře Popovovu symfonii cenzurní komise odsoudila jako dílo „třídně-nepřátelského charakteru“ a zakázala její další uvádění. Za Šostakovičovy podpory se Popovovi podařilo tohoto usnesení zvrátit. Avšak obnovené útoky proti formalismu v umění a v hudbě roku 1936 znamenaly, že bylo dílo opět staženo z oběhu. Tím začal Popovův dlouhotrvající úpadek, který skončil alkoholismem a tvůrčí průměrností. Rozdíl mezi jeho osudem a osudem Šostakoviče toho hodně napovídá o schopnostech druhého skladatele vydržet a uchovat si svou hudební identitu i v situaci, kdy je možná ohrožen jeho život.

Příčinou Šostakovičovy vlastní krize nebyla pouze skutečnost, že se *Lady Macbeth* nelíbila Stalinovi. Generální tajemník si ten večer v divadle skutečně příliš neužil; na konferenci, která se v Kremlu konala den po otištění článku „Chaos místo hudby“ v *Pravdě*, diktátor lamentoval nad Šostakovičovými kakofoniemi, jeho „rébusy a hádankami“. Ústřední výbor si však již zřejmě *Lady Macbeth* zvolil – před Stalinovou návštěvou byla uváděna dva roky – jako odrazový můstek pro kampaň proti vzpurným umělcům.

Americký novinář Joshua Kunitz, který sympatizoval s komunismem a v časopise *New Masses* referoval o dění v Sovětském svazu, se později zeptal redaktora *Pravdy*, proč se stal terčem právě tento skladatel. „Museli jsme u někoho začít,“ odpověděl redaktor. „Šostakovič byl nejznámější, takže výpad proti němu způsobil okamžitou reakci a přinutil ty, kteří ho napodobovali v hudbě i jinde, aby si dávali pozor. Navíc Šostakovič je opravdový umělec, má v sobě cosi geniálního. Za takového člověka stojí za to bojovat, stojí za to ho zachránit... Byli

jsme přesvědčeni o jeho zdravém jádru. Věděli jsme, že ten otřes dokáže ustát... Šostakovič ví a všichni ostatní vědí, že náš útok nebyl míněn zle. On ví, že ho nikdo nechce zničit.“

Když se objevil onen úvodník v *Pravdě*, Šostakovič zareagoval zvláštním způsobem. Zavolal svému příteli Glikmanovi a dal mu pokyn, aby si předplatil výstřižkovou službu a sledoval každou zmínku jeho jména v tisku. Během tří týdnů nashromáždil sedmdesát osm stránek invektiv, které si v tichosti pročítal. Glikman ho obvinil z masochismu, ale skladatel tvrdil, že tohle cvičení má konstruktivní smysl. „Musí to tam být, musí to tam být,“ řekl. (Schoenberg mimochodem rovněž schraňoval výstřižky a zaznamenával zlobu své doby pro budoucí generace.) V jeho sbírce byl i dvoustránkový článek z *Pravdy*, který tentokrát vinil jeho balet z prostředí zemědělského družstevnictví *Průzračný pramen* z přílišné jednoduchosti.

„Kauza Šostakovič“, jak to Kunitz nazval, měla posloužit především k otestování nového způsobu ovládání kultury. Tvůrčí umělci, kteří by se projevíli jako příliš nezávislí, budou očerněni a pod pohružkou cenzury, vězení či smrti navráceni na správnou cestu. Navíc když byl jeden umělec terčem kritiky, správní orgány mohly sledovat, jak se chovají ti ostatní. Zhruba v období „Chaosu místo hudby“ se na veřejnosti velmi diskutovalo o Stalinově nové ústavě, která slibovala řadu osobních svobod. Umělcům bylo řečeno, že se mohou svobodně vyjádřit k tématu „formalismu“ i jiným záležitostem. Informátoři NKVD sledovali výsledky, některé jejich zprávy byly pak v Rusku otištěny. Následující výňatky ukazují, že onen úvodník se setkal se zásadním nesouhlasem, i když sám Šostakovič nebyl příliš oblíben:

ISAAK BABEL: Nemá cenu se těmi hlupáky příliš zabývat. Vždyť to zatím nikdo nebere vážně. Lid mlčí, ale v duchu se tiše sám pro sebe směje...

LEV SLAVIN: Nemám Š. zrovna v lásce a o hudbě nic nevím, ale obávám se, že výpad proti Š. je výpad proti každému, kdo se snaží dělat něco nekonvenčního...

PAVEL ANTOKOLSKIJ (básník): ...Kaverin říkal, že matka Š. volala Zoščenkovi (oni myslím bydlí kousek od sebe) a zoufale se ho ptala: „Co teď bude s mým synem?“ Skoro jako židovský vtíp, jenže to není k smíchu.

VIKTOR ŠKLOVSKIJ (literát): ...Co to znamená, že nepotřebujeme „maloměšťácké novoty“? Je to napsané opravdu bez rozmyslu.

ABRAM LEŽNĚV (spisovatel): Nejstrašnější na každé diktatuře je, že si diktátor dělá, co ho zrovna napadne. My jsme jako don Quijote, pořád jsme zasnění, až pak narazíme na realitu. Já chápu incident s Š. jako nástup stejného „řádu“, jaký v Německu pálí knihy...

A. GATOV (básník a překladatel): ...Útok na Š. chápu jako pogrom...

ANDREJ PLATONOV (spisovatel): ...Je jasné, že někdo vysoko postavený zabloudil do divadla, chvíli poslouchal, ničemu nerozuměl a všechno ohromně zkritizoval...

K. DOBRONICKIJ (člen strany, literát): ...Nejsem ctitelem Š., on ale hledá něco nového...

VSEVOLOD MEJERCHOLD: ...Š. měl být oceněn, aby mohl zasednout k práci, ne aby skládal, co na něj zbude... Š. je na tom teď opravdu špatně. Z našeho divadla mu volali, aby složil novou hudbu pro *Štěníci*, ale on jim řekl, že není schopný vůbec ničeho...

Skladatel JURIJ ŠAPORIN: ...Názor „jedné“ osoby – to přeci nemůže být určující pro to, jakým směrem se bude vyvíjet umění. Š. to přivede k sebevraždě...

Skladatel NIKOLAJ MJASKOVSKIJ: Bojím se, že v hudbě teď převládne ubohost a primitivismus.

Skladatel V. N. KOCHJOTOV: To je poslední kapka – tenhle článek Š. zničí.

Většina z těchto komentářů je nepolitická, pouze protestuje proti zavádění oficiálního vkusu do umění. Literární kritik Abram Ležněv si však vzal na mušku přímo Stalina. Poznámka ve zprávě NKVD sděluje, že kdosi Ležněvovo jméno zakroužkoval a udělal u něj dva křížky. Kvůli řadě ideologických pochybení byl v roce 1938 zastřelen.

Několik významných představitelů sovětského umění se Šostakoviče zastalo. Mejerchold, který podle jednoho svědka seděl vedle Šostakoviče ten večer, kdy Stalin přišel na *Lady Macbeth*, ve své březnové přednášce Šostakoviče důrazně

obhajoval. Gorkij napsal – i když možná pouze nanečisto – dopis Stalinovi, ve kterém uvádí: „Jediné, čeho článek v *Pravdě* docílil, je, že houf průměrných pisálků dostal příležitost všemi možnými způsoby Šostakoviče pronásledovat.“ Stalin ve svém často citovaném „Proslovu k pracujícím v hutnictví“ radil straně, aby šetrně pečovala o každého jednotlivce, „jako když zahradník pečuje o svůj oblíbený ovocný strom“. Gorkij tato slova vmetl Stalinovi do tváře: „Vyjádření v *Pravdě* se ‚šetrnou péčí‘ nazvat nedá.“

Sedmého února se předseda Výboru pro umělecké záležitosti Platon Keržencev setkal s Šostakovičem a ujistil ho, že krizi překoná, pokud se bude řídit podle určitých doporučení. Stalinovi pak Keržencev nahlásil: „Na mou otázku, zda bez výhrad přijímá kritiky svých děl, odpověděl, že přijímá většinu z nich, ale ne všechny.“ Šostakovič chtěl mluvit přímo se Stalinem. Musel tedy projít známým rituálem s čekáním u telefonu. Devětadvacátého února napsal Ivanovi Sollertinskému: „Žiju tady v Moskvě klidným životem, sedím doma, nikam nechodím. Čekám na telefonát. Nemám velké vyhlídky, že budu přijat, ale zároveň se nechci úplně vzdát naděje.“

Telefon nezvonil. Představení ubývalo. Šostakovič se ocitl bez příjmu právě v době, kdy Nina Šostakovičová čekala jejich první dítě. Šostakovič šel za Tuchačevským, houslařem a hrdinou Rudé armády. Ten zasedl a jeho jménem napsal dopis Stalinovi. Dost se přitom zapotil.

Atmosféra ve Stalinově panství se stávala každým dnem mrazivější; zahájení monstrprocesů v srpnu signalizovalo, že kampaň proti formalismu v umění se rozšiřuje o čistky a teror. Mnozí, kteří měli k Šostakovičovi blízko nebo mu byli nakloněni, začali mizet. Jelena Konstantinovskaja, překladatelka, která roku 1934 způsobila rozlukou jeho manželství, byla v roce 1935 zatčena a krátce vězněna. Galina Serebrjaková, která byla svědkem Šostakovičovy práce na *Lady Macbeth*, byla v následujícím roce poslána do gulagu a vrátila se po téměř dvaceti letech. Švagr, snacha, sestra i strýc Šostakoviče byli všichni zhruba ve stejnou dobu uvězněni. Maxim Gorkij v červnu 1936 za záhadných okolností zemřel. Během srpnového monstrprocesu zaznělo mnohokrát jméno Bucharin – to bylo znamením, že jeho dny jsou sečteny. Isaak Babel, který doporučoval, aby článek „Chaos místo hudby“ nebyl brán vážně, roku 1937 zjistil, že se jeho knihy již nesmějí vydávat. Do konce života mu stejně jako Mejercholdovi zbývaly tři roky.

Nejstrašnější byl osud Tuchačevského. Navzdory vynikající práci, kterou vykonal při likvidaci antibolševické opozice, jej Stalin považoval za rivala – byl příliš samostatný a příliš charismatický. V květnu roku 1937 byl zatčen; v mučírně se pak přiznal k účasti na neexistujícím spiknutí s cílem svrhnout Stalina;

důkazy pomohli zhotovit v Hitlerově SS. Když se po desetiletích dostalo jeho doznání na světlo, na několika jeho stránkách byly skvrny od krve.

Z pranýřovaných „nepřátel lidu“ z řad umělců z konce třicátých let, jako byli Mejerchold, Mandelštam a Babel, byl Šostakovič jedním z mála, kteří přežili. Když byli pozatýkáni i ostatní lidé z okruhu Tuchačevského, mimo jiné skladatel Nikolaj Žiljajev, mohlo Šostakovičovi připadat, že lidé z jeho okolí mizí zcela systematicky. V tomhle byl psychologický půvab teroru: i když byl neosobní, ve své logice dokonce nahodilý, vždy se zdálo, že se neochvějně přibližuje k danému jedinci.

V době, kdy *Pravda* otiskla svůj rozsudek, Šostakovič komponoval svou *Čtvrtou symfonii*, zdaleka nejambicióznější ze všech svých dosavadních symfonií. Vyrovnává se v ní s vlivem Gustava Mahlera a konkrétně s Mahlerovým pojetím symfonie jako formy bezmezného psychologického divadla. Mahlerově *Šesté symfonii* se Šostakovičovo dílo podobá nejvíc – a to vojensky řízným úvodem i protahovaným, sklíčeným závěrem. Šostakovičův výklad z pozdějších let dělal dojem, že šlo o vyjádření vzdoru tváří v tvář tomu, co v prvních měsících roku 1936 prodělal. „Představitelé moci se mě ze všech sil snažili přinutit, abych se kál a odčinil svůj hřích,“ řekl Glikmanovi. „Ale já to odmítl. Byl jsem tehdy mladý a na vrcholu fyzických sil. Namísto pokání jsem složil svou *Čtvrtou symfonii*.“

Chronologicky to však nesouhlasí; když byl vydán výnos proti němu, měl Šostakovič již dvě ze tří vět symfonie napsané. Jak upozorňuje muzikoložka Pauline Faircloughová, *Čtvrtá symfonie* by se z větší části dala považovat za energické uplatňování socialistického realismu, jak jej definoval Bucharin – jako „zápas protikladných tendencí“. Symfonie byla složena pro obří orchestr se 130 hudebníky a začíná náznakem industriální síly: falanga patnácti vysokých dechových nástrojů pochoduje v sevřeném útvaru, rychle se přibližuje eskadra osmi lesních rohů, ostinato z hlubších dechů a smyčců pumpuje jako píst. Sovětskému divákovi by v roce 1936 – pokud by symfonie byla uvedena – možná vytanuli na mysli dělníci, kteří stavěli Dněperskou přehradu, nebo družstevnické brigády socialistické práce či stachanovští úderníci.

Po velkolepém úvodu převládne bucharinovské kolísání a prohry. První motiv svou hybnou sílu rozmělnuje v dlouhých přechodných pasážích; druhý motiv je řadou pomalých, pobledlých, škobrtavých tónů na fagot, které se potloukají sem a tam, zaujmou ne příliš přesvědčivý heroický postoj, roztříští se na střípky a přecházejí v chatrnou dechovkovou verzi prvního motivu. Následují ještě podivnější záležitosti včetně potrhle fugy a ukřičeného dvanáctinotového akordu.



Druhá věta je jakoby scherzo, které obstarává humorné odlehčení, a končí perkusemi připomínajícími chrastění kostí. Většina závěrečné věty se nese v duchu jakési snové přehlídky různých žánrů – hudební doprovod pro loutkové divadlo střídá šílená polka, flašinetový valčík a tak podobně –, což Faircloughová vnímá jako tajně nostalgický portrét předrevolučního Ruska, i když v tom je bezpochyby i typický šostakovičovský sarkasmus.

Pokud by šlo o vzorový příklad socialistického realismu, všechny tyto rozpory by byly v závěru pozitivním způsobem rozřešeny. Ke konci třetí věty hrají cello a kontrabasy rozverně bublavou řadu tónů (podobnou finále Mahlerovy Druhé symfonie „Vzkříšení“), ve čtvrté spustí v grandiózním stylu tympány a zdá se, že utopie je na dosah. Jenže potenciální triumf se zvrtné a opakovaně se rozbíjí o disonantní akord. Dojem vnitřního selhání je umocněn tím, že se jedná o odkaz, jak poukazuje Richard Taruskin, celá sekvence je napodobením části „Gloria“ ze Stravinského opery *Oidipus Rex*, ve kterém je Iokasté ironicky velebena jako královna „*pestilentibus Thebis*“ („nemocemi prolezlých Théb“). Po tomto karambolu hraje orchestr dlouhou závěrečnou píseň, která trvá celých 235 tlumených, ponurých taktů. Poslední akord je označen *morendo*, nechat pozvolna odeznít – což je pokyn, který se objevuje na konci minimálně dvaceti dalších Šostakovičových partitur.

Když vyšel „Chaos místo hudby“, Šostakovič se právě připravoval k práci na finále *Čtvrté symfonie*. Počítal již předem s tragickým koncem? Nebo ho až události roku 1936 uvrhly do zoufalé beznaděje? V každém případě bylo od začátku zřejmé, že *Čtvrtá symfonie* nebude přiměřenou reakcí na útok *Pravdy*. Leningradská filharmonie začala zkoušet na premiéru na podzim 1936 a mezi skladateli a hudebníky se rozkřiklo, že Šostakovič odmítl kritiku a složil „dábelsky komplexní“ hudbu. Aparátčíci si přišli promluvit s ředitelem orchestru, který povolal Šostakoviče k sobě do kanceláře. Skladatel z ní pak vyšel se sklopenou hlavou. Chvilí šel mlčky, potom Isaaku Glikmanovi sdělil, že se symfonie hrát nebude. „Ta situace se mi vůbec nelíbila,“ popsal to Šostakovič později. „Všude byl cítit strach. Tak jsem to stáhl.“

Po dobu téměř dvou let Šostakovič publiku nepředstavil žádné zásadnější dílo. Až 21. listopadu 1937 konečně ve Velkém sále Leningradské filharmonie poprvé uvedl svou *Pátou symfonii*. Změna stylu byla dramatická. V *Páté* postupoval podle běžné šablony o čtyřech větách: Moderato, Allegretto, Largo, Allegro non troppo. Jako Beethovenova symfonie stejného číslování postupuje od tragického moll k rozjásanému dur. Bezpochyby dílo, kterému dokázal porozumět i běžný posluchač – například Stalin.

Brzy poté vyšel Šostakovičem podepsaný článek, který symfonii ohlašoval jako „Mou tvůrčí reakci“ a označil ji za omluvu za *Lady Macbeth* a neuvedenou *Čtvrtou symfonii*: „Pokud se mi skutečně podařilo ztvárnit hudebním jazykem vše, co jsem pociťoval a na co jsem myslel po kritických článkách v *Pravdě*, a pokud náročný posluchač v mé hudbě zaznamená posun směrem ke srozumitelnosti a jednoduchosti, pak budu spokojen.“ I když tato slova možná nenapsal sám Šostakovič, rozhodně je v nich znát mnohoznačnost typická pro jeho duševní proces. „Vše, co jsem pociťoval a na co jsem myslel“ může poukazovat na osobní utrpení a vzdor. Hudební jednoduchost nevyklučuje emocionální komplexnost. Za povšimnutí stojí i výraz „pokud“: na tomto jedinečném díle není nic jednoduchého či průhledného.

Beethovenovy „heroické“ symfonie *Eroika* a *Pátá* přinášejí příběhy se zápletkou a rozuzlením, hrdinové v nich překonávají překážky a nakonec vítězí. Maxim Šostakovič, skladatelův syn, naznačuje, že otcova *Pátá* vychází ze stejného konceptu: „*Pátá symfonie* je jeho ‚Heroickou‘ symfonií. [Spisovatel Alexandr] Fadějev jednou prohlásil, že ve finále někoho kárá. Otec odpověděl: To nebylo jenom kárání. Hrdina zde říká: ‚Pravda je na mé straně. Půjdu cestou, kterou jsem zvolil.‘“ První věta ukazuje nehostinnou krajinu, kterou vede hrdinova cesta. Druhé téma překvapivě cituje frázi z Habanery z Bizetovy *Carmen* – pasáž, kde Carmen zpívá: „Amour, amour.“ Ruský muzikolog Alexandr Bendickij zjistil, že odkazy na *Carmen* je prošpikována celá symfonie. Mají patrně souvislost s Šostakovičovou přetrvávající láskou k překladatelce Jeleně Konstantinovské, která po období stráveném ve vězení odešla do Španělska a vdala se za sovětského fotografa a filmaře Romana Karmena. Podobně jako v *Lady Macbeth* se pod povrchem zdánlivě politického díla určeného veřejnosti skrývá osobní rovina.

Srdcem symfonie je pomalá věta (Largo). Vzduchem se nese vzlykání, osamělé výkřiky uprostřed noci, volání o pomoc, i jakési neutuchající žadonění o milost – čtyři opakované hlasité vysoké tóny houslí. Před hradbu houslových tremol předstupují jeden po druhém dřevěné dechové nástroje a zpívají tkliovou píseň, která klesá o kvartu a poté o velkou sekundu jako naříkavý sbor v „Mis’ry’s Comin’ Aroun“ Jeroma Kerna. (Odborník v neurologii Jaak Panksepp se zabýval fenoménem „hudebního mrazení“, chvění, které člověku proběhne tělem a vyvolává husí kůži. Pasáže, ve kterých sólový nástroj nastupuje na tlumeném pozadí, jsou pro tento efekt ideální; Panksepp to přirovnává k „volání ztraceného mláděte, primální křik, který je pro jejich opatrovníky znamením, že je mu třeba věnovat péči a pozornost.“) K pohřební atmosféře

přispívá i zřetelný odkaz k Musorgského *Borisi Godunovovi*, dokonalému ztělesnění ruského utrpení. Prvních pět tónů doprovázejících u Musorgského slova „Ať kanou hořké slzy, ať zapláče duše pravověrného pravoslaví“ se shoduje s posledními pěti notami Šostakovičova hlavního motivu *Larga*. Zazní opět na konci věty, kde jsou vybrnkány na harfu a celestu, jako by dohrával flašinet. Dva závěrečné akordy svým způsobem říkají „Amen“ – což je u ateistického skladatele příznačné gesto.

Žestě nás zatroubením v *d moll* posunou do finále. Jedná se o změnu tak prudkou, že by se jí posluchač mohl začít bát. Klíčové noty *D* a *A*, které v první větě zní melancholicky, jsou nyní bouřlivě vybubnovávány a připravují půdu pro bojovný, bombastický motiv přednesený trubkami, pozouny a tubou. Ne-spoutaná energie tohoto motivu a motorizovaně znějící doprovod téměř kopírují začátek *Čtvrté symfonie*. Je možné, že Šostakovič zde jaksi přepisuje svou dřívější práci; tím jen nabývá na významu sebecitace, která se objevuje v tlumené kontrastní části věty. Těsně před tím, než začal komponovat *Pátou*, Šostakovič zhudebnil Puškinovu báseň „Obrození“, která zní:

*Barbarský malíř štětcem chabým  
géniův obraz smazává  
a vlastním malováním slabým  
bezduše přemalovává.*

*Však nános cizích barev časem  
už oprýskává pro stáří  
a zrakům v původní své kráse  
géniův výtvar zazáří.*

*Tak jednou také bludy zmizí  
z mé duše plné trápení  
a vidiny se vrátí ryzí  
těch prvotních a čistých dní.*

Ve finále *Páté* zazní toužebná fráze z této písně v podání vysokých smyčců a harfy a navozuje dojem jakési světelné andělské sféry. Stoupá vzhůru, až se ztratí z dosahu, a údery na tympány předznamenají návrat bojovné nálady. Je možné, že se zde jedná o celou řadu přemaleb: přetvořené motivy ze *Čtvrté symfonie*, orchestrace písně s doprovodem klavíru, ovšem beze zpěvu, avšak i samotná

píseň je překrytá rytmem bubnů. Odtud pokračuje celá symfonie crescendem. Tympány bubnují bez ustání. Trubky hlavní motiv přetvářejí na projev podobný fanfáře, symbolu moci.

Nabízí se otázka: Kdo nebo co zde vítězí? Jedná se o dílo barbarského umělce – přemazání geniální *Čtvrté symfonie*? Nebo bylo nakonec vymazáno bezduché malování, a Šostakovičovy záměry se odhalily ve své původní čistotě?

I před tím, než vešel ve známost odkaz k „Obrození“, způsobovala drsnost finále mezi posluchači zmatek a zděšení. Někteří oponenti Stalinova režimu to pochopili jako známku toho, že se Šostakovič přidal k zástupu konformistů. Vladimír Šerbačev, který se během krize kolem článku v *Pravdě* skladatele zastal, se o *Páté* vyjádřil jako o „znamenité, ale nechutně depresivní“. Nikolaj Mjaskovskij, sám autor bouřlivých, pesimistických symfonií, prohlásil, že tohle zakončení je „hrozné“, „formální reakce v d moll“; Osip Mandelštam jej nazval „fádním zastrásováním“. Na druhou stranu ale někteří představitelé moci měli za to, že Šostakovič zde odmítá moudrá doporučení *Pravdy*. Kritik s vlivnými styky Georgij Kubov si stěžoval, že Largo je „expresionistický lept zobrazující ‚ochromující hrůzu‘“ a finále „strohé a děsivé“.

Většina publika se však zřejmě ztotožňovala s proklamací dobré vůle – tím, co Maxim Šostakovič nazval „odhodláním silného jedince BÝT“. Mnoho posluchačů již mezitím přišlo za hrůzovlády o přátele a známé a byli jako ochromení a vyděšení. Gavriil Popov řekl Ljubov Šaporinové, zakladatelce Loutkového divadla: „Víš, stal se ze mě zbabělec. Jsem zbabělec, mám strach ze všeho, spálil jsem i dopisy od tebe.“ Účinkem *Páté symfonie* tenhle pudový strach na chvílku zmizel. Jeden posluchač byl tou hudbou natolik unesen, že povstal, jako kdyby do sálu vstoupil člen královské rodiny. Ze sedadel se začali zvedat i další. Během dlouhých ovací, které následovaly, zvedl dirigent Jevgenij Mravinskij oběma rukama partituru nad hlavu.

Ljubov Šaporinová si ve svém deníku zaznamenala: „Všichni říkali: ‚To byla jeho odpověď a povedla se.‘ D. D. vyšel bílý jako stěna a kousal se do rtů. Myslím, že neměl daleko k slzám.“

### Prokofjev se vrací

Šostakovič a Prokofjev, dva velikáni sovětské hudby, si nikdy příliš nerozuměli. Setkávali se pouze příležitostně a často si před kolegy i v nahodilé korespondenci vyměňovali nejrůznější výtky: Prokofjev kritizoval Šostakovičův údajný nedostatek melodií, zatímco Šostakovič Prokofjeva peskoval za jeho zvyk zadávat své instrumentace kolegům.

Jejich vztah svým způsobem opakuje v chladnější poloze rivalitu mezi Mahlerem a Straussem, dokonce s podobnými psychologickými motivy. Stejně jako Mahler viděl Šostakovič sám sebe jako věčnou oběť osudu, i když měl naprostou sebedůvěru ve vlastní schopnosti a postoj mučedníka byl tak trochu pózou. Prokofjev stejně jako Strauss navenek působil flegmatickým, laxním dojmem. Tam, kde byl Šostakovič skoupý na slovo, byl Prokofjev ve svých názorech naprosto otevřený, až nehorázný – „takové přerostlé dítě, které musí za všech okolností říkat pravdu“, prohlásil jeho přítel Nicolas Nabokov. Jejich kolega zaslechl jejich následující historický rozhovor:

PROKOFJEV: No já se teď opravdu zakousnu do komponování *Šesté symfonie*. První větu mám už hotovou ... a teď skládám druhou se třemi motivy: třetí věta bude zřejmě v sonátové formě. Cítím potřebu kompenzovat nepřítomnost sonátové formy v předešlých větách.

ŠOSTAKOVIČ: To je tu vždycky takovéhle počasí?

Šostakovič měl stejně jako Mahler výjimečnou schopnost drammatizovat svůj vnitřní život; nedělal rozdíl mezi vlastním osudem a osudem své vlasti i světa. Prokofjev a Strauss byli naproti tomu „individualisté“ snažící se zachovat klid, zatímco se kolem točí svět. Jejich vztah ke komponování byl více praktický, pragmatický a oba byli proto podceňováni.

Prokofjev byl vysoký impozantní muž. Když ho jeden americký kritik spatřil poprvé, popsal ho jako plavovlasého ruského fotbalového obránce; jiný prohlásil, že to je člověk ukovaný z oceli. Prokofjev se narodil na Ukrajině roku 1891, jeho talent se projevil už v dětství a později byl enfant terrible Petrohradské konzervatoře. Osmnáctého prosince 1908, tři dny před vídeňskou premiérou Schoenbergova *Druhého kvartetu*, způsobil senzaci recitálem svých skladeb pro klavír v rámci hudebních večerů petrohradské konzervatoře; vrcholem programu byla divoce disonantní skladba nazvaná *Suggestion diabolique*. Nadání projevil rovněž v oblasti smyslného rachmaninovského lyrismu (opera *Maddalena*); zadumaných chromatických fantazií na nejzazší hranici tonality (skladba „Zoufalství“ pro klavír); a průkopnické kompozici v neoklasickém stylu navracejícím se k Mozartovi (*Sinfonietta*). Celkem vzato měl Prokofjev talent pro žánr, který literární teoretik Michail Bachtin nazval „karnevalový“ – frašku, parodii, lehkomyšlné šprýmování, předstíranou majestátnost.

Deset dnů, které měly otrást světem, neotrásly Prokofjevem. V únoru 1917 očekával první představení *Hráče* – dravé a efektní adaptace Dostojevského

novely o mladíkovi, kterého kolo rulety přivádí do záhuby – a většina jeho korespondence v následujících měsících se týkala jeho marných snah najít pro svou premiéru náhradní termín. Na jaře se vydal na poklidné putování podél řeky Kama ve volžské oblasti. V létě udělal konečné úpravy na dvou neproblematicky lyrických dílech, *Prvním houslovém koncertu* a *Klasické symfonii*. Svjatoslav Richter koncert přirovnal k „pocitu, jaký má člověk, když poprvé na jaře otevře okno a zavalí ho zvuky z ulice“.

V říjnu, v době bolševického převratu, byl Prokofjev na pěší výpravě na Kavkaze. (Tento aristokratický výlet musel být z dějin sovětské éry vymazán, jak upozorňuje David Nice ve svém prvním díle Prokofjevovy biografie.) Později na podzim Prokofjev zkomponoval apokalypticky hlučnou kantátu *Sedm, je jich sedm* na text prastarého akkadského zařikávání upraveného Konstantinem Balmontem. I zde se skladatel zdál být úplně mimo veškeré dění:

*Přinášejí nám smutek. Přinášejí nám nenávisť.*

*Jsou to poslové morové rány.*

*Sedm bohů nekonečných světů!*

Jednoho dne se Prokofjev objevil na Komisariátu pro osvětu a sdělil, že potřebuje čerstvý vzduch, aby mohl pracovat na své hudbě. Lunačarskij protestoval s tím, že „v Sovětském svazu je rovněž dosti čerstvého vzduchu“, avšak ve vsí zdvořilosti ho vybavil sovětským pasem pro případ, že by se chtěl vrátit. Následující Prokofjevova dobrodružství se odehrávala jako pikareskní příběh ve stylu románu *Cesta kolem světa za 80 dní*. Vydal se na cestu Transsibiřským expressem směrem do Japonska s konečným cílem v Buenos Aires. Namísto toho však skončil v San Francisku. Když ho americké úřady zadržely jako podezřelého cizince, prohlásil, že nenávidí bolševiky, protože ho připravili o všechny peníze.

Většinu let v období 1918–1922 strávil v Americe, kde mu aplaudovali za jeho virtuózní hru na klavír, obdivovali jeho postavu, ale porozumět jeho skladbám jim dělalo potíže. Během své cesty přes Pacifik Prokofjev začal psát operní libreto podle kouzelně absurdní hry Carla Gozziho ve stylu *commedia dell'arte* *Láska ke třem pomerančům* a použil při tom adaptaci, již před revolucí vytvořil Mejerchold pro své experimentální studio. Tohle bylo „zcizení“ žánru v odlehčeném duchu: v Prologu se Tragédi, Komikové, Romantici, Excentrikové a Tupci dohadují, jaký žánr se má hrát, a v průběhu pohádkového představení pravidelně vstupují se svými postřehy a kritickými poznámkami. Sopranistka Mary Gardonová, známá představitelka Melisandy a Salome, zařídila úspěšné uvedení *Lásky*

ke třem pomerančům u Chicagské operní společnosti roku 1921, ale následující představení v New Yorku propadla a učinila tím konec snům o slávě v Americe. Tato země nicméně měla na Prokofjevův život zásadní vliv v jednom ohledu; ovlivnilo ho hnutí Křesťanská věda Mary Baker Eddyové, podle kterého člověk může překonat nemoc, hřích, zlo i samotnou smrt, pokud dosáhne správného duchovního porozumění.

Roku 1923 byl již skladatel usídlen v Paříži, kde se musel potýkat s politikou stylu. Navzdory své skladatelské virtuozitě se Prokofjev nemohl srovnávat s bleskovou invencí a vstřebáváním hudebních trendů Stravinského a pařížské Šestky. Prokofjev poznamenal, že Stravinskij „si zoufale přeje, aby jeho tvůrčí schopnosti odpovídaly modernitě. Pokud chci něco já, pak to, aby modernita odpovídala mým tvůrčím schopnostem.“ Kolem roku 1908 by se dospívající Prokofjev jevil jako modernější z této dvojice; o Stravinském tou dobou na petrohradské scéně téměř nikdo nevěděl. Ve dvacátých letech to byl ale Prokofjev, pro koho bylo obtížné udržet krok, a po několika letech plných frustrace se rozhodl vydat se vlastní cestou.

I když skladatelé z Ďagilevova okruhu prohlašovali, že opera je mrtvá, Prokofjev se po většinu dvacátých let věnoval skládání *Ohnivého anděla*, poměrně tradičního dramatu o sexuální obsesi a démonické posedlosti, ve kterém hrají vedlejší role Faust a Mefistofeles. Jednalo se o extravagantní, lákavou, křiklavou záležitost připomínající symbolistické hledání „brány do jiného světa“, mentalitu, která převládala před válkou, a Stravinského Paříž pochopitelně vůbec neza-ujala. Prokofjev tedy obrátil svou pozornost k Berlínu, kde, jak doufal, jedno ze státěm podporovaných divadel Leo Kestenberga jeho operu uvede. Představení *Ohnivého anděla* bylo naplánováno na rok 1927, jenže dirigent Bruno Walter ho rezolutně zrušil, protože orchestrální party dorazily se zpožděním. Prokofjevovo do té doby největší dílo bylo prakticky vyřízené.

Pro Prokofjeva by nebylo těžké uspokojit Ďagilevovu poptávku po hybném, úderném baletu strojové éry – v polovině dvacátých let napsal *Ocelový krok*, zestetizovanou a zerotizovanou fantazii pro Ballets Russes o životě v Sovětském svazu –, jenže ubíjející disonantní styl, který v mládí dokonale ovládl, ho již omrzela. Raději by povolil otěže svému nadání pro melodii – v této oblasti se mu Stravinskij nedokázal vyrovnat. Měl zřejmě nevyčerpatelnou zásobu dlouhých melodií, které začínají vzrušujícím rozletem a poté elegantně klesají. Stejně jako u Šostakoviče je jeho diatonická škála tak bohatě vyšperkovaná přidáním tónů – sníženou kvintou, sníženou sekundou a tak podobně – že se harmonie neustále odpoutávají od výchozí tóniny. V nejdrsnějších pasážích v raných

Prokofjevových skladbách jako *Hráč* jsou tyto přidané noty jako příznak postupující infekce. Stejný pocit zkázy a zkaženosti světa prostupuje i velkou částí Šostakovičových skladeb. Zralý Prokofjev však směřuje k lyrickému vyvrcholení a „nesprávné noty“ se stávají hrou světla a stínu kolem pěkně tvarované figury.

Počátkem třicátých let se Prokofjev upnul k „nové jednoduchosti“, jak to nazval v interview v *Los Angeles Evening Express* – konzervativnímu modernismu s kořeny v tradici klasicismu a romantismu. A protože ideologie socialistického realismu vyžadovala totéž, došel Prokofjev k závěru, že sovětský světonázor se jakoby kouzlem shoduje s jeho vlastním. Ve skutečnosti byl k tomuto názoru pečlivě doveden. Pro Stalina bylo prioritou přivést význačné kulturní exulanty zpět do stáda, a přilákat Prokofjeva dostala na starost OGPU, tehdejší tajná policie.

Když se skladatel roku 1927 vrátil do Ruska, naskytl se mu pohled na nový život v Sovětském svazu, v němž každá maličkost podléhala dohledu. Těžko mu mohla uniknout přítomnost OGPU: ve svém deníku píše o podivných postavách číhajících v restauracích, záhadném cvakání na telefonní lince, o osobních prohlídkách a dalších známkách úředního dozoru. Když se doslechl, že jeho sestřenice „onemocněla“, bylo mu okamžitě jasné, že byla zatčena. Přesto se rozhodl soustředit se na změny k lepšímu, které režim přinesl v některých oblastech společnosti – zvýšení gramotnosti mezi obyvateli venkova, novotou svítící věžáky ve městech, celonárodní projekt elektrifikace, budování silnic a tak dále. Jako stoupenec Křesťanské vědy se možná domníval, že se mu podaří překonat zlo vlastní vůlí – i když v jeho rozhodnutí vrátit se byla bezpochyby i určitá vypočítavost, přesvědčení, že v Sovětském svazu se mu dostane zasloužené pozornosti a podpory.

Poslední fáze jeho posovětštění bylo dosaženo jednoduchým trikem: nebylo třeba, aby se Prokofjev „stal“ sovětským skladatelem, protože on jím od začátku byl. Měl stále sovětský pas; jeho díla byla vydána oficiálním sovětským nakladatelstvím; řada jeho posledních premiér se udála na sovětské půdě a jeho styl již odpovídal vyžadované jednoduchosti. Jediné, co zbývalo, byla úřední změna adresy.

První „oficiální“ sovětské dílo, výpravový balet *Romeo a Julie*, je projevem Prokofjevova vrcholného optimismu. Ve své autobiografii určil pět hlavních směrů své tvorby: klasický, moderní, motorický, lyrický a fantazijní. V *Romeovi* jsou tyto linie v rovnováze a ústřední je linie lyrická. Prokofjevův tonální jazyk zde dosahuje maximální rafinovanosti: překrásná úvodní melodie je poseta dostatečným množstvím přelétavých pultónových kolizí a snížených či zvýšených poloh, aby jí dodaly natrpklou, drsnou příchut' a zabránily sentimentalitě a kýčovitosti. Balet byl napsán bleskovou rychlostí v létě roku 1935 v posledních měsících před



nástupem hrůzovlády. Ačkoliv měl balet nejlepší předpoklady stát se okamžitě klasikou, jeho prvnímu uvedení se do cesty stavěly nepochopitelné překážky. Členové baletního souboru Velkého divadla prohlásili, že se na tu hudbu nedá tančit. Sovětští funkcionáři, přestože obvykle zavrhovali tragická zakončení, obvinili Prokofjeva, že se zpronevěřil Shakespearovi, když nechal oba milence žít šťastně až do smrti. Navzdory novému zakončení se balet *Romeo a Julie* dostal na ruská jeviště až roku 1940. Prokofjev nikdy nedokázal pochopit, že tyhle potíže neměly nic společného s notami, které zaznamenal na papír; jednalo se o rituální ponižování, kterým musel projít každý sovětský skladatel.

Prokofjev byl vlažným přijetím *Romea a Julie* zaskočen a rozhodl se nyní vyzkoušet propagandu. Na rozdíl od Šostakoviče, který se svých předepsaných povinností zhostil maximálně pragmaticky a mechanicky, Prokofjev na projektech jako *Kantáta ke dvacátému výročí Října*, *Písně našich dnů* a *Zdravice* (Stalinovi) pracoval tvrdě a usilovně. Desetidílná kantáta se dvěma sbory a čtyřmi různými orchestry, mimo jiné souborem akordeonů, byla příliš divoká na to, aby byla přijata. *Písně našich dnů*, ve kterých matka utěšuje své dítě slovy

*Za kremelskými hradbami je člověk  
A celá země jej zná a miluje  
Tvá radost i tvé štěstí přicházejí od něj  
Stalin! To jest jeho velké jméno!*

rovněž neuspěly s odůvodněním, že Prokofjev zde příliš zjednodušuje a přestává být sám sebou – tatáž vykalkulovaná manipulace, kterou použili komentátoři v hodnocení Šostakovičova *Průzračného pramene*.

Se *Zdravicí* se konečně trefil do černého. Text je oslavou milující péče muže v Kremlu, který, jak se tvrdí, přináší sluneční svit, pro kterého se zelenají louky a kvetou třešňové sady. Prokofjev pojal Stalinovu lásku doslovně a zkomponoval neskutečně krásnou hudbu ve stylu *Romea a Julie*. A jak podotýká Philip Taylor, rytmický doprovod úvodní melodie je skutečně víceméně shodný s balkonovou scénou v baletu. *Zdravice* podle oficiálních míst znázorňovala realitu dostatečně věrně na to, aby mohla vyhrávat z ampliónů na moskevských ulicích. Skladatelův mladší syn Oleg jednou přiběhl domů a volal: „Tatínku, venku tě hrají!“

Oficiálních místa aplaudovala rovněž Prokofjevově hudbě k filmu Sergeje Ejzenštejna *Alexandr Něvský*, který byl oslavou knížete ze třináctého století, jenž porazil germánské rytíře na Čudském jezeře. Máloco v Prokofjevově pestré kariéře mu přineslo tolik uspokojení jako spolupráce s Ejzenštejnem, který se ke svým

skladatelům choval ne jako k námezdním dělníkům, ale jako k sobě rovným tvůrcům. Bitva na ledě, vrcholná scéna v *Alexandru Něvském*, byla nafilmována až poté, co byl koncept hudebního doprovodu již hotový a výsledné spojení zvuku a obrazu se vyrovná každému animovanému výtvoru Walta Disneyho, kterého režisér i skladatel obdivovali. V jiných scénách Ejzenštejn naznačil rytmus řazením obrazů. Prokofjev to sledoval v promítací místnosti a prsty odtukával rytmus zároveň s filmem. Následující den ještě před polednem doručil hotovou skladbu a Ejzenštejn hudbu použil k závěrečné úpravě stopáže. Tahle prakticky bezprecedentní vize filmu jako opery s mluveným slovem marně nečekala na Stalinovo uznání. Když se roku 1941 poprvé udělovaly Stalinovy ceny, *Alexandr Něvský* byl jedním z vítězů.

V době, kdy Ejzenštejnův film získal toto ocenění, si ale Prokofjev již uvědomoval rozsah svého sametového vězení. V letech 1938 a 1939 se skladatel mořil se svojí první sovětskou operou *Semjon Kotko*, která vyprávěla o přerodu mladého muže v socialistického hrdinu a o jeho současném vítězství nad různými třídními nepřáteli. Libreto je střídavě přihloupilé a kruté, i když jej Prokofjev štědře obdařil vůbec nejdramatičtější hudbou, jakou kdy napsal. Význačná je například sekvence o německé invazi plná okázalého zla. Největší radost měl z toho, že bude moci pracovat s Mejercholdem, kterého již dlouho obdivoval.

Mejerchold předčítal *Semjona Kotka* při zkoušce ve Stanislavského operním divadle. Patnáctého června 1939 přitom pronesl neuváženou poznámku o sovětské politice v umění, o tom, že její konkrétní smysl je diskutabilní. Dvacátého června byl zatčen, jeho osud však byl pravděpodobně zpečetěn už dlouho předtím. Mejercholdova žena byla později nalezena ubodaná. Premiéra opery byla pochopitelně odložena. Prokofjev se stále ještě vzpamatoval z těchto událostí, když si změna v sovětské zahraniční politice vynutila změnu libreta opery. Po podpisu paktu mezi Hitlerem a Stalinem v srpnu 1939 už nemohli být Němci představováni jako záporné postavy. Rychlé kosmetické změny již ale nedokázaly změnit nic na tom, že se opera *Semjon Kotko* stala neaktuální a představení ze sovětských pódii zmizelo krátce po své premiéře. Dne 16. ledna 1940 Stalin podepsal 346 rozsudků smrti, mezi nimi i rozsudky pro Mejercholda a Babela.

Během třicátých let Prokofjev pokračoval v cestách na Západ, na hranicích mu stačilo jen zamávat pasem. Při rozhovorech s přáteli za hranicemi Ruska se držel prosovětské linie, i když dobří známí měli dojem, že to bylo nucené. Nicolas Nabokov ve své knize *Starší přátelé a nová hudba* líčí, že „pod maskou optimismu a oficiálního vychvalování byl znát pocit naprosto protikladný, nejvlastnější Prokofjevově povaze: pocit hluboké a strašlivé nejistoty“. Podle ruskoamerického

skladatele Vernona Duka nabídlo jedno hollywoodské studio Prokofjevovi plat ve výši neuvěřitelných dva a půl tisíce dolarů za týden. Duke sám jako zprostředkovatel nabídky byl svědkem reakce – krátké nadšení vystřídaló vášnivé odmítnutí. „Pěkná vějička,“ odpověděl Prokofjev, „ale mě na ni nechytíte. Já se musím vrátit do Moskvy ke své hudbě a svým dětem.“

V Dostojevského povídce *Hráč*, podle které napsal Prokofjev svou vynikající ranou operu, je věta, kterou by se dala vyjádřit zásadní slabá stránka skladatelské osobnosti. Protagonista Alexej se ohlíží za okamžikem, kdy se mohl obrátit zády k ruletě a překonat své nutkání. „V té chvíli jsem měl odejít,“ říká „ale rodil se ve mně jakýsi zvláštní pocit, jakási výzva osudu, jakási touha dát mu políček, vypláznout na něj jazyk.“ Prokofjevův deník z jeho prvního sovětského turné zaznamenává podobný rozhodující okamžik. „Mám nechat všechno plavat a zůstat tady?“ ptal se skladatel sám sebe, když nasedal na vlak do Moskvy. „Budu se moci vrátit, nebo mi v tom zabrání?“ A znovu při výměně lokomotiv na lotyšských hranicích: „Tohle je naše poslední možnost, ještě není pozdě se otočit a vrátit se.“ Pochyby ale zahnal a zůstal ve vlaku. Zhruba o dekádu později při návratu z amerického turné roku 1938 Prokofjev odevzdal svůj pas, jak se v Sovětském svazu vyžadovalo. Nikdy ho nedostal zpátky a už nikdy znovu nepřekročil hranice Sovětského svazu.

### Velká vlastenecká válka

„Přichází rok 1944 a za okny zuří sněhová vichřice,“ napsal Šostakovič Isaaku Glikmanovi na Silvestra. „Bude to rok šťastný, radostný, vítězný, rok, který nám všem přinese mnoho radosti. Svobodmilovné národy se nakonec osvobodí z hitlerovského jha, po celém světě zavládne mír a znovu budeme žít v míru ve slunečné záři Stalinovy ústavy. Jsem si tím naprosto jist a pociťuji proto opravdovou radost.“ Toto stoprocentně šostakovičovské prohlášení je příkladem jeho sklonu maskovat svá vyjadřovat sovětskými frázemi. Skutečně to vypadá, jako by z legrace napodoboval Stalinův styl plný úmorného opakování; ono trojí užití slova „radost“ je typickým stalinským tikem. Takové opakování je ale zároveň i soukromou šifrou. Od Glikmana se dovídáme, že kdykoli se Šostakovič zbytečně opakuje nebo klade důraz na nějakou omletou frázi, myslí si opak toho, co navenek říká. Takže když píše: „Všechno je skvělé a v nejlepším pořádku, a tak vlastně ani nemám o čem psát,“ ve skutečnosti říká, že situace je tak hrozná, že se ani nedá popsat v korespondenci, kterou kontroluje NKVD. Glikman tvrdí, že Šostakovič používal šifry i při konverzaci. Ve větě „Je mi báječně,“ se skrývala řada různých významů.

Myslel si ale Šostakovič *vždy* opak toho, co říkal? Vůbec se neradoval z vyhlídky, že „svobodmilovné národy se nakonec osvobodí z hitlerovského jha“? Život jde dál i uprostřed totalitního teroru. Lidé pociťují radost, hněv, smutek i lásku. Hudba je v podstatě daleko lépe schopná vyjádřit tyto základní emoce než tlumočit něco tak komplikovaného, jako je ironie. Podle definice ironie znamená říkat něco jiného, než co člověk navenek vyjadřuje. Abychom mohli hovořit o hudební ironii, musíme se nejprve dohodnout na tom, co hudba říká navenek, a poté na tom, co vyjadřuje doopravdy. Tohle je vždy obtížné. Můžeme se ale naučit mít se na pozoru před interpretacemi, které si jsou až příliš jisté tím, co hudba vyjadřuje „doopravdy“, a být všímaví vůči mnoha možným významovým rovinám. Poslech Šostakovičovy *Páté symfonie* se stává barvitým zážitkem, pokud k němu člověk přistoupí tímto způsobem. Týká se to i jeho *Sedmé symfonie, Leningradské*, která byla dlouhou dobu odmítána jakožto ukázka válečné propagandy.

Šostakovič projevoval vlastenecké zanícení od začátku války. Na konci června 1941, ihned po zahájení nacistické invaze, se byl se svým žákem Venjaminem Flejšmanem přihlásit na ústředí civilní obrany k dobrovolné službě. Byl však odmítnut pro krátkozrakost, a připojil se proto k hasičskému sboru Leningradské konzervatoře a nastěhoval se do kasáren, která sídlila v její budově. Na známé fotografii stojí s hasičskou helmou na střeše konzervatoře. Onen snímek byl naranžován za propagandistickým účelem; kolegové se postarali o to, aby se klenotu sovětské hudby nic nestalo.

V červenci začal Šostakovič skládat *Sedmou symfonii*, ve které měl v úmyslu téměř stenograficky zaznamenat pocity během bitvy. V polovině září oznámil v leningradském rádiu, že dokončil první dvě věty. „Našemu umění hrozí obrovské nebezpečí,“ prohlásil. „Naši hudbu ubráníme.“ Na město už tou dobou padaly německé dělostřelecké granáty, začalo obléhání, které mělo trvat devět set dní. Šostakovič přehrával na klavíru to, co zatím složil, pro několik svých známých skladatelů a ve hře pokračoval i poté, co se rozhoukaly sirény protiletecké obrany a jeho hudba se prakticky utopila v hluku palby protileteckých zbraní. Přestože si přál zůstat, byl 1. října z města evakuován a zimu strávil v Kujbyševě, dřívější Samaře, ve volžské oblasti.

*Leningradská* měla premiéru v Kujbyševě v březnu 1942. Poté nastoupila cestu do světa, kterou však komplikovala válečná situace. Jak referoval *New Yorker* v rubrice O čem se hovoří, partitura byla převedena na mikrofilm, uzavřena do plechové schránky a letecky dopravena do Teheránu, autem převezena do Káhiry, letadlem přepravena do Jižní Ameriky a nakonec letadlem doputovala do New Yorku. Právo dirigovat premiéru na Západě získal Toscanini, který vyřadil

Koussevitzkého a Stokowského. Dirigoval ji 19. července 1942. Magazín *Time* dal na obálku Šostakoviče v jeho hasičské výstroji s nadpisem „Mezi vybuchujícími bombami v Leningradě slyšel tóny vítězství“. Skladatel se stal symbolem spojenecké propagandy, zosobněním statečnosti.

V obleženém Leningradě symfonie zazněla 9. srpna 1942 za těch nejdramatičtějších okolností, jaké si lze představit. Partituru doručilo vojenské letadlo v červnu, začal ji nacvičovat silně zdecimovaný Orchester leningradského rozhlasu. Když se na první zkoušku dostavilo pouhých patnáct hudebníků, velící generál rozkázal, aby se přihlásil každý schopný hudebník z frontové linie. Hráči přerušovali zkoušku, aby se navrátili do služby, což někdy znamenalo kopání hromadných hrobů pro oběti obléhání. Tři členové orchestru ještě před premiérou zemřeli hladem. Generál na německé straně se o představení s předstihem doslechl a měl v úmyslu je znemožnit, ale Sověti mu v tom zabránili, když zahájili ostřelování německých pozic nazvané Operace Hromobití. Množství amplionů pak hrálo *Leningradskou* do ticha území nikoho. Žádná hudební skladba v dějinách ještě nikdy před tím takto nevstoupila do bitevní vřavy: symfonie se stala taktickým úderem na německou morálku.

Pro své veliké mezinárodní publikum Šostakovič napsal program pro první tři věty *Sedmé symfonie*. „Expozice první věty líčí mírový a šťastný život lidí, kteří jsou si jisti sami sebou i svou budoucností,“ napsal skladatel. „Toto byl prostý život v míru před válkou ... Během rozvedení tématu do života lidí v míru vtrhne válka. Nemám v úmyslu znázorňovat válku naturalisticky, líčit dlouze řinčení zbraní, výbuchy granátů a podobně. Pokouším se zobrazit válku emocionálně.“ Později v rozhovorech s přáteli Šostakovič naznačoval, že neměl na mysli pouze německý fašismus; uvažoval o „všech formách teroru, otroctví, zotročení ducha“.

Zatímco narůstá množství oficiálních, neoficiálních i šeptaných interpretací, hudba sama se stává těžko postižitelnou, i když zároveň hutnými hudebními signály k dekódování vyzývá. V první větě upoutá pozornost „invazní epizoda“, jak ji označoval sám Šostakovič. Objevuje se v místech, kde by člověk očekával provedení ze sonátové formy. Místo rozpracování a variace hlavního a vedlejšího tématu orchestr začne opakovat jediný, vcelku prostoduchý motiv po dobu trvání 350 taktů na pozadí neustálého rachocení malého bubínku. Hudba zde má zřejmě zobrazovat německý vpád do země, ale nevyznívá příliš germánsky. Melodie vychází z operetní árie „Da geh' ich zu Maxim“ z *Veselé vdovy* Franze Lehára, o které se ví, že patřila k Hitlerovým oblíbeným skladbám. Bubínkové ostinato i stavba nekonečného crescenda jsou inspirovány Ravelovým *Bolerm*. Začíná jako nějaké

procesí za Krysařem, jako pikareskní průvod. Končí gargantuovským, vulgárním řevem, kde jedna figura zní jako dětské opakování „kiš-kiš“.

Jak chápat tenhle rakousko-francouzsko-španělský mišmaš? Jedna z nadšenějších interpretací pochází od Ejzenštejna, který jej přirovnal ke scéně z mistrovského antirevolučního Dostojevského díla *Běsi*. Levicový agitátor Ljamšin, který je rovněž klavíristou a skladatelem, hraje pro pobavení svých přátel klavírní improvizaci nazvanou *Francouzsko-pruská válka*, ve které je Marseillaisa převálcována německou lidovou písní „Oh, du lieber Augustin“. Tahle známá melodie – která pronásledovala Mahlera i Schoenberga – ozve se „někde stranou, dole, v koutku“, píše Dostojevskij, pak nabírá na síle, až Marseillaisu úplně smete. „...je cítit moře vypitého piva, šílenství sebechvály, požadavky miliard, jemných doutníků, šampaňského a záložníků: *Augustin* přechází do zuřivého řevu...“ Ejzenštejn dodává: „Je to bezpochyby tahle stránka z díla velkého ruského spisovatele, která je samotným jádrem *Leningradské*.“

I Anna Achmatovová *Leningradskou* chápala jako svého druhu šílený karneval. Na konci původní verze svého válečného cyklu *Poéma bez hrdiny* líčí ve složitých obrazech svůj útěk z obléhaného Leningradu. Hlavní inspirací jí byl román Michaila Bulgakova *Mistr a Markétka* napsaný tajně ve 30. letech a vydaný až roku 1966. Jedná se o rusko-sovětskou verzi starého faustovského příběhu, ve které ďábel se svou anarchisticko-surrealistickou družinou formou frašky plné násilí odkrývá šílenství Stalinovy společnosti. Achmatovová si představovala scénu, kdy Markétka, poté co zjistí, že má čarodějnou moc, odlétá na ples za Valpuržiny noci. Skutečnost, že Šostakovič z města odletěl v malém letadle krátce po Achmatovové i se svým rukopisem prvních tří vět *Leningradské*, přivedla básnířku k tomu, že si onu symfonii představovala jako koště, na kterém se nocí vznáší duch Petrohradu:

(...)

*nad zákopy, nad lesy a kopci*

*jako jagy nad Brockenem v noci*

*hnala jsem se běsem posedlá.*

*A mně v patách rozletěl se vzhůru*

*sám Leningrad změněn v partituru*

*a s poselstvím odvahy a cti*

*v aureole tajuplných tónů*

*Sedmou z trosek rozbořených domů*

*triumfálně nesl do vlasti.*

Tohle všechno dokresluje obraz *Leningradské* jako nepokrytě propagandistické skladby. Protiváhou je zde prvek fantazie, který se v průběhu mohutné skladby o čtyřech větách příležitostně objevuje. Halasnou, zmechanizovanou oslavou Sovětského svazu v závěrečných taktech symfonie prostupuje náznak známého bubínkového rytmu. Možná se začíná schylovat k dalšímu dábelckému průvodu.

Prokofjev na nacistickou invazi zareagoval typicky osobitým způsobem: vytvořil operu z Tolstého *Vojny a míru*. Do určité míry se tento projekt zdál být historicky relevantní: Tolstého scény napoleonské invaze roku 1812 – Bitva u Borodina, okupace Moskvy, lest, kterou se maršálu Kutuzovovi podařilo zvrátit běh věcí, zkáza francouzské armády během dlouhé ruské zimy – rezonovaly s pokračujícím bojem proti Hitlerovi. Prokofjev si nedovolil na závěr vložit Tolstého meditaci nad nicotností člověka vůči silám dějin, ale zakončuje operu burcující oslavou vlastenectví. Nejlépe se ovšem skladateli podařilo vyobrazit starou ruskou šlechtu – konkrétně postavu mladé Nataši Rostovové, dobrosrdečné, avšak politováníhodně roztěkané dcery ze zchudlé šlechtické rodiny. Ústředním prvkem II. části opery je velkolepá plesová scéna plná nostalgie po ztraceném světě. „*Valse! Valse! Mesdames!*“ volá hostitel a jeho hlas zní nad zlověstnými akordy v basu. Jedná se o srdcervoucí fatu morgánu nádhery, za níž v pozadí supí píсты modernismu.

Pak následovala druhá filmová spolupráce s Ejzenštejnem, jehož styl montáže byl možná inspirací pro novátorskou souslednost částečně samostatných scén *Vojny a míru*. Ejzenštejn se pustil do choulostivého projektu – režírování několikačlenného filmu o životě Stalinova oblíbence, cara Ivana IV., známého jako Ivan Hrozný. Jestli Ejzenštejn natočí Ivanovu hagiografii, stvoří tím apologii hrůzného Stalinova teroru; pokud zobrazí Ivana bez příkras, vůdce to urazí. Zvolil proto střední cestu, první díl se nese ve slavnostním duchu a druhý je více kritický. Prokofjev odpovídajícím způsobem hudebně doprovodil obě části. Řezavé hlavní téma – čtyři lesní rohy a dvě trubky v B dur, odřené tóninou Ges dur zaznívající v nižších žestích – Ivana obklopuje temnou gloriolou, jakousi super-durovou harmonií. Avšak hudba doprovázející v druhém díle scénu orgií, kde si opřičníci libují v krvi a opilství, má posměšný nádech, dechovkové tóny tuby dělají z Ivanových hrdlořezů postavy spíše směšné než hrozné. Stalinova reakce se dala očekávat. První díl obdržel dvě Stalinovy ceny, jednu pro Ejzenštejna a jednu pro Prokofjeva. Druhý díl se do kin vůbec nedostal. „Ivan Hrozný byl velice krutý,“ řekl Stalin Ejzenštejnovi po zhlédnutí druhé části. „Můžete ukázat, že byl krutý. Musíte ale zároveň ukázat, proč *musel* být krutý.“

Při tvorbě instrumentálních skladeb Prokofjev podobné problémy neměl, alespoň prozatím. Trojice jeho vášnivě dynamických klavírních sonát s číselným označením 6, 7 a 8 sklidila ohlas jakožto obraz sovětského válečného úsilí, přestože byla koncipována ještě v době míru na jaře 1939. Jako inspirativní „válečná symfonie“ byla rovněž oslavována i jeho *Pátá*, ačkoliv jí chyběl program, jaký měla *Leningradská*. Jednalo se o Prokofjevův první pokus o beethovenovské dílo většího rozsahu, jeho předešlé symfonie byly spíše ve stylu orchestrálních suit; není pochyb o tom, že mu zde za vzor posloužil Šostakovič. Osnova následuje Šostakovičovu *Pátou*: odměřená a ponurá úvodní věta, která naznačuje, že se dává do pohybu obrovská síla; pak rozptýlení v lehce kousavém scherzu; pomalá věta se smutečným nádechem; a svižné, lehce vojácké finále.

Stejně jako u Šostakovičovy *Páté* se nad zakončením vznáší otazník. Závěrečná věta je označena jako *allegro giocoso* a je v ní zjevná snaha vybičovat veškerou energii do halasně veselého závěru. V kodě ale převládne kousavě disonantní strojový styl hudby, který se vrací zpět k ďábelsky suverénnímu stylu Prokofjevova mládí. Jedenáct taktů před koncem přichází náhlé *diminuendo*, po kterém následuje zvuk připomínající hrčení při přeřazování rychlosti. Je možné, že tahle pasáž měla odrážet Stalinovo pojetí sovětských občanů jako koleček obrovského stroje, je však podivně studeným zakončením okázale vítězného příběhu.

*Pátá symfonie* zřejmě byla pro Prokofjeva jako sovětského skladatele vrcholem. Premiéru dirigoval sám ve Velkém sále Moskevské konzervatoře 13. ledna 1945. Stejně jako během leningradské premiéry Šostakovičovy *Sedmé* i před tímto představením sálem otřásala kanonáda, i když tentokrát šlo o slavnostní salvy na počest postupu Rudé armády přes řeku Vislu. Svjatoslav Richter, který byl ten večer mezi diváky, se rozplýval nad mocnou aureolou kolem skladatele: „Když Prokofjev vstal, zdálo se, jako by na něj odněkud shůry dopadalo světlo. Stál tam jako pomník na podstavci.“ Později téhož měsíce přemohla skladatele závrať, upadl na zem a utrpěl těžký otřes mozku. Z následků úrazu se již nikdy úplně nezotavil. Začínalo poslední dějství jeho nepříznivého osudu.

## Ždanovova doktrína

„Je tu opravdu moc příjemně,“ napsal americký novinář Harrison Salisbury roku 1954 po své návštěvě u Šostakoviče na jeho dače v Bolševu u Moskvy. „Je tu velká zahrada, je tu místo na volejbal a v řece Kljazmě se dá koupat.“ Šostakovič dostal svou první chatu v roce 1946. V témže roce obdržel i nový pětipokojový byt v Moskvě vybavený třemi klavíry – dvěma pro skladatele v jeho pracovně a jedním pro jeho syna. Šostakovič obratem zaslal Stalinovi poděkování: „To



všechno mi udělalo nesmírnou radost. Přijměte, prosím, můj nejsrdečnější dík za projevenou pozornost a péči. Přeji Vám zdraví, štěstí a ještě mnoho let v zájmu naší milované vlasti a našeho velikého lidu.“

Po *Leningradské* tedy Šostakovič znovu získal postavení prvního sovětského skladatele. Jedno dobré znamení shora přišlo roku 1943, kdy s Aramem Chačaturjanem společně odevzdali návrh na novou sovětskou hymnu do skladatelského konkurzu, na který osobně dohlížel Stalin. Přestože jejich návrh nevyhrál, Šostakovič jaksi stejně nakonec získal nejvyšší finanční odměnu. Obdržel rovněž Leninův řád, stal se poslancem Nejvyššího sovětu Ruské federace, vedoucím Skupiny leningradských skladatelů, byl členem poroty Stalinovy ceny, poradcem ministerstva kinematografie a především po Maxmilianu Steinbergovi převzal výuku skladby na Leningradské konzervatoři. Získal pozici, která kdysi náležela Rimskému-Korsakovovi, učiteli Stravinského.

Začalo nové kolo reptání. Řadoví členové Svazu skladatelů, zejména bývalí příslušníci hnutí proletářské hudby, začali závidět dači, ceny, posty, bezúročné půjčky, bezplatné poskytování automobilů a další výhody, které si vzájemně poskytovali elitní skladatelé. Mezitím začaly ve všech oblastech sovětského umění probleskovat náznaky nadcházející nové vlny teroru; půdu pro ně připravila kampaň proti „umění pro umění“, „formalismu“ a „individualistickým“ tendencím v tvorbě Achmatovové a Zoščenka.

V průběhu let 1946 a 1947 se na nezávisle orientované sovětské skladatele snesla vlna ostřejší kritiky, vůči které nebyl imunní ani Šostakovič. Ten již před tím zčásti ztratil půdu pod nohama kvůli své *Osmé symfonii* uveřejněné roku 1943, která na některé posluchače působila příliš ponuře a drásavě. Oficiální nomenklatura od něj očekávala, že na porážku Hitlera zareaguje velkou sovětskou „Vítěznou symfonií“ překypující sbory i sólovým zpěvem à la Beethovenova *Devátá*. Šostakovič takové dílo přislíbil a první větu začal komponovat během poslední válečné zimy. Uprostřed ale s prací z dodnes nevyjasněných důvodů přestal. Místo toho vysypal z rukávu střídavě satirickou a melancholickou suitu o pěti větách, která byla jakýmsi protipólem *Deváté* a která po své premiéře v listopadu 1945 rozpoutala vášnivou debatu. Šostakovič si od svých velkých úkolů vzal dovolenou, jak v následujícím roce poznamenal jeden kritik.

I Prokofjev se opět stal terčem zostřeného dohledu. Dne 11. října 1947, přesně třicet let ode dne, kdy se ústřední výbor strany bolševiků rozhodl svrhnout Kerenského prozatímní vládu, měla premiéru jeho *Šestá symfonie*, která ovšem nevyzněla kladně do takové míry, jaká by byla u podobné příležitosti na místě. Stejně jako ve skladatelově předešlé symfonii zde ve finále dochází k jakési

poruše. Věta zpočátku klame svým svižným a živým tempem, převládají zde melodie ve stylu kabaretu. Žestě vstoupí s pochodovou hudbou à la Sousa, s hojností temperamentních pikol. Pak zazní skřípavý mechanický hluk a veselá nálada se promění v pomalý sled strmících disonantních akordů a surově ječících durových trojzvuků. Tenhle jednoznačně tragický závěr byl výstižnou předehrou k tomu, co následovalo.

Druhé období hrůzy začalo naplno 5. ledna 1948 další návštěvou opery. Tentokrát se Stalin s dalšími členy ústředního výboru vypravil do Velkého divadla na představení *Velkého přátelství*, ságy z porevolučního Kavkazu od průměrného gruzínského skladatele Vana Muradeliho. Představení se členům výboru opět nelíbilo a byla uvedena řada důvodů, proč nebyli spokojeni – šlo údajně o nesprávné vyobrazení politické orientace severokavkazského lidu a nevhodné užití lidového tance. Jednalo se však pouze o záminku. Muradeli dostal co proto, jelikož se dalo spoléhat na to, že se bude na veřejnosti servilně plazit a vinu svalovat na větší ryby – konkrétně na pohlaváry ve Svazu sovětských skladatelů, kteří využívali nepřiměřený objem státních prostředků pro svůj vlastní prospěch.

Iniciátorem kampaně byl Andrej Ždanov, předseda leningradské komunistické strany, který se dostal na pozici jasného Stalinova zástupce. Ždanovovi se přezdívalo „Klavírista“ pro jeho skrovný um ve hře na tento nástroj.

V polovině ledna si Ždanov do sídla ústředního výboru povolal řadu skladatelů na třídní konferenci. Kritizoval nebohou Muradeliho operu, citoval z úvodníku *Pravdy* z roku 1936 a prohlásil, že „chaos místo hudby“ je stále zde a nedaří se mu špatně. Několik patolízalů povstalo, aby řekli formalismu své jasné ne. „Šostakovičova *Sedmá, Osmá a Devátá* symfonie jsou prý v zahraničí považovány za geniální díla,“ prohlásil skladatel písní Vladimír Zacharov. „Ale kdo je za ně považuje?“ Tichon Chrennikov, mladší skladatel s nevelkým nadáním, zato značnými politickými schopnostmi, pronesl pečlivě vyváženou kritiku Šostakoviče, která nebyla namířena ani tak na skladatele samotného, jako na jeho údajný kult. O *Leningradské* se mluví, tvrdil Chrennikov, „jako o díle úchvatného génia, proti kterému je Beethoven nezkušený mladíček“.

Někteří skladatelé se nebáli vzdorovat. „Nevíš, o čem mluvíš,“ zvolal kdosi uprostřed Zacharovova proslovu. Lev Knipper namítal: „Nelze přece úplně všechno standardizovat.“ Vissarion Šebalin varoval, že dalekosáhlá zevšeobecnování o kakofonii v sovětské hudbě vytvářejí panickou atmosféru, ve které „by servilní idioti ... mohli napáchat mnoho škody“.

Prokofjev se údajně dostavil se zpožděním a Ždanovův proslov okázale ignoroval. Podle toho, kterou historku budeme považovat za pravdivou, se buď hlasitě bavil se svým sousedem, nebo usnul a nakonec se dostal do rozepře s vysoce postaveným stranickým funkcionářem, který ho obvinil z toho, že nedává pozor. Podobné historky ale nemusí být pravdivé; sovětští skladatelé byli během dlouhých desetiletí opředeni neskutečným množstvím legend a odborníci se dosud snaží z nich oddělit fakta. Je však jisté, že Prokofjev se před shromážděním ani nehájil, ani neomlouval.

Šostakovič svou hrdost potlačil. Stěžoval si sice na nejradikálnější kritiku a řekl, že „soudruh Zacharov nebyl v tom, co řekl o sovětských symfoniích, příliš uvážlivý“, ale celkově zaujal pokorný tón a přiznal, že některá jeho díla byla patrně závadná. Zachoval se takto zřejmě kvůli svým starým obavám: bezpochyby mu v mysli vytanuly vzpomínky na konec třicátých let, kdy tolik lidí kolem něj prostě zmizelo. Nyní tedy musel myslet na další úmrtí. Poslední den konference se dozvěděl o náhlé smrti herce Solomona Michoelse, zakladatele moskevského Židovského divadla. Příčina úmrtí sice zatím nebyla známa, Michoels byl ale zavražděn na Stalinův rozkaz. Šostakovič se přímo ze schůze v Kremlu vydal k Michoelsovým domů. „Závidím mu,“ řekl tehdy.

Desátého února 1948 vydal ústřední výbor strany takzvané „Historické usnesení“. O čtyři dny později bylo zakázáno čtyřicet dva děl „formalistů“ – včetně Šostakovičovy *Šesté*, *Osmé* a *Deváté symfonie*, Prokofjevovy *Šesté* a *Osmé sonáty* a Popovovy nešťastné *První symfonie*. Následovala další konference, Generální shromáždění skladatelů, na které Chrennikov pronesl vášnivý proslov odsuzující polovinu nejvýznamnějších děl počátku dvacátého století.

Prokofjev tentokrát tvrdil, že se pro nemoc nemůže zúčastnit, a zaslal zdánlivě omluvný dopis, jehož neupřímnost byla mnohým přítomným, včetně Šostakoviče, zřejmá. Prokofjev de facto pogrataloval sovětským estetikům, že se dobrali koncepce hudební jednoduchosti, kterou sám formuloval nezávisle, byť ze zvolené cesty „mimoděk“ sešel a příležitostně zabrousil do atonalistického „manýrismu“.

Za zdánlivou nonšalancí se však skrývala otřesená duše. Navzdory několikaletému úsilí se Prokofjevovi nepodařilo v úplnosti uvést své mistrovské dílo *Vojna a mír*. První díl byl uveden v Leningradě roku 1946, ale příprava druhého dílu byla v následujícím roce pozastavena po generální zkoušce, když bylo jeho libreto shledáno údajně historicky nepřesným. „Jsem ochoten se vyrovnat s neúspěchem kteréhokoli svého díla,“ řekl Prokofjev kolegovi, „kdybys ale jen věděl, jak moc si přeju, aby světlo světa spatřila *Vojna a mír*!“ Uvedení celé opery se nikdy nedočkal.

Po „Historickém usnesení“ přišly další špatné zprávy. Hned následujícího dne, 11. února, zemřel na infarkt ve věku padesáti let Prokofjevův oblíbený spolupracovník Ejzenštejn. Dvacátého února byla skladatelova první žena Lina Prokofjevová křivě obviněna ze špionáže proti státu, zatčena a poslána do pracovního tábora, kde strávila celých osm let. Protože se Prokofjev právě podruhé oženil se svou dlouholetou přítelkyní Mirou Mendelsonovou, mohl Linino zatčení považovat za jakousi sadistickou manipulaci, i když dokumenty nedávno objevené v Rusku dokládají, že se jednalo pouze o otřesnou shodu okolností.

Šostakovičovo chování po „usnesení“ nebylo překvapující. Generální shromáždění oslovil takto:

Všechna usnesení Ústředního výboru Vsesvazové komunistické strany (bolševiků) týkající se současného umění a konkrétně Usnesení z 10. února 1948 o opeře *Velké přátelství* sovětským umělcům ukazují, že v naší zemi, v našem velkém sovětském národě, dochází k obrovskému národnímu vzestupu. Někteří sovětští umělci, a počítám mezi ně i sebe, se ve svém díle pokusili tento národní vzestup vyjádřit. Avšak mezi mými subjektivními záměry a objektivními výsledky vznikla propastná mezera. Ústřední výbor Vsesvazové komunistické strany (bolševiků) naprosto jasně a jednoznačně poukázal na to, že v mém díle chybí interpretace lidového umění, ducha, kterým žije náš lid. Jsem za to i za veškerou kritiku obsaženou v Rezoluci hluboce vděčný. Všechny direktivy Ústředního výboru všesvazové komunistické strany (bolševiků) a konkrétně ty, které se týkají mě osobně, přijímám jako výraz přísné, avšak otcovské péče o nás, sovětské umělce. Práce – namáhavá, tvůrčí, radostná práce na nových skladbách, které si najdou cestu k srdcím sovětského lidu, které budou lidu srozumitelné a lidem oblíbené a které budou přirozeně navazovat na lidové umění a čerpat z velké tradice ruského klasicismu – taková práce bude nejlepší odezvou na Usnesení Ústředního výboru všesvazové komunistické (bolševické) strany.

Víme, že Šostakovič plynne hovořil sovětskou úřední hatmatilkou s jejím nabuřelým žargonem, prázdnými frázemi a ubíjejícími repetitivy. Byl-li autorem proslovu on sám, pak se mu podařilo vytvořit mistrovské dílo tohoto žánru – text tak otřesný, že dnes při hlasitém předčítání zní směšně. Tehdy se ale pochopitelně nikdo nesmál.

V dubnu 1948 byl prohnáný Chrennikov již na postu generálního tajemníka Svazu skladatelů. Formalisté byli přizváni, aby na Prvním všesvazovém kongresu

skladatelů přednesli omluvné projevy. Téměř nikdo z nich se nedostavil; nemoc, která v únoru údajně postihla Prokofjeva, se mezitím rozšířila. Bylo to „tiché spiknutí“, prohlásil jeden účastník. Šostakovič ale bohužel šel k řečnickému pultu, aby přednesl další banální kající proslov, který mu, jak tvrdil později, na poslední chvíli vrazil do ruky pracovník strany. Jeho kolegové od něj poté odvraceli zrak. Sám o tom řekl: „Četl jsem to jako ten nejmizernější ubožák, parazit, loutka, vystřižený panák na provázku!“ Prý tuhle větu vykřikoval znovu a znovu jako smyslů zbavený. Romanopisec Boris Pasternak byl jedním z mnoha, které Šostakovičova povolnost skličovala „Pane Bože, kdyby alespoň dokázali být zticha!“ zvolal romanopisec. „I to by bylo odvážným činem!“

Šostakovič mezitím pokračoval v práci. Začátkem roku 1948 komponoval svůj *První houslový koncert* a každý den po návratu z muzikologické inkvizice navázal tam, kde předešlého večera skončil. V druhé větě poprvé použil motiv, který se stane jeho poznávací značkou – noty D, Es, C a H, které v německé notaci vytvářejí D S C H, tedy Dmitri S C H ostakowitsch. Když zavládla Ždanovova doktrína, Šostakovič právě pracoval na třetí větě, ve které se k palčivé sólové kadenci připojuje zoufale bolestná passacaglia. Jednou ukázal skladateli Michailu Mejerovičovi, kam až v partituře došel, když bylo vydáno „Historické usnesení“. „Housle hrály šestnáctinové noty předtím i potom,“ vzpomínal Mejerovič. „Žádná změna v hudbě nebyla znát.“

### Tanec smrti

Šestnáctého března 1949 Šostakovič zvedl telefon, a bylo mu sděleno, že mu volá Stalin. „Děkuji, všechno je v pořádku,“ odpovídal Šostakovič na řadu otázek ohledně svého zdraví. Téma se pak změnilo na Ameriku. Šostakovič se zdráháním souhlasil, že příští měsíc pojede jako člen sovětské kulturní a vědecké delegace do Spojených států, ale nebylo mu příliš jasné, jak může reprezentovat sovětskou kulturu v zahraničí, když je doma tolik jeho děl zakázáno. Troufale se na to Stalina otázel. „Jak to myslíte, zakázané?“ opáčil Stalin, „Kdo je zakázal?“ Šostakovič uvedl příslušný zodpovědný orgán Glavrepertkom. Stalin mu sdělil, že někde muselo dojít k chybě a že uvádění jeho hudby nestojí nic v cestě.

Ještě téhož dne Rada ministrů SSSR nejenže odvolala zákaz „formalistických“ děl, ale navíc také pokárala Glavrepertkom za jeho chybu. Pod dokumentem byl podepsán sám Stalin. Šostakovič odeslal další děkovný dopis, ve kterém napsal: „Nesmírně jste mi pomohl.“ Zase mohl volně dýchat, jak řekl jednomu ze svých studentů.

Šostakovič však tohoto pocitu bezpečí dosáhl za cenu absolutního rozpolcení své tvůrčí osobnosti. Ve svých propagandistických dílech si nasazoval mas-

ku optimismu, i když jeho úsměv byl poněkud vlašný. Již v roce 1948 udělal Šostakovičův doprovod k *Mladé gardě* dostatečně dobrý dojem na Chrennikova, takže ho v celoročním přehledu činnosti umělců nařčených z formalismu uvedl v kategorii „nejúspěšnějších“. (Prokofjev byl naproti tomu odsouzen za svou poslední a nejhorší operu *Příběh opravdového člověka*.) Ještě více ponižujícím způsobem účinná byla hudba k *Pádu Berlína*, který jeden kritik nazval „absolutně stalinistickým filmem“. Můžeme si pouze domýšlet, co se asi skladateli honilo hlavou, když usedal k práci na scéně, ve které Stalin pečuje o stromy ve své zahradě – šlo o obraz, který měl zřejmě připomínat Boha procházejícího se rájem.

V záplavě vlasteneckých kantát a masového zpěvu Šostakovič neustále recykluje gesta z finále *Páté symfonie*. V závěru *Písně lesů* (1949) vypočítává skvosty mateřské země, v první řadě Stalina: se slovy „Sláva moudrému Stalinovi“ začnou tympány vybubnovávat kvarty, zatímco žestě hrají stupňovitou vzestupnou fanfáru. Ve skladbě *Slunce svítí na mateřskou zem* (1952) přicházejí kvarty na tympány zároveň se slovem „Komunisté“. Je téměř jisté, že se Šostakovič styděl za to, že je nucen takto parodovat sám sebe. Podle jeho studentky Galiny Ustvolské se po premiéře *Písně lesů* zhroutil na postel a rozplakal se.

Ten „druhý Šostakovič“ byl osobností gnómickou, záhadnou, tajně vášnivou, která se vyjadřovala komorní hudbou (dvanácti smyčcovými kvartety – počínaje rokem 1948), klavírní hudbou (epickým cyklem *Dvaceti čtyř preludií a fug*) a písněmi. Smyčcový kvartet se stal jeho oblíbeným prostředkem, umožňoval mu komponovat labyrinty příběhů plné vířících fug, které nic nevyjadřují, téměř nehybných smutečných pochodů, sarkastických obrazů lidového juchání, pokřivených žánrových cvičení a záměrně nevýrazných pasáží. Jeden z oblíbených stylů skladatele by se dal nazvat „tanec na popravišti“ – podupávající skladba téměř připomínající polku představuje osamocenou postavu, která s nepochopitelnou radostí hledí smrti do tváře. Přesně takový obraz se objevuje v básni Roberta Burnse „McPhersonovo sbohem“, kterou Šostakovič zhudebnil roku 1942 v cyklu *Šest romancí na texty W. Raleigha, R. Burnse a W. Shakespeara*. Zhudebněný Shakespearův 66. sonet je téměř bezprostředním komentářem situace v umění za Stalinovy vlády:

*a umění jak panáčkuje vládě,  
a doktor Blbec káže geniům,  
a lumpové se posmívají pravdě,  
a Dobro babě Zlu jak smejí dům*

Je pozoruhodné, že čtyři roky před nacistickou invazí navštívil Sovětský svaz německý spisovatel Lion Feuchtwanger a napsal pojednání nazvané *Moskva 1937*. Obsahovalo obranu zinscenovaných procesů a Stalin ho nechal vydávat v obrovských nákladech. V jedné části se nicméně Feuchtwanger dovolil mírnou kritiku sovětské cenzury v umění. Mimo jiné napsal: „Byla zakázána mimořádně kvalitní opera.“ Na okraji strany stála slova „umění jak panáčkuje vládě“.

Šostakovič se pokusil sjednotit svou rozpolcenou osobnost až po Stalinově smrti. *Desátá symfonie* zkomponovaná v létě a na podzim roku 1953 v měsících po Stalinově smrti možná stejně jako *Pátá* vyjadřuje vše, co si skladatel v posledních letech „myslel a cítil“. V závěrečné větě se Šostakovič zřejmě pokouší přimět sám sebe ke kladnému závěru ve stylu „život jde dál“, avšak oslava přerůstá do přílišné bombastičnosti a hysterie. Motiv odkazující na autora – D Es C H – zní tak často, že se z něj stává klišé, vtíravý popěvek. Prudké stoupající i klesající figury dechových a smyčcových nástrojů připomínají pochodovou větu z Čajkovského *Patetické*, což je další pokus zádumčivého skladatele o radostné vyznění. V pozadí tympány ještě jednou naposledy vybuchují D Es C H a tóny se vytrácejí do neurčita.

Muzikoložka Marina Sabininová tohle zakončení dává do souvislosti se Šostakovičovým popisem jeho vlastního proslovu na konferenci roku 1948, ve kterém se přirovnává k „vystřiženému panáku na provázku“. Píše: „Tento motiv zní podivně a mechanicky, bezvládně, avšak usilovně, jako by skladatel s hrůzou a odporem viděl sám sebe jako loutku.“ Spojuje tuto scénu s anekdotou o spisovateli Gogolovi, který měl „zvyk dlouze se pozorovat v zrcadle, kdy v naprostém zaujetí sebou samým vykřikoval své vlastní jméno s pocitem hnusu a odcizení“. Loutka ale přežila a svým způsobem i dosáhla vítězství. Možná, že právě tohle Šostakovič pociťoval, když se dozvěděl o Stalinově smrti.

Dlouho očekávaná zpráva přišla ráno 6. března 1953. V Moskvě okamžitě propukl chaos: tisíce lidí se shromáždily kolem Sloupové síně, kde byly vystaveny Stalinovy ostatky, a několik set jich bylo umačkáno. Byla to událost tak závažná, že se *Pravda* dalších pět dní ani nenamáhala informovat o tom, že zemřel i Sergej Prokofjev. Svjatoslava Richtera zastihla zpráva o Prokofjevově úmrtí v letadle, když se vracel do Moskvy, aby zahrál na Stalinově pohřbu; byl jediným cestujícím v letadle plném věnců.

S Prokofjevem se přišlo rozloučit asi třicet lidí. Beethovenovo kvarteto dostalo pokyn hrát Čajkovského, i když Prokofjev Čajkovského nikdy neměl rád; kvarteto se poté ztratilo v davu, aby tutéž hudbu zahrálo pro Stalina. Pohřební vůz nesměl dojet až k Prokofjevovu domu, takže rakev museli přenášet ulicemi

zatarasenými zástupy lidí a tanky. Zatímco se ke Sloupovému sálu ubíraly davy, Prokofjevovo tělo nesli prázdnou ulicí opačným směrem.

Mezi truchlícími byl i Šostakovič. S Prokofjevem se v posledních letech sblížili, zejména po roce 1948. Prokofjevovy poslední skladby, ve své stavbě více nejisté, nicméně stále plné lyriky, Šostakoviče, který se vydal hledat nové směry pro svou vlastní hudbu, fascinovaly. V říjnu 1952 po premiéře Prokofjevovy *Sedmé symfonie*, poklidného, melancholického loučení se světem, mu Šostakovič zaslal dojemný a nezvykle osobní blahopřejný dopis: „Přeji Vám nejméně dalších sto let života a tvorby. Poslech děl, jako je Vaše *Sedmá symfonie*, činí žití snadnější a radostnější.“ Za pět měsíců byl vyfotografován, jak stojí nad mrtvým Prokofjevem s neproniknutelným, prázdným výrazem v obličeji.