
Univerzita Karlova

Fakulta sociálních věd

Institut mezinárodních studií

Bakalářská práce

2020

Michael Rádł

Univerzita Karlova

Fakulta sociálních věd

Institut mezinárodních studií

Šostakovič a Stalin:

Vážná hudba v kulturně-politické strategii stalinismu

Bakalářská práce

Autor práce: Michael Rádł

Studijní program: Mezinárodní teritoriální studia

Vedoucí práce: Mgr. Daniela Kolenovská, Ph.D.

Rok obhajoby: 2020

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracoval samostatně a použil jen uvedené prameny a literaturu.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne

Michael Rádł

Bibliografický záznam

RÁDL, Michael. *Šostakovič a Stalin: vážná hudba v kulturně-politické strategii stalinismu*. Praha, 2020. (40s). Bakalářská práce (Bc). Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut mezinárodních studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Daniela Kolenovská, Ph.D.

Rozsah práce:

70.856 znaků,

(k tomu shrnutí zdrojů 4.940 znaků)

Anotace

Diplomová práce sleduje a vysvětluje formování kulturní politiky v Sovětském svazu, zaměřuje se zejména na přístup sovětské moci ke klasické hudbě a prominentním skladatelům. Sleduje životní dráhu známého skladatele Dmitrije Šostakoviče, který je v historické literatuře často zmiňován jako přední oběť Stalinovy kampaně proti "formalismu" a demonstruje na jeho osudu důsledky opatření, přijatých státem. Práce postupuje chronologicky. Začíná bolševickou revolucí, vysvětluje formování hudební ideologie ve dvacátých letech na pozadí boje prvních autonomních organizací, ideologické a ekonomické motivace vlády Sovětského svazu při vytváření opatření týkajících se hudební kultury. Dále popisuje vznik Svazu sovětských skladatelů, zkoumá pokusy o vytvoření "sovětské opery" v polovině 30. let a hledá motivy, které stály za Stalinovým napadením Šostakovičovy opery *Lady Macbeth* v tisku. Zmiňuje kontribuce vážné hudby za druhé světové války a končí popisem aplikací Ždanovovy kulturní doktríny na svět hudby.

Annotation

This bachelor thesis explains the formation of cultural policy of the Soviet Union, with main focus on the approach of the Soviet power to classical music and its prominent composers. It follows the career of the famous composer Dmitry Shostakovich, who's often mentioned as a main victim of Stalin's campaigns against "formalism". The thesis also demonstrates the consequences of the state's cultural policies on Shostakovich's life. The paper is structured chronologically. It begins with the Bolshevik revolution in 1917, explains the formation of basic ideology concerning music in the 1920s, while analyzing the struggle of first autonomous music-organizations. It unveils the ideological and economic motivation of the government of the Soviet Union in creating political measures related to the musical culture. The paper then describes the establishment of the Union of Soviet Composers, examines attempts to create a "Soviet opera" in the mid-1930s, and looks for motives behind Stalin's attack on Shostakovich's opera *Lady Macbeth* in 1936. It depicts the contribution of classical music during the Second World War, for example the Leningrad symphony, and concludes with a description of the application of Zhdanov's cultural doctrine on musicians in the post-war era.

Klíčová slova

Sovětský svaz, kultura, vážná hudba, Šostakovič, ASM, RAPM, skladatelé, svaz sovětských skladatelů, sovětská opera, Stalinova cena, Ždanovova doktrína,

Keywords

USSR, culture, classical music, Shostakovich, ASM, RAPM, Union of Soviet Composers, soviet opera, Stalin's prize, Zhdanov doctrine,

Title

Shostakovich and Stalin: Classical music in a political strategy of Stalinism.

Poděkování

Rád bych poděkoval paní Kolenovské za obětavé vedení práce.

Obsah

Shrnutí zdrojů	9
Úvodem - proč o hudbě za stalinismu	12
Hudba v Rusku před bolševickou revolucí a po ní	14
Stará hudba v novém hávu	15
Počátky konfrontace mezi sovětskou mocí a kulturou - první nástroje nátlaku	16
Ekonomie versus ideologie na příkladu “Bolšoj Těatru”	19
Od vzniku hudebních organizací ASM a RAPM v r. 1923 po svazové konference v letech 1929-1931	21
RAPM proti všem - bojem proti dekadenci k rozpadu hudebních organizací	23
Vznik “Svazu sovětských skladatelů SSSR” 23.4.1932	26
Zrod a zánik sovětské opery	29
Stalinovo odsouzení Lady Macbeth	31
Cestou k válce - dopady stalinských represí na skladatelskou obec a Stalinova kulturní politika nacionalismu	34
Sovětská hudební scéna za druhé světové války	37
Stalinova cena	38
Poválečná rekonsolidace hudební scény za “Ždanovštiny” - dokončení kulturní revoluce	41
Uvolnění po Stalinově smrti a odkaz stalinismu v další hudební produkci	44
Zdroje	47

Shrnutí zdrojů

Odborné literatury na toto téma lze nalézt poměrně velké množství, ať se jedná o biografii dvou zmíněných skladatelů, či Stalinovu, nebo o odborné publikace na téma kulturní politiky SSSR. Nemalé množství tematických knih ruských autorů bylo přeloženo do angličtiny, což dovolilo zohlednit i potřebné názory ruských odborníků na tuto problematiku. Velmi se vyplatil také výběr skladatelů, na kterých jsem chtěl spojení hudby a politiky demonstrovat - Prokofjev, a zejména Šostakovič, byli v západních akademických kruzích již od Studené války velmi protěžováni, což bylo zcela jasně způsobeno jejich (velmi často přibarvovanou) “protirežimností”, která byla za Studené války pro západ vysoce atraktivní.

Při psaní práce jsem nejvíce čerpal z publikací *Soviet culture and power: A history in documents*, ve které kolektiv autorů publikuje velké množství sovětských archiválií, týkajících se kulturní scény od r. 1917 do r. 1953, (čímž v podstatě dokonale pokrývá éru, ve které se nejvíce bojovalo o formu hudební produkce), a *Classics for the Masses* od Pauline Fairclough, která se zabývá mimo jiné hudební politikou Sovětského svazu. Knihou, která slibovala rozšířit vhléd do této problematiky o velmi podstatné detaily ze života státního umělce, je *Svědectví - paměti Dmitrije Šostakoviče*. Názory akademické obce na tuto knihu jsou však dodnes rozporuplné, někteří muzikologové dokonce její autenticitu s poměrně velkým úspěchem rozporovali. Velmi vehementně Volkovi oponoval např. americký muzikolog Richard Taruskin, krátce po vydání této knihy.¹ Nakonec mi tedy *Svědectví* posloužilo spíše jako jeden z příkladů atmosféry za stalinismu, než jako důvěryhodný pramen. Její autor, muzikolog ruského původu Solomon Volkov, jej alespoň opatřil vcelku důkladnou biografií D. Šostakoviče. Kniha je občas až podezřele detailní a mnohé Šostakovičovy citace jsou rozporuplné, Volkov dále bere mnohé záležitosti za samozřejmé a často vystavuje svůj příběh na velmi těžce podložitelných tvrzeních, opravdu pouhých “svědectvích”, zatímco moderní autoři (viz např. dále zmíněná Frolova-Walker) se snaží pracovat s přesnými historickými fakty. Renomovaní muzikologové a muzikoložky, jako již zmíněný Taruskin, či Laurel Fay, *Svědectví* odsoudili jako minimálně částečný podvrh, navíc poukazují na potvrzenou Šostakovičovu snahu ospravedlnit sebe sama, která na sklonku skladatelova života značně vzrůstala.

¹ Poprvé ve stati: TARUSKIN, Richard: The Opera and the Dictator: the peculiar martyrdom of Dmitri Shostakovich, *The New Republic*, 20.3. 1989, str. 34-40

Pravděpodobně samotný dosah, či alespoň odezvu sovětských direktiv, jsem našel i v hudebních publikacích vydaných u nás mezi roky 1950-1980 - Šostakovič byl v některých jen velmi stroze popsán, zatímco další, víc 'sovětští' skladatelé, oproti tomu téměř glorifikováni (například *Dějiny evropské hudby* z r. 1964)².

Velmi obsáhlou publikací, zabývající se podrobně hudební politikou SSSR za doby Stalina, je kniha *Stalin's music prize: Soviet culture and politics*, profesorky hudební historie na univerzitě v Cambridge, Mariny Frolové-Walkerové. Kniha podrobně popisuje právě odlišné případy Šostakoviče a Prokofjeva a rozebírá relativně málo známou, leč pro kulturní vývoj sovětského svazu velmi podstatnou, "Stalinovu cenu". Jedná se o fenomén, kterému se kupodivu věnuje jen velmi malé množství zdrojů, tato publikace ho naštěstí zkoumá velmi podrobně.

Velká úskalí přináší ale práce s dobovými prameny, kterým se ale při hlubším bádání nelze vyhnout. Jedná-li se o prameny oficiální, dokumenty etc., je v sovětském prostředí nutno počítat s různými formami manipulace, zveličování dosažených výsledků a jiných praktik, ačkoli mám pocit, že kultura byla tímto fenoménem postížena méně než většina jiných oblastí. Problémem je zde i ideologické zkreslení písemností, navíc bylo častou praktikou naplánovat "ideální plán" a reálně plnit úplně jiný program, což byl typický případ například u ideologických přednášek Leningradské filharmonie. Velkého odtržení od reality si také můžeme všimnout u poznatků z návštěv Sovětského svazu, publikovaných zahraničními autory. Situaci popsali buďto na základě dat již určitým zkreslením poznamenaných, nebo zaznamenávali poměry, které jim byly v Sovětském svazu účelově představeny, které se zpravidla přesně neshodovaly s realitou, nebo nebyly jejím klasickým projevem.

Stěžejním pro mou práci tedy bylo zvolit ke starším akademickým pracem adekvátní přístup a systematicky pracovat s texty, jejichž původnost je sporná. Jak vážně brát právě výše zmíněné *Svědectví*, ze kterého jsem původně chtěl vyvodit řadu závěrů? K pramenům, které vznikly před Stalinovou smrtí (západní nevyjímaje), jsem se rozhodl přistupovat velmi kriticky a často je hodnotil více jako příklad toho, co SSSR chtěl, aby o něm bylo na Západě prezentováno. *Svědectví* jsem se nakonec rozhodl použít jako jakousi "studnici námětů", a jako prostředek pro případnou komparaci poznatků, ke kterým jsem přišel studiem jiných

² ČERNUŠÁK, Gracian. *Dějiny evropské hudby*. Praha: Panton, 1964

zdrojů. V knize prosazovaný obraz Šostakoviče, coby prakticky protirežimního skladatele, jsem neakceptoval.

Úvodem - proč o hudbě za stalinismu

Sepjetí hudby a politiky pro mne vždy představovalo zvláštní téma. Již jako malé dítě jsem na sobě pozoroval účinky exaltované vojenské hudby, podívoval se nad velmi zvláštním a z dnešního pohledu v podstatě odpudivým fenoménem budovatelských chórů, které se často objevovaly i v dětských pohádkách. Nešlo si nevšimnout očividné dychotomie pronásledující bolševickou kulturu - ač mi díla připadala často naprosto esteticky bezcenná, jejich prezentace byla navzdory tomu často abnormálně masivní a evidentně velice nákladná. Tohoto fenoménu jsem si posléze začal všimnout i v hudbě. Dodnes jsou pozůstatky sovětského působení na kulturu viditelné, jeden z výsledků těchto subvencí dokonce každoročně zavítává až k nám v podobě *Alexandrova souboru písní a tanců*, ačkoli doba rozmachu sovětského impéria dávno pominula a s ní i štědrá podpora “sovětského umění”, která pomohla tento svět vytvořit. Na druhé straně pak stojí fakt, že se skladby mnohých sovětských skladatelů dodnes pravidelně vyjímají na programech světových koncertních síní. *Leningradská symfonie*, či “ruský balet” jsou stále pojmy, které rezonují snad kdekoli ve světě. Mnohý konzument ruské, potažmo sovětské vážné hudby má tedy nutně jakési zdání, že prostředí zrodu těchto děl muselo být něčím zvláštní, tajemné, plné rozporů, skákajících kozáků, zpívajících traktoristů a veselých děveček, zároveň však také tuší, že Sovětský svaz byl zemí tvrdých represí, pomlouvačných kampaní, nucených doznání, nejistoty a často i strachu o vlastní život.

Rozhodl jsem se tedy toto období sovětské kulturní historie prozkoumat. Jak se bolševici vypořádali s ideologicky diametrálně nekompatibilním hudebním dědictvím carského režimu? Proč, jakým způsobem a s jakým efektem bolševici tolik usilovali o plnou kontrolu nad hudební produkcí?

Svou práci jsem rozčlenil do kapitol s tematickými podkapitolami podle chronologického klíče. Základními časovými bloky jsou pro mne dvacátá léta (1917-1932), třicátá léta a druhá světová válka, a nakonec nejkratší období, počínající koncem války a končící Stalinovou smrtí v roce 1953. Jedná se o časové úseky, v nichž se pravidelně na několik let do určité míry stabilizovala bolševická politika vůči hudbě, a poté se opět změnila. Zvolené časové úseky tedy umožňují v dostatečně koncentrované podobě zkoumat dopady jednotlivých legislativních, finančních nebo politických, ideologicky motivovaných opatření.

Pro omezený rozsah této práce a do určité míry i pro bližší kontakt s historickou realitou jsem se rozhodl soustředit pozornost na osudy předního sovětského skladatele, často využívaného k sovětské kulturně-politické prezentaci, Dmitrije Šostakoviče. A to nejen pro jeho nesporný přínos světové hudbě obecně, ale i pro jeho známé neshody se sovětskou mocí. Je sice pravdou, že se s vedením svazu potýkalo víc skladatelů, osud Šostakoviče je ovšem z této stránky zdaleka nejlépe popsán, zvolit si pro demonstraci právě jeho mi tedy přišlo logické. Šostakovičovy akademické portréty jsem se také rozhodl podrobit bližšímu zkoumání, neboť se z něj, jak prokázalo již množství odborných studií, pravděpodobně nezaslouženě stal až jakýsi “anti-Stalin”, jak trefně podotýká přední uznávaný muzikolog Richard Taruskin.³

Svou práci začínám rozborem situace dvacátých let minulého století. Tato dekáda je z mého pohledu nejdůležitější pro všeobecný přehled kulturních směrů, které v sovětském Rusku po bolševické revoluci existovaly, nebo právě vznikaly, a také pro představu, jak se mechanismy pro jejich kontrolu utvářely před tím, než se do záležitostí plně vložil Stalin. Od roku 1932, kdy došlo k prudké centralizaci hudební scény, pak sleduji důvody i dopady stále silnějšího zapojení státu do kulturního dění, které v krajních případech obnášely i přímé zasahování do dění Stalinem. V průběhu 30. let se začíná sovětská moc důsledně obracet ke kulturnímu životu a s formulací tzv. *socialistického realismu* na Sjezdu spisovatelů v r. 1934 nakonec usiluje o vytvoření nového občana, tzv. sovětského člověka, jehož jádrem má být všeobecná vzdělanost, tedy i hudební rozhled. Po válce pak sleduji opětovné utužení poměrů a navázání na předválečnou “antiformalistickou kampaň”, což je završeno implementací tzv. Ždanovovy doktríny, přijaté velmi nelibě takřka celou kulturní scénou. Tímto krokem bylo vítězství státní moci nad svobodnou uměleckou tvorbou v podstatě završeno a až do rozpadu Sovětského svazu tak z umění dělalo prakticky jen další z nástrojů politické manipulace.

³ TARUSKIN, Richard. *Russian Music at Home and Abroad: New Essays*. Oakland, California: University of California Press, 2016. (www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1dnncjs.16 ; cit. 9.4. 2020) str. 357

Hudba v Rusku před bolševickou revolucí a po ní

Dramatické události roku 1917 změnily Rusko velmi těžce. Revoluce přinesla nejen miliony obětí a jiné politické zřízení, ale zákonitě i snahu se zcela odstříhnout od minulosti, změnu společenských konvencí a hledání nové kultury, která by mohla sovětským ideálům vyhovovat. S usilovným tvořením nového řádu tak přicházejí i pokusy o osvětu obyvatelstva - válka proti analfabetismu, i křečovitě úsilí o “zkulturnění” širokých mas. Snahy jednotlivých umělců i větších kulturních organizací však byly v průběhu dvacátých let relativně nekorigované, a pakliže se vůbec podle něčeho orientovaly, tak z části podle veřejného přijetí děl a z části podle rozličné kritiky, která byla v zásadě založená na osobní interpretaci sovětských ideálů samotnými kritiky. Z důvodu dosavadní absence přesnějších direktiv a vůbec větší shody na tom, co má být vůbec tvořeno, byla 20. léta zlatým obdobím sovětské kulturní avantgardy, která prakticky neměla ve světě obdoby a mnoho uměleckých směrů na ni navazovalo, či z ní čerpalo, po celé 20. století. To ovšem platilo zejména ve vizuální kultuře.

Hudební svět se naproti tomu potýkal s určitými obtížemi, neboť v Sovětském svazu nezbylo příliš mnoho schopných skladatelů. Docházelo sice také k masivnímu experimentování - v Moskvě se rozšířil trend orchestrů, hrajících bez dirigenta a někteří hudebníci experimentovali i se čtvrttóny,⁴ velké osobnosti, produkující novou a kvalitní hudbu, zatím ovšem spíše chyběly. Tento nedostatek byl způsoben zejména dvěma faktory. Prvním byl iminentní úbytek inteligence v důsledku čistek a emigrace do zahraničí - umělecké sféry odlivem inteligence utrpěly zásadní ztráty, a řekl bych, že v hudbě byly tyto ztráty nejcitelnější. Mám-li vyjmenovat přední ruské skladatele, bude mezi nejzvučnějšími jmény téměř polovina emigrantů.⁵ Citelné ztráty lze zaznamenat i mezi dirigenty - až do roku 1936 chybějící generaci sovětských dirigentů pravidelně nahrazovaly kapacity pozvané ze zahraničí. Druhým faktorem pak byla skutečnost, že byl válečným stavem hrubě narušen občanský život v důležitých kulturních centrech. Nejen v Šostakovičových pamětech jsou léta po revoluci, kulminující hladomorem r. 1921, vykreslena jako doba naprostého utrpení, kdy bylo těžké vyjít ze dne na den, natož zároveň studovat, či praktikovat hudební řemeslo.⁶

⁴ FAIRCLOUGH, Pauline. *Classics for the Masses: Shaping Soviet Musical Identity Under Lenin and Stalin*, New Haven/London: Yale University Press, 2016. str. 17

⁵ Mezi nimi například Igor Stravinskij, Sergej Rachmaninov, částečně i Sergej Prokofjev, který se ale v roce 1936 vrátil.

⁶ VOLKOV, Solomon. *Svědectví: paměti Dmitrije Šostakoviče*. Praha: AMU, 2006. str. 76

Obvyklým jevem tehdy podle Volkova *Svědectví* byli například špičkoví hudebníci, hrající pro shromáždění dělníků jen za základní potraviny. Touto diskontinuitou byla nutně poznamenána i celá generace žáků hudebních institucí. Jak tedy začala “sovětská hudba” vznikat? Jak probíhal přechod od carské kultury k nové a co se vlastně hrálo v průběhu dvacátých let?

Stará hudba v novém hávu

Při vší experimentálnosti sovětské hudební vlny dvacátých let je stále nutné brát v potaz, že obvyklý program porevolučních koncertů se často ani příliš nelišil od toho předrevolučního. Někteří klasici se dokonce vrátili na scénu po válečném zákazu - Lenin, velký milovník Wagnera, povolil hraní německých oper (zakázané za války *caem*) velice brzy po revoluci. Vкус obecnstva a jeho požadavky byly vcelku tradiční a nebylo možné je změnit ze dne na den, ačkoli o to levicové křídlo bolševiků po celá dvacátá léta usilovalo. Za příklad toho, jak změna režimu ovlivnila chod kultury, může posloužit sovětský přístup k operní scéně. Ze své podstaty byla opera vždy takřka ztělesněním inteligence a jejími zásadními konzumenty byly vysoké vrstvy, jak před revolucí, tak po ní. Než se podařilo formulovat nový operní žánr v “sovětském stylu”, který ovšem nebyl zvlášť úspěšný (a který detailněji rozebírám v pozdější kapitole), byli nejpopulárnější západní klasici 19. století. Při proklamované snaze bolševiků odvrhnout vše staré to může působit jako kontraproduktivní a paradoxní, sovětští ideologové ale uchopili výklad po svém a z mnoha oblíbených dávno mrtvých skladatelů udělali alespoň zástupce revoluce a boje proletariátu proti buržoazii. Řada notoricky známých oper dokonce dostala zcela nové, bolševické libreto, které význam díla často posunovalo do úplně jiných dimenzí. Z Bizetovy *Carmen* se tak stala *Karmencita a voják*, z Pucciniho *Toscy* zas *V boji za Komunu*, z Meyerbeerových *Hugenotů* pak dokonce *Děkabristi*.⁷ Kanonizace důležitých kulturních postav západu měla ospravedlnit bolševickou revoluci a představit ji jako logické vyústění evropského historického vývoje, proto se mohlo sovětské publikum záhy setkat s Bachem, jako zásadním představitelem demokratizace Německa,⁸ a též další velikáni staré hudby, jako Mozart a Haydn, byli účelově propagováni

⁷ BULLOCK, Philip Ross. Staging Stalinism: The Search for Soviet Opera in the 1930s. *Cambridge Opera Journal*, (<http://www.jstor.org/stable/3878274> ; cit. 10.4. 2020) str. 86

⁸ FAIRCLOUGH, Pauline. *Classics for the Masses*. str. 26

jako zástupci “třetího stavu”. U těchto skladatelů, žijících v podstatě zcela mimo rámec novodobého třídního boje, bylo zdůrazňováno jejich nízké sociální postavení, “potupná podřízenost vrchnosti”, a jejich hudbě připisována “předpověď vítězství nad umírající hudbou feudální třídy”.⁹

Počátky konfrontace mezi sovětskou mocí a kulturou - první nástroje nátlaku

V průběhu bolševické revoluce a následného tzv. válečného komunismu došlo k razantnímu vymýcení “staré inteligence” a mnohého, co bylo s carským režimem spojené. Bolševický stát při nakládání s inteligencí užíval drastické způsoby, docházelo k masovému zatýkání a nezhodně k popravám. V případě “tvůrčí inteligence”, například spisovatelů a hudebníků, lze dle mého názoru mluvit o dvou základních přístupech - přístupu *represivním*, tedy silovým, jehož extrémním výsledkem byla až fyzická likvidace nepohodlných osobností, a na druhé straně přístupu *preventivním*, který měl jak negativní, tak pozitivní stránky. Těmi negativními byly typicky byrokratické překážky, například v podobě cenzury, za pozitivní, (či motivační) formy lze označit různá společenská privilegia a prestiž, například pozdější Stalinovu cenu, které se věnuji v samostatné kapitole. Představitelé sovětské moci, zejména pak přímo Stalin, kombinace těchto přístupů umně využívali k dosažení svých ideologických požadavků.

Až do určité konsolidace sovětské moci po konci občanské války tak prakticky převládaly spíše přístupy represivní. Dvě události roku 1921, které jsou často brány jako určité milníky ve vývoji sovětské kulturní historie, velmi razantně ilustrovaly, jak bude vztah moci a inteligence vůbec vypadat. První událostí byla smrt významného básníka a spisovatele Alexandra Bloka, který potřeboval vyjet do zahraničí kvůli nutné léčbě. Jeho smrt byla *de facto* zaviněna zákazem cestování a neschopností bolševických špiček dohodnout se, zda ho pustit, nebo ne. V rané porevoluční fázi byly ještě uplatňovány principy kolektivního vedení a bylo tedy přirozené, že se spolu ohledně výjezdů důležitých osobností, kterou Blok rozhodně byl, radilo celé politbyro. Vjačeslav Menžinský, jeden z vůdců bezpečnostního aparátu, zmiňované Čeky, jako odpověď Leninovi přímo napsal, že “[...] něco na něj tady udělá špatný dojem, a než se nadějete, bude psát proti nám. Nevidím žádný smysl v jeho

⁹ FAIRCLOUGH, Pauline. *Classics for the Masses*. str. 27

pouštění ven. [...]”¹⁰ Druhou událostí pak byla poprava Nikolaje Gumiljova, dalšího slavného básníka. Ač se Gumiljov aktivně účastnil veřejného dění po revoluci, netajil se svými protibolševickými postoji a byl s dalšími šedesáti lidmi odsouzen k smrti v jednom z prvních procesů, vykonstruovaných Čekou. Již od revoluce bylo zřejmé, že k nejpalčivějším problémům nového režimu patří enormní odliv inteligence. Důvody pro emigraci zprvu nebyly jen politické, ačkoli byl Velký teror samozřejmě zásadní, ale i jednoduše materiální. Politbyro se proto již 16. srpna 1919 rozhodlo pro navýšení dávek potravin pro spisovatele. Je pozoruhodné, že v mnoha těchto záležitostech měl určité slovo i spisovatel Maxim Gorkij, který Leninovi často psal a snažil se situaci inteligence zlepšit.¹¹

Zásadní odlišností, oproti pozdější fázi tuhého stalinismu, bylo ono kolektivní vedení státu politbyrem. Jak před konsolidací moci Stalinem, tak po jeho smrti, se nad důležitými otázkami obvykle radilo celé hlavní vedení státu, což dávalo možnost určité názorové plurality, ve vztahu ke kultuře pak efektivně zamezovalo aplikaci vkusu jednotlivce na celou kulturní sféru, jak se stalo později. Vzhledem k otázce emigrace občanů pak lze rozpoznat dvě základní strany, které na přístup k inteligenci pravidelně zaujímaly zcela odlišné názory - lidový komisariát pro vzdělávání, tak zvaný Narkompros (*Narodnyj komissariat prosvěščenija*)¹² a sovětský bezpečnostní aparát, tzv. Čeka (VČK, *Vserosijskaja črezvyčajnaja komisija*, předchůdce NKVD)¹³. Striktně zamítavý postoj Čeky k udělování cestovních povolení je zřejmý například z dopisu jejího předsedy Felixe Dzeržinského Ústřednímu výboru, ve kterém se vyjadřuje k otázce povolení zahraničního turné souboru moskevského divadla. Uvádí v něm, že “žádný z puštěných se ještě nevrátil a mnozí proti nám vedou zlovolnou kampaň. [...] Skupina umělců z moskevského divadla je navíc v úzkém kontaktu s Američany, kteří mají blízko k americkým tajným službám.”¹⁴ Soudruh Anatolij Lunačarský, lidový komisař pro vzdělávání, (sám literárně činný), naproti tomu navrhoval zdánlivě geniální systém, kdy se měly pouštět do zahraničí skupiny tří až pěti umělců, s tím, že další skupinu by bylo možné pustit až po úspěšném návratu té předchozí.¹⁵ Lunačarský byl

¹⁰ CLARK, Katerina, DOBRENKO, Evgeny, SCHWARTZ, Marian. *Soviet Culture and Power: A History in Documents, 1917-1953*. Yale University Press, 2007. str. 16

¹¹ CLARK, Katerina, a kol. *Soviet Culture and Power*, str. 8

¹² doslova tedy přímo komisariát pro “osvícení”. Hlavní orgán pro záležitosti kultury a vzdělávání v Sovětském svazu.

¹³ *Vsěrossijskaja črezvyčajnaja komisija po borbě s kontrarevolucijej i sabotadžem pri Sověť narodnyh komissarov* byla v roce 1922 přejmenována na GPU, později OGPU. V roce 1934 pak všechny části tajné policie přecházejí pod NKVD (*Narodnyj komissariat vnutrennich děl*).

¹⁴ Zpráva Dzeržinského pro ÚVKS 19.4.1921 (in: CLARK, Katerina, a kol. *Soviet Culture and Power*, str. 9)

¹⁵ CLARK, Katerina, a kol. *Soviet Culture and Power*, str. 10-11

ve dvacátých letech často podstatnou protiváhou proti ostatním funkcionářům. Z dnešního pohledu je příkladem možná trochu zvláštního komunisty - sám o sobě tvrdil, že je “bolševik mezi intelektuály a intelektuál mezi bolševiky”, což podle mne jeho působení velmi dobře vystihuje. Přesto ho rozhodně nelze považovat za jednoznačně pozitivní postavu.

Jeden ze základních represivních postupů vůči inteligenci, (vyjma samotné likvidace a strachu z ní), tak pro bolševickou vládu představovala výjezdni politika. Cílem vlády bylo udržet v Rusku co největší množství aktivní inteligence, která by pracovala v zájmu bolševických ideálů. Ačkoli se toto v prvních letech po revoluci týkalo zejména literárně činných umělců, neboť napsat vlivný text mělo obvykle rychlejší a širší efekt, byla tvrdá emigrační politika užívána i proti skladatelům, což v důsledku umožnilo vychovat v Sovětském svazu potřebnou generaci státních umělců.

Druhou kategorií mocenského nátlaku pak byl zmiňovaný *preventivní* přístup. Zahrnuji do něj zejména cenzurní aparát, který vlastně tvořil nechtěnou, ale nedílnou součást kreativního procesu všech umělců. Státní cenzura byla přítomna již za carského Ruska, po bolševické revoluci byla v podstatě jen přeorganizována. Hlavním cenzorním orgánem se stal Glavlit (*Glavnoje upravlenie po delam literatury i izdatel'stv pri Narkomate prosvesčeniija*, Hlavní správa pro ochranu literatury a vydavatelství při Narkomprosu), založený roku 1922 bolševickou vládou a formálně fungující střídavě pod Narkomprosem a NKVD. Glavlit byl odpovědný za vytváření cenzorních norem a provádění cenzury veškeré tištěné produkce, soustředil se ale zejména na záležitosti státní bezpečnosti a fakticky vždy podléhal straně.¹⁶ Cenzuru veškerého divadelního a koncertního repertoaru pak měl od roku 1923 na starosti orgán Glavrepertkom (*Glavnyj repertuarnyj komitet*, Hlavní repertoárová komise), zprvu fungující pod Glavlitem, od roku 1934 pak pod Narkomprosem. Veškerý repertoar všech hudebních těles a institucí zde musel projít schvalovacím řízením.¹⁷ Glavrepertkom se posléze stal součástí Glavisskustva (*Glavnoje upravlenie po delam chudožestvennoj literatury i iskusstva*, Hlavní správa pro díla literatury a umění).¹⁸ To pak cenzurnímu aparátu poskytovalo zejména ideologickou záštitu.¹⁹

¹⁶ SHERRY, S. The Soviet Censorship System. In *Discourses of Regulation and Resistance: Censoring Translation in the the Stalin and Khrushchev Soviet Era*. *Edinburgh University Press*, 2015.(str. 45-64). str. 45

¹⁷ FAIRCLOUGH, Pauline. *Classics for the Masses*. str. 83

¹⁸ SHERRY, S. The Soviet Censorship System. In *Discourses of Regulation and Resistance*. str. 46

¹⁹ *Ibid.* str. 46

Souběžně s revolučním děním se sovětské vedení pokoušelo i o materiální zajištění umělců, například již zmíněnými zvýšenými přiděly potravin, zprvu zejména proto, aby ani neměli primární zájem vycestovat ze země. S postupem času se o zajištění skladatelů pokoušeli i jinými, často zejména finančními prostředky, jak se ještě zmiňují v kapitolách o Svazu skladatelů a Stalinově ceně.

Ekonomie versus ideologie na příkladu “Bolšoj Těatru”

Určujícím zlomem pro další kulturní vývoj sovětského Ruska byla i otázka, zda zachovat Velké divadlo, moskevský operní dům s obrovským renomé. Otázka byla na stole nejen pro jeho neoddiskutovatelnou provázanost s carským režimem, ale, a to asi zejména, i pro obrovské náklady, které byly pro provoz tohoto operního, divadelního a baletního centra zapotřebí. S revolucí divadlo ztratilo nejen státní podporu, ale i příspěvky veřejnosti, rovněž účast obecnstva byla tristní. Když část sovětské vlády chtěla rozhodnout ve prospěch dalšího pokračování divadla, Lenin to odmítl, neboť zastával názor, že je zapotřebí provoz divadla přinejmenším omezit. V jeho pojetí mělo v divadle zůstat jen minimum účinkujících, aby si představení pokryla své výdaje a měly se eliminovat větší výdaje na představení, například nákladné kulisy. Ušetřené prostředky pak chtěl Lenin investovat do boje s ruským analfabetismem v rámci kampaně *Likbez*, konkrétně do výstavby čítáren.²⁰ Hrozící uzavření divadla odvrátila až argumentace Lunačarského, který ve svém dopise velice srozumitelně shrnul základní přínosy divadla. Poukázal na výbornou mezinárodní reputaci souboru, na nutnost zachovat pro národní prestiž alespoň orchestr, a na absurdnost rušení pracovních míst pro dva a půl tisíce lidí ve státě, který si zakládá na blahu pracujícího lidu. Navíc náklady na provoz a udržování budovy, která byla paradoxně užívána i pro zasedání sovětu, mohly být kryty z výnosů představení. Lunačarský zmiňoval i pět set dotovaných “dělnických míst”, která byla každé představení rezervována pro příslušníky dělnické třídy. Uvádí i ohlasy divadla v zahraničním tisku, pravděpodobně jedny z mála pozitivních, které se tou dobou Sovětského svazu týkaly.²¹ Posléze byla ustavena komise, vedená Stalinem, jež měla posoudit

²⁰ Dopis Lenina Molotovovi, 12.1.1921 (in: CLARK, Katerina, a kol. *Soviet Culture and Power*, str. 24) Otevírání “čítáren” na periferiích země bylo důležitou součástí boje proti negramotnosti, jež v Rusku na počátku 20. let dosahovala 75%. Centra pro vzdělávání navíc sloužila spíše jako centra komunistické propagandy, ačkoliv gramotnost se postupně dařilo zvyšovat také.

²¹ Dopis Lunačarského Leninovi, 13.1.1922 (in: CLARK, Katerina, a kol. *Soviet Culture and Power*, str. 25)

možnosti “samofinancování” tohoto operního domu, Leningradského baletu a řady dalších institucí, která po sérii peripetií nakonec rozhodla ve prospěch zachování kulturních domů.

Tato anabáze velmi trefně poukazuje na fakt, že režim mnoho záležitostí kolem uměleckého světa zdaleka neřešil na základě ideologie, ale z hlediska zcela pragmaticky ekonomického. Rovněž je v kontextu s rezervacemi pro dělnickou třídu vhodné zmínit, že “sociální lístky” pro chudinu, silně dotované sponzory, existovaly již v carském Rusku na počátku 20. století.²² Přebírání funkčních principů bylo tedy často zcela v pořádku, ač se jednalo o zvyklosti z carského režimu. Co se týče samotného divadla, další pokusy o jeho uzavření se již v tak velké míře nikdy neudály, i proto, že vkus stranických funkcionářů byl velmi konzervativní a obvyklý repertoar divadla jim svým způsobem vyhovoval víc, než u většiny modernistických scén.²³ Velké divadlo později sehrálo i určitou roli při přebírání moci Stalinem - funkcionáři Lunačarský, Kalinin, Vorošilov či Yenukidze byli velkými obdivovateli balerín tčatru, čehož Stalin zřejmě využíval k jejich vydírání.²⁴

²² FAIRCLOUGH, Pauline. *Classics for the Masses*, str. 14

²³ CLARK, Katerina, a kol. *Soviet Culture and Power*, str. 216

²⁴ *Ibid.* str. 29

Od vzniku hudebních organizací ASM a RAPM v r. 1923 po svazové konference v letech 1929-1931

Ve dvacátých letech začalo souběžně fungovat několik organizací zabývajících se záležitostmi okolo hudby. V roce 1923 byla Nikolajem Roslavcem, uznávaným avantgardním skladatelem, založena Asociace pro soudobou hudbu (*Asociacija Sovremennoj Muzyki*, ASM), jejímž členem se později stal mezi mnohými dalšími i Šostakovič. Tato skupina se soustředila na avantgardní hudbu vlastních i západních autorů,²⁵ pořádala koncerty a chvíli vydávala i vlastní periodikum *K novym beregam muzykalnogo iskusstva* (K novým břehům hudebního umění), které se zaměřovalo na nezaujaté hodnocení nových skladatelů, včetně zahraničních. Ačkoli byla ASM formálně ustanovena až na sklonku roku 1923, jednalo se v podstatě o uskupení přímo navazující na moskevský kruh kulturních postav aktivních již před revolucí.²⁶ Těmi nejzásadnějšími osobnostmi na pozadí ASM byli hudební vědec Pavel Lamm a skladatel Nikolai Myaskovský, blízký přítel Sergeje Prokofjeva. Ti s úzkou skupinou dalších hudebníků a kritiků vytvořili funkční síť, která získávala nové notové partitury ze zahraničí, pořádala koncerty spřátelených hudebníků a zároveň se věnovala aktuální hudební kritice. Počiny ASM měly dle všeho velmi vysokou úroveň, první číslo žurnálu *K novym beregam* například obsahovalo rozbor Prokofjevova baletu *Blázen*, kompletní libreto (!) a řadu doprovodných materiálů.²⁷ Pavel Lamm určitou dobu ovládal i zásadní hudební vydavatelství Muzsektor, jehož tiskárny měly pro distribuci oběžníků a notových partitur klíčový význam.

V březnu 1923 však byl Lamm na základě nejasného udání zatčen a za jeho dvouměsíční nepřítomnosti se na vrchol Muzsektoru dostal jistý David Černomordikov, který měl dle několika svědectví s Lammem nevyřízené účty.²⁸ Nebyl však schopný v náročné vydavatelské činnosti pokračovat a začal se soustředit na vydávání ideologicky smýšlejícího žurnálu *Muzykalnaja Nov* ("Hudební novinka"). Černomordikov byl v bolševické straně již od roku 1905 a působení ASM hodnotil jako nedostatečně odpovídající idejím komunismu. Se skupinou spolupracovníků z politické agitační organizace *Agitotdel*, spadající pod Státní

²⁵ Ze západních autorů v produkci nechyběla věhlasná jména jako Mahler, Schonberg či Hindemit, za aktuální ruské skladatele lze uvést např. Myaskovského či Šebalina.

²⁶ FROLOVA-WALKER, Marina, WALKER, Jonathan. *Music and Soviet Power, 1917-1932*. Boydell & Brewer, 2012. (www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt1x741p ; cit. 1.4. 2020) str. 85.

²⁷ SEAMAN, Gerald R. Soviet musical life in the 1920s as seen in contemporary music periodicals. *Fontes Artis Musicae*, svazek 53, č. 3, 2006, (str. 233–238). (www.jstor.org/stable/23510751 ; cit. 12.4. 2020) str. 234

²⁸ FROLOVA-WALKER. *Music and Soviet Power, 1917-1932*. str. 87

vydavatelství, založil v březnu 1923 konkurenční organizaci, Ruskou asociaci proletářských muzikantů, (*Ruskaja asociacija proletárskich muzykantov*, RAPM). Jednalo se v podstatě o sesterskou organizaci RAPP (rus. asociace proletářských spisovatelů). Oproti zmiňované ASM byla tato organizace daleko více politická - cíleně spojovala amatérské hudebníky a hudební instruktory ze státních organizací, obchodních sdružení, i armády a komsomolu, přičemž většina jejích členů byla zároveň členy komunistické strany.²⁹ Postupně se RAPM vyprofilovala téměř v agitační organizaci, což dokládá i obsah jejího žurnálu, zmiňované *Muzykalnaja Nov* - již názvy článků “Hudba a teorie hudebního materialismu”, “Náš úkol”, nebo “Hudební pokrok a revoluce” jsou poměrně výmluvné.

Další roky se pak nesly ve znamení neustálého boje ASM a RAPM, případně dalších, menších organizací. Je podstatné, že zdaleka nešlo jen o souboj ideologický, ač ideologie často představovala vhodné bitevní pole. Šlo mimo jiné o boj o nadvládu nad hudební sekci Státního nakladatelství, a jako u velké části jiných, navzájem si konkurujících organizací, i o boj o finanční prostředky, plynoucí z Narkomprosu. Ačkoli by se mohlo zdát, že v průběhu dvacátých let komunistický režim o ovládnutí kulturní sféry ještě příliš neusiloval a nechával vývoji spíše volný průběh, ve skutečnosti tomu tak nebylo. I v případě boje mezi ASM a RAPM sledoval stát své politické zájmy a skupinám nechával jen tak široké pole, aby z obou stále dokázal vytěžit politickou prospěšnost. Co bylo cílem sovětské rané hudební politiky, lze vyvozovat i z nevídaného rozmachu amatérských hudebních produkcí, které byly podporovány a organizovány právě RAPM.³⁰ Oproti klasickému a profesionálnímu pojetí kultury, o které usilovalo ASM, byly akce pod záštitou RAPM ve většině případů velmi amatérské. O to větší ale bývala zapálenost účastníků - snad každá továrna v Moskvě nebo Leningradu měla hudební klub, vlastní hudební těleso (orchestr, případně sbor), v Leningradu dokonce fungovaly minimálně dva dělnické operní ansámby.³¹ Amatérská hudba ale nebyla jen výsadou dělníků, špičkové hudební kluby byly často tvořeny elitou - orchestr *Leningradského domu inženýrů a techniků* zahrál i Šostakovičovu *První symfonii*, což jednoznačně svědčí o jeho velmi vysoké úrovni.³² Přes masivní podporu ale neměly “dělnické koncerty” valný úspěch a jejich věhlas obvykle nepřesáhl práh vlastní továrny, ačkoli jistě

²⁹ EDMUNDS, Neil. a kol. *Soviet Music and Society Under Lenin and Stalin*. str. 106

³⁰ FAIRCLOUGH, Pauline. *Classics for the Masses*. str. 41

³¹ V repertoáru těchto uskupení bylo možné nalézt širokou škálu děl, od zjednodušených či upravených komorních skladeb (přepis Schuberta pro balalajku) až po celou operu (Glinkův *Ruslan a Ludmila*, či Beethovenův *Fidelio*).

³² FAIRCLOUGH, Pauline. *Classics for the Masses*. str. 42-46

nelze upřít jejich cenný přínos pro dělnické kolektivy samotné. Tato kapitola sovětské hudební historie je často opomíjena, ačkoliv je pro ilustraci reality sovětského kulturního života důležitá.³³ Z dobových zdrojů ovšem vyplývá, že ani tyto vzdělávací aktivity nebyly zdaleka podporovány bezvýhradně. Drtivá většina dělnických hudebních spolků neinklinovala k žádné vysoké kultuře, ale k lidové hudbě, cikánským písním či jazzu, a sami dělníci tato zábavná setkání označovali trochu ironickým názvem “khaltura”. Militantnější křídlo uvnitř samotného RAPM tak velkou částí dělnických akcí paradoxně opovrhovalo, jako nejproblematictější se v jejich pohledu jevily předrevoluční folklorní písně, protože mohly probouzet sentimentální nálady a idealizovat tak staré carské časy. Stejně jako v mnoha jiných odvětvích, i zde razila nejzapálenější část činovníků ten přístup, kdy nutili lidem to, co sami považovali za ideální, zcela bez ohledu na to, co se ve skutečnosti veřejnosti líbilo.³⁴ Toto rozhořčení dosáhlo vrcholu na konci 20. let na konferencích svazových organizací, které ještě popíši.

RAPM proti všem - bojem proti dekadenci k rozpadu hudebních organizací

Přes zřejmé nedostatky a vnitřní pnutí uvnitř RAPM se v průběhu dvacátých let bolševické plány na popularizaci vážné hudby (jako součásti celkového plánu na povznesení mas) poměrně dařily. Výsledky sice nebyly, oproti literatuře či filmu, tak úpěnlivě sledovány, přesto existují záznamy o percepci vážné hudby veřejností. V prosinci roku 1928 například publikoval sovětský muzikolog Roman Gruber výsledky dotazníků rozdaných návštěvníkům dvou představení v Leningradu.³⁵ Ač bylo množství respondentů velmi malé, jsou výsledky zajímavé, neboť šlo o koncerty “staré” vážné hudby z 19. století, o kterou byly často vedeny ideologické spory. Dle dotazníku bylo mezi posluchači 40 % dělníků, 20 % úředníků, 16 % studentů, 5 % žen v domácnosti a zbytek “ostatní”. Polovina uvedla, že slyšela vážnou hudbu poprvé (!), jen 15% z druhé poloviny dotázaných pak vážnou hudbu poslouchalo pravidelně. Podstatné je pak zejména tvrzení, že 85% respondentů se koncert líbil a pouze 5% dotázaných odcházelo rozmrzelých.³⁶ S úspěchy byla v této fázi hrána i zahraniční hudba,

³³ Více se tomuto tématu věnuje například Neil Edmunds, (EDMUNDS, Neil. *The soviet proletarian music movement*. Bern: Peter Lang, 2000)

³⁴ FAIRCLOUGH, Pauline. *Classics for the Masses*. str. 45

³⁵ Ibid. str. 53

³⁶ Ibid. str. 53-54; a GRUBER, Roman, Kak slušajet muzyku rabočnaja auditoriya, *Muzyka i revolucija*, č. 12, 1928.

není úplně pravdou, že RAPM znemožňovala jakýkoliv kontakt se zahraničními skladateli, jak píše například Anna Ferenc ve svém článku *Music in the socialist state*.³⁷ Na programech koncertů byly často výkvěty zahraničních scén, skladby, které jsou často ještě dnes považovány za moderní, například Schoenbergovy, či Hindemithovy.³⁸ Tento rozmach byl zapříčiněn zčásti dosavadní volností v rámci NEPu, zčásti tím, že se RAPM soustředila spíš na boj proti lehčím žánrům (např. nastupující vlně “pokleslých” tanečních zábav) a odchylkám ve vlastních řadách. Je rovněž pravděpodobné, že mnoho hudebních institucí byrokratické snahy RAPM obcházelo. V roce 1931 například Leningradská filharmonie připravila pro schválení plán více než třiceti “tematických programů”, (koncerty s hudebně-politickou předmluvou, pásma lidových tanců, etc.), z nichž však byly nakonec téměř všechny v tichosti škrtnuty. Jediným provedeným byl “Goetheovský”, s věhlasnými Šubrtovými písněmi,³⁹ z čehož v podstatě vyplývá, že pro uspokojení ideologických nároků často stačilo pouhé projevení snahy.

Na konci 20. let se s koncem NEPu a zhoršující politickou situací začala z RAPM stávat spíše poučující politická entita, než produktivní skupina. Se Stalinovou takzvanou druhou revolucí a nastupující vlnou společenských změn se začaly stupňovat i útoky takzvaných RAPMoců, jak byli nejhlasitější protagonisté této asociace nazýváni. Místo snahy o propagaci vlastních děl (která byla v drtivé většině ignorována pro svou velmi nízkou úroveň) se začali ohrazovat vůči dílům jiných skladatelů, případně repertoáru lidových souborů.⁴⁰ Mezi lety 1929-1931 pořádal sovětský kulturně-ideologický orgán Glaviskusstvo sérii celosvazových, mimo jiné i hudebních, konferencí.⁴¹ Hlasy RAPMoců se na nich již otáčely proti širokému spektru hudební produkce. Jejich terčem se tak stal například Rachmaninov (přes to, že se jeho skladby zdaleka nehrály pravidelně), kterého označili za reakcionářského a dekadentního. Silně kritizovali také zbytky církevních aspektů hudby na vesnici, které se projevovaly zejména tím, že mnohé lidové sbory vedli bývalí klerikové. To bylo ostatně naprosto obvyklou praxí, neboť tyto lidé byli na periferii často jediní, kteří měli

³⁷ FERENC, Anna. *Music in the socialist state*, in EDMUNDS, Neil a kol. *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin*. str. 12

³⁸ FAIRCLOUGH, Pauline. *Classics for the Masses*. str. 61-62. Zde je pro příklad uveden program Leningradské filharmonie mezi lety 1923-1929. Není zde vidět korelace mezi změnou státní politiky a změnou repertoáru. Je zde dokonce zastoupena i československá moderna, a to Janáčkovou *Sinfoniétou*.

³⁹ FAIRCLOUGH, Pauline. *Classics for the Masses*. str. 84

⁴⁰ *Ibid.* str. 89

⁴¹ *Ibid.* str. 92

hudební vzdělání.⁴² Proti těmto názorům se ještě stavěl Lunačarský, tou dobou stále komisař Narkomprosu. Po jeho (evidentně záměrném) povolání na diplomatickou misi a následném odvolání z funkce komisaře roku 1929 však hlasy RAPM nabraly na síle. Někteří aktivisté z RAPM situaci kritizovali i velmi efektivně a brutálně - v reportu muzikologa Semena Koreva ze sklonku roku 1930 se například dočteme, že řada organizací po svém založení fungovala jen na papíře, ačkoli dostávala tučné subsidie.⁴³ Je otázkou, zda se jeho reporty zakládaly na pravdě, jako jeden z příkladů špatného fungování mnoha organizací však sloužily, navíc by jejich nepravost na sledu dalších událostí příliš nezměnila. Již v průběhu roku 1931 představitelé Narkomprosu začali tušit, že se situace stává neudržitelnou. Ilustrací stavu je i (bohužel nedatovaná) interní zpráva nového ředitele hudební sekce Narkomprosu Felixe Kona, který doslova uvádí, že “[...] na hudební frontě je nyní naprostý chaos. S hudebním sektorem jsou spojené organizace, které nemají naprosto žádný umělecký, ba ani praktický význam. [...] Je zapotřebí vytvořit federaci všech hudebních organizací a ostatní zlikvidovat.”

44

Za pomoci NKVD tak začal Narkompros postupně odstraňovat řady asociací a organizací, například Beethovenovskou a posléze i Bachovskou společnost.⁴⁵ Jako poslední pak padla samotná RAMP, k čemuž se dostávám v další kapitole. Je důležité poznamenat, že mechanismy, využívané pro likvidaci těchto uskupení, byly v následujících letech hojně aplikovány i na ostatní kulturní instituce. Mezi tyto postupy patřily zejména drastické finanční audity, nucený přímý dohled a cílené hledání jakýchkoli pochybení. S nastupujícími stalinskými čistkami pak tato hledání čím dál častěji končila potrestáním alespoň obětních beránek.⁴⁶ Tento přístup v podstatě kopíroval situaci na politické scéně, kde byly procesy s významnými činiteli často využívány pro svůj demonstrativní a odstrašující efekt.

⁴² Ibid. str. 79

⁴³ FAIRCLOUGH, Pauline. *Classics for the Masses*. str. 95

⁴⁴ Ibid. str. 98

⁴⁵ Ibid. str. 95-98

⁴⁶ Ibid. str. 98

Vznik “Svazu sovětských skladatelů SSSR” 23.4.1932

Výnosem Ústředního výboru byla 23.4. 1932 zrušena Ruská asociace proletářských spisovatelů (RAPP) a společně s ní i všechny další organizace, sjednocující umělce, tedy i RAPM a ASM. Ve výnosu je tento krok stručně odůvodněn tím, že: “v poslední době, kdy dorostli spisovatelé a umělci proletariátu a další noví umělci povstali z kolchozů, dílen a továren, rámec stávajících kulturních organizací již nestačí a spíše brzdí tyto vlny kreativity. Příležitosti utváří nebezpečí, že se tyto organizace stanou místo *prostředků nejvyšší možné mobilizace mas* naopak *prostředky kultivace exkluzivních kruhů*, které oddělují politické cíle moderní doby od umělců, kteří podporují socialistickou myšlenku.”⁴⁷ Následujícími body výnosu pak jsou “vytvoření jednotného Svazu sovětských spisovatelů, s komunistickou frakcí uvnitř” a “provedení analogických změn ve všech ostatních uměleckých odvětvích, [...] v asociacích hudebníků, skladatelů, výtvarníků, architektů, a dalších takových organizacích”⁴⁸. Implementaci těchto nařízení mělo na starosti orgbyro⁴⁹. I z těchto oficiálních dokumentů tak vyplývá, že hlavními důvody pro zrušení dosavadních hudebních organizací byla evidentní roztržičnost jejich zájmů a jejich neustálé rozbroje, které komplikovaly samotné fungování těles. Společně se Svazem spisovatelů a dalšími svazy tak 23.4. 1932 oficiálně vznikl i *Svaz sovětských skladatelů SSSR*, přebírající všechny dosavadní výsledky předchozích struktur. Ačkoli Svaz skladatelů zprvu fungoval hlavně v Moskvě a v Leningradě, dle výnosu orgbyra byly organizační komise ustaveny i ve svazových republikách.⁵⁰ Svazy tak vznikly i v Arménii (1932), Gruzii (1932), Ukrajině (1932), Ázerbájdžánu (1934), Bělorusku (1938) a Uzbekistánu (1938).⁵¹ “Všeobecný” Svaz skladatelů byl pak definitivně založen až výnosem politbyra 3.5. 1939, ustálenou podobu pak Svaz dostal až po Ždanovově kulturní reformě na konci 40. let.⁵²

Ve všech uměleckých svazech šlo vlastně o pragmatické převzetí vůdčí role v utváření kultury státem tak, aby se již nemuselo dbát na existenci excentrických kulturních

⁴⁷ Výnos Ústředního výboru 23.4.1932 “O restrukturalizaci literárních a uměleckých organizací” (in: FROLOVA-WALKER. *Soviet Culture and Power* str. 151-152)

⁴⁸ Ibid. str. 151

⁴⁹ Orgbyro, (plným názvem Organizační byro), se zabývalo organizačními otázkami vedení strany, dosazováním kádrů a obsazování klíčových funkcí.

⁵⁰ Výnos orgbyra k implementaci nařízení Ústředního výboru k restrukturalizaci literárních a uměleckých organizací 7.5. 1932 (in: FROLOVA-WALKER. *Soviet Culture and Power*, str. 153-154)

⁵¹ TOMOFF, Kiril. *Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939–1953*. Cornell University Press, 2018. str. 21

⁵² FROLOVA-WALKER. *Soviet Culture and Power*. str. 152

elit v jakémkoliv smyslu a aby nedocházelo ke štěpení a bojům jednotlivých frakcí uvnitř organizací. Velmi podstatné je, že společně s reorganizací uměleckých organizací byl jako oficiální umělecký směr Sovětského svazu určen *socialistický realismus*, jehož prvky se začaly poprvé objevovat již na revolučních plakátech a agitačních materiálech. Posláním “socrelu” bylo ukazovat skutečnost idealizovanou, nikoliv opravdu reálnou, a v důsledku tak odvádět pozornost mas od tíhy života.⁵³ Nastávající tvůrčí systém tak byl v kombinaci s proklamovaným socialistickým realismem - jakožto jediným oficiálním směrem - z hlediska možného vývoje kultury poměrně přímočarý a neměl dávat jednotlivcům příliš prostoru pro možnou odchylku.

Založení Svazu skladatelů bylo zprvu mnohými skladateli vítáno jako odlehčení od “militantního komunistického přístupu” původní RAPM,⁵⁴ ačkoliv další vývoj Svazu toto zdání v některých ohledech znehodnotil, z části už jen tím, že mnoho funkcionářů bývalé RAPM našlo nové pozice i ve Svazu. Organizovat se kdekoli jinde mimo rámec Svazu bylo striktně zakázáno, respektive to v důsledku centralizace ani nebylo technicky možné. Členství v nové organizaci nabízelo hudebníkům velmi široké možnosti - Svaz měl nyní na starost vlastně kompletní spektrum hudebních záležitostí: kromě skládání hudby a pořádání koncertů obecně svaz zajišťoval tvorbu veškeré hudby pro děti, pracující a rudou armádu, operní produkci, radiové přenosy, hudební kritiku a bádání, publikaci děl týkajících se hudební teorie a historie, výzkum lidové hudby, nahrávací průmysl a v neposlední řadě masovou popularizaci hudby.

Pozoruhodné svědectví o fungování Svazu skladatelů, ačkoli s největší pravděpodobností silně ideologicky ovlivněné, podal po svém návratu domů britský hudebník W. H. Kerridge, který se v Moskvě r. 1934 zúčastnil hudebního festivalu.⁵⁵ V *The Musical Times* vysvětluje, jak svaz funguje - tvrdí například, že sovětský skladatel může nechat vydat prakticky cokoli, co sám chce. Také vychvaluje odměnový systém, který skladatelům zajišťoval příjem a motivoval je pro další práci. Je pravdou, že Svaz skladatelů byl při svém úzkém a těžko hodnotitelném zaměření až nezvykle autonomním uskupením, srovnáme-li ho se Svazem spisovatelů, případně s možnostmi filmových tvůrců. Jeho kroky sice byly zcela

⁵³ CHLEVŇUK, Oleg. *Stalin: Nový životopis*. str. 119

⁵⁴ TOMPKINS, David G. *Composing the Party Line: Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany* Purdue University Press, 2013. str. 96.

⁵⁵ KERRIDGE, W.H. The Union of Soviet Composers. *The Musical Times*, sv. 75, č. 1102, Prosinec, 1934, (str. 1073-1075).

podřízeny vůli komunistických činitelů, na druhou stranu si právě díky své profesionalitě vytvořil určitou formu monopolu na posuzování hudební produkce vůbec.⁵⁶ Jak píše Kerridge, “skladatel napíše skladbu a ví, že za ni bude zaplacen, že skladba bude provedena, vysílána, propagována, možná natočena, a pakliže bude dobrá, bude i prodávána v hojných počtech. A to vše bez větší námahy ze skladatelovy strany.” Tento výklad zní velmi pozitivně, na druhou stranu je zřejmé, že koncentrací všech záležitostí do jednoho orgánu se usnadnila možnost produkci fakticky ovládat, což Kerridge při své fascinaci zjevně zcela přehlíží.

Členství ve Svazu skladatelů tedy představovalo pro hudebníky jak vysokou prestiž a společenský status, tak i veškeré možnosti živobytí a sebenaplnění.⁵⁷ Základní principy fungování Svazu velmi přesně vystihl ve své publikaci Kiril Tomoff: podle něj Svaz spojoval dohromady tři základní faktory - *odbornost, autoritu a jednatelství*⁵⁸. *Odbornost* v jeho definici znamená vysokou úroveň hudebních znalostí, zahrnuje tedy vyškolené hudební vědce a tvůrčí skladatele. Termínem *autorita* označuje nejen vliv organizace jako celku na jednotlivé umělce, ale i míru prestiže jednotlivých aktérů, vztahy mezi publikem a umělcem, i vztahy mezi různými druhy publika. Je rozdílem, je-li umělec lidovým miláčkem mas, nebo experimentátorem, schopným oslovit jen hrstku znalců. *Jednatelství* pak pokrývá rámec, ve kterém se Svaz a umělci pohybují, ať je to komunikace mezi umělcem a veřejností, nebo schopnost Svazu efektivně fungovat ve složitém byrokratickém systému plném omezení, na jehož krajích je z jedné strany (nedosažitelná) plná autonomie, z druhé pak celkové podřízení se systému.⁵⁹

⁵⁶ TOMOFF, Kiril. *Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers*. str. 3-4

⁵⁷ TOMPKINS, David G. *Composing the Party Line*. str. 97

⁵⁸ Orig. “expertise, authority, and agency”

⁵⁹ TOMOFF, Kiril. *Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers*. str. 2-3

Zrod a zánik sovětské opery

S rekonstrukcí kulturního prostředí po založení uměleckých svazů se začaly objevovat i konstruktivní hlasy, volající po nových formách sovětského umění. V prvním čísle nového časopisu *Sovjetskaja muzyka*, který byl vydáván Svazem skladatelů od roku 1933, se objevilo volání po “implementaci velkých forem do hudby”, stejně, jako se dělo v jiných uměleckých odvětvích.⁶⁰ Onou *velkou formou* se měla stát sovětská opera. První snahy o formulaci nové sovětské opery, mimo jiné z úst Lunačarského, či leningradského operního producenta Sergeje Radlova, lze pozorovat již v průběhu dvacátých let.⁶¹ Není ovšem překvapivé, že ve dvacátých letech na tomto poli mnoho nových děl nevzniklo, zejména kvůli složité ideologické pozici operního žánru jako takového. Většinu hraných oper tvořila již zmiňovaná klasická díla, často upravená a bolševizovaná, pomineme-li pár výjimek, například ze zahraničí importovanou Prokofjevovu *Lásku pro tři pomeranče*. Nové opery začaly v Sovětském svazu ve větším měřítku vznikat až počátkem 30. let. Jednou z prvních byla Šostakovičova satirická opera *Nos*, premiérována v leningradském Malém divadle⁶² 18.1. 1930. Námět opery čerpal ze stejnojmenné Gogolovy povídky a ačkoli se ještě zdaleka nejednalo o “sovětskou operu” v pozdějším smyslu, měla, dle rozdaných dotazníků, u dělnického obecnstva stoprocentně kladné přijetí (!).⁶³ Leningradské Malé divadlo ve třicátých letech uvedlo celou řadu oper mladých sovětských skladatelů a oprávněně si tak vysloužilo pseudonym “laboratoř sovětské opery”.⁶⁴ Šostakovič po svém úspěchu na poli opery v tomto žánru pokračoval a roku 1932 začal pracovat na opeře nové, budoucí *Lady Macbeth Mcenského újezdu*,⁶⁵ k jejímuž neslavnému osudu se brzy dostanu. Abychom mohli pochopit následující vývoj snah o pravou sovětskou operu, je zapotřebí si položit otázku, proč měl tento specifický žánr vůbec vzniknout a jaké požadavky na něj byly kladeny. Z článku

⁶⁰ BULLOCK, Philip Ross. Staging Stalinism: The Search for Soviet Opera in the 1930s. str. 86

⁶¹ FROLOVA-WALKER, Marina. The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susantin. *Cambridge Opera Journal*, svazek 18, č. 2 (červenec, 2006), str. 181-216 (<http://www.jstor.org/stable/4126435> ; navštíveno 10.4. 2020) str. 186-187

⁶² Jedná se divadlo založené r. 1833, původně (a dnes opět) nazývané Michailovskij Těatr. Po revoluci bylo divadlo několikrát přejmenované, v inkriminované době fungovalo pod plným názvem Leningradskij akademičeskij Malyj opernyj těatr, zkráceně MALEGOT. Pro zjednodušení používám označení Malé divadlo v Leningradu, je však třeba brát na zřetel i existenci jiného Malego Těatru v Moskvě.

⁶³ FAY, Laurel E. *Shostakovich: A Life*. Oxford, 2000 str. 55

⁶⁴ BULLOCK, Philip Ross. Staging Stalinism: The Search for Soviet Opera in the 1930s. str. 87

⁶⁵ EMERSON, Caryl. Back to the Future: Shostakovich's Revision of Leskov's 'Lady Macbeth of Mtsensk District'. *Cambridge Opera Journal*, svazek 1., č. 1. 1989, str. 59–78. (www.jstor.org/stable/823597 ; navštíveno 5. 5. 2020) Str. 68

“O problému sovětské opery”⁶⁶ ze zmiňovaného prvního čísla *Sovjetskaje muzyky*, (které tedy vyšlo až rok poté, co Šostakovič začal svou druhou operu chystat), vyplývá, že zájem byl konkrétně o operu se zřejmou porevoluční náturou, takovou, aby mohla být zřetelně odmítnuta buržoazní minulost operního žánru, zároveň o operu dostatečně monumentální, po vzoru sovětských ideálů, operu, která bude skvělou syntézou slov, hudby a akce, jako názorný důsledek fungujícího kolektivismu, a zároveň operu se silnou emocionální rovinou, aby byl umocněn (ideologický) vliv na posluchače.⁶⁷ Jak z těchto požadavků vyplývá, vytvořit ideální dílo splňující všechny požadavky bylo takřka nemožné.

Šostakovičova opera *Lady Macbeth Mcenského újezdu*, poprvé uvedena v leningradském Malém divadle 22.2. 1934, sklídila velký úspěch. Přesto se stala objektem tvrdé kritiky, ztělesněné Stalinovým článkem v *Pravdě* o dva roky později. V inkriminovaném období od založení Svazu skladatelů do Stalinova přímého útoku na Šostakovičovu operu vznikla řada oper, více či méně naplňujících aspekty nových požadavků. Většina z nich, jako například *Kamarinský rolník* (1933), či *Jmeniny* (1935), obě od skladatele Valerije Želobinského, příliš úspěšné nebyly a na scéně se dlouho neudržely. Protikladem k nim byla opera *Tichý Don* od skladatele Ivana Ivanoviče Dzeržinského. Ačkoli se zřejmě nejednalo o technicky příliš povedenou operu, na scéně se udržela velmi dlouho a přestála i Stalinovu návštěvu. Dzeržinskij si vybral jako předlohu román Michaila Alexandroviče Šolochova *Tichý Don*, který se na počátku 30. let stal jakýmsi ideálním vzorem uměleckého díla pro nově formulovaný směr, již zmiňovaný socialistický realismus. Dzeržinského opera se vyznačovala spíše vrstvením jednotlivých čísel, které měly vesměs jednoduchou, písňovou formu, prokládaných sbory, nikoli hlubší skladatelskou prací a rozvedením obsahu. Po neúspěchu, který sklídila na soutěži moskevského Velkého divadla, se za její uvedení paradoxně zasloužil svým slovem Šostakovič, jemuž pak Dzeržinskij dílo věnoval.⁶⁸ Zároveň však byla opera ceněna pro svou aktuálnost - Šolochovův román popisoval děje sotva dekádu staré. Naproti tomu Šostakovičova *Lady Macbeth*, stejně jako ostatní nové opery, brala námět ve starší literatuře z 19. století, konkrétně ze stejnojmenného románu Nikolaje Leskova. Ten sice byl v sovětském Rusku na konci dvacátých let velmi

⁶⁶ IORDANSKIJ M., KOZLOV P., TARANUŠENKO V., O probleme sovjetskoj opery: Opernoje tvorčestvo sovjetskych kompozitorov za 15 let. *Sovjetskaja muzyka* 1., Leden-Únor 1933, str. 19-50

⁶⁷ BULLOCK, Philip Ross. Staging Stalinism: The Search for Soviet Opera in the 1930s. str. 87

⁶⁸ Ibid. str. 90

populární, ne však tolik, jako *Tichý Don*, a rozhodně v sobě neztělesňoval aspekty socialistického realismu. V románu je vylíčen osud hlavní hrdinky, Kateřiny Izmailové, nešťastně provdané za bohatého kupce, která se na statku zamiluje do nádeníka, společně s ním pak zavraždí svého tchána a manžela, načež jsou oba posláni do vyhnanství, kde Kateřina tragicky umírá po potyčce s novou milenkou svého kumpána. Šostakovič se ale předlohy držel jen částečně, vyškrtl všechny církevní scény, z Kateřiny udělal pozitivní hrdinku a celkové vyznění pojal spíš jako boj ženského aspektu proti patriarchální a buržoazní společnosti carského Ruska. “Sovětský rozměr” opery analyzoval i Richard Taruskin ve své stati,⁶⁹ odkazuje zde i na vlastní Šostakovičovu předmluvu v programu premiéry, která zamýšlenou “sovětskost” v podstatě potvrzuje. Šostakovič také silně akcentoval erotické scény, (jichž je v opeře mnoho), a podtrhl je velmi sugestivní hudbou. Pravděpodobně i to později spustilo nečekanou reakci z nejvyšších pater.

Stalinovo odsouzení *Lady Macbeth*

Dne 17. ledna roku 1936 se rozhodl operní scénu navštívit i Stalin. Jako první shlédl Dzeržinského *Tichý Don*, který byl následně oficiálně pochválen v krátkém článku v *Pravdě*, formou rozpravy Stalina, skladatele a produkčního týmu. Jednalo se o vůbec první Stalinův veřejný komentář k hudební produkci a byl napsán stejným stylem, jako klasické faktografické zprávy každodenního charakteru.⁷⁰ Devět dní poté navštívil Stalin i Šostakovičovu *Lady Macbeth*. Dne 28. ledna pak byl v *Pravdě* uveřejněn proslulý článek *Sumbur vmesto muzyki* (zmatek místo hudby), ve kterém byly kritizovány snad všechny roviny této opery. Ačkoli nebyl článek podepsán a není velmi pravděpodobné, že ho celý psal

⁶⁹TARUSKIN, Richard. The Opera and the Dictator: the peculiar martyrdom of Dmitri Shostakovich. *The New Republic*, 20. března 1989, str. 34-40.

Je třeba říct, že Taruskin několik prací o Šostakovičovi napsal v 80. letech a čerstvě v nich reagoval na Volkovo *Svědectví*, které považoval v zásadě za podvrh. Snažil se obraz Šostakoviče usměrnit od “antisovětského” zpět k sovětskému, přičemž zašel v některých detailech až příliš daleko, jak se domnívají někteří pozdější historikové. (in EMERSON, Caryl. Shostakovich’s “Lady Macbeth of Mtsensk”. in *All the Same The Words Don't Go Away: Essays on Authors, Heroes, Aesthetics, and Stage Adaptations from the Russian Tradition*, 342-361. Brighton, MA, USA: Academic Studies Press, 2011. (www.jstor.org/stable/j.ctt21h4wh9.23 ; navštíveno 5.5.2020)

⁷⁰FROLOVA-WALKER, Marina. The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susanin. str. 191-192

sám Stalin, má se za to, že vznik článku přinejmenším osobně zadal. V zápětí následoval i podobný útok na Šostakovičův balet *Jasný potok*.

Lze konstatovat, že Stalin nebyl osobností s příliš vytríbeným uměleckým cítěním. Z nedávno vydané Chlevňukovy publikace *Stalin: Nový životopis* vyplývá, že umění hodnotil jen skrz jeho propagandistickou a ideologickou užitečnost. V literatuře a ve filmu (a zákonitě tak i v hudbě) vítal jednoduchost a přístupnost. Během jednoho z častých promítání údajně prohlásil, že “není třeba v každém vyvolávat depresi, vhnět ho do labyrintu psychologie. Není nutno, aby se lidé zabývali neužitečným filosofováním.”⁷¹ V hudbě byl zvyklý na zcela tradiční program: na koncertech, které pravidelně doprovázely kremelské recepce, se hrál jen tradiční repertoár⁷² a ostatně i nedaleké Velké divadlo se drželo spíš klasických děl. Srovnáme-li opery *Tichý Don* a *Lady Macbeth*, je poměrně pochopitelné, že si Stalin pro odsouzení vybral právě dílo Šostakovičovo. V článku v *Pravdě* byly jeho opeře vytýkány disonance, “křečovitá hudba”, “výkřiky, namísto zpěvu” a samozřejmě formalismus. Článek Šostakoviče káral i za to, že je hudba nezapamatovatelná, že Leskovův román převrátil naruby a dal mu význam, který rozhodně nemá. Také hrozil, že “tato skladatelova hra může skončit velmi špatně”.⁷³ Článek Šostakoviče právem velice vyděsil. Stáhl z připravovaných koncertů svou *Čtvrtou symfonii* a další operu už nikdy nenapsal.

Důsledky Stalinova článku však po zbytek roku 1936 nebyly pro běžného posluchače příliš zřetelné. Moskevská ani Leningradská filharmonie repertoár příliš zásadně nezměnily. Nebyly rušeny koncerty moderní zahraniční hudby, ani vyhazování zahraniční dirigenti.⁷⁴ Filharmonie jen preventivně zařadily na programy více tradičních skladeb. Změnil se ovšem přístup k novým skladbám - začalo se rozlišovat mezi “internacionalismem”, který v zásadě nevadil, a “modernismem”, kterému se nyní říkalo “formalismus”. Ten byl nyní pro sovětského posluchače krajně nevhodný, protože obsahoval příliš složitou, jazzovou, nebo přímo atonální hudbu.⁷⁵ Také byla zamítnuta žádost o výjezd několika dirigentů, skladatelů a hudebníků na festival v Salcburku, konaný v červenci.⁷⁶

⁷¹ CHLEVŇUK, Oleg. *Stalin: Nový životopis*. Praha: Paseka, 2016. str. 119

⁷² Ibid. str. 119

⁷³ překlad článku *Sumbur vmesto muzyki* (In: SEROFF, Victor. *Dimitri Shostakovich: the Life and Background of a Soviet Composer*. New York: Alfred A. Knopf, 1943. str. 204-7) (Orig.: Sumbur vmesto muzyki. *Pravda*, 28. ledna 1936.)

⁷⁴ FAIRCLOUGH, Pauline. *Classics for the Masses*. str. 118

⁷⁵ FAIRCLOUGH, Pauline. *Classics for the Masses*. 118-119

⁷⁶ Ibid. 119

Důvody pro odmítnutí Šostakovičovy hudby však pravděpodobně neleží přímo v hudbě samotné. Dne 16. prosince roku 1935 totiž došlo k založení Výboru pro záležitosti umění, který stál přímo nad doposud poměrně autonomními uměleckými svazy. Ty byly doposud odpovědné jen Ústřednímu výboru a politbyru, přičemž ani jedna z těchto institucí do nich (zejména z kapacitních důvodů) příliš nezasahovala. Výbor pro záležitosti umění pak měl situaci napravit, odstranit zbytky širokými masami těžce chápaného “levicového umění”⁷⁷ a pevně zakořenit ve všech odvětvích sovětské kultury socialistický realismus.⁷⁸ Šostakovičova *Lady Macbeth* pak velmi pravděpodobně představovala jen ideální terč protimodernistické kritiky, neboť byla dílem již poměrně známého skladatele, (takže mohla být kampaň velmi dobře vidět) a splňovala základní představy o modernismu. Z hudebního hlediska to přitom působí nepochopitelně, neboť *Lady Macbeth* je napsána daleko umírněnějším hudebním stylem, než jeho předešlá opera *Nos*. Nepopíratelnou děsivost a účinnost Stalinova článku potvrzuje fakt, Šostakovič 7. února dokonce osobně zašel za Platonem Keržencevem, předsedou zmíněného Výboru pro záležitosti umění, a ptal se ho, co má v nastalé situaci dělat, dokonce ho poprosil, zda by se nemohl Stalin s hlavními sovětskými skladateli setkat. Keržencev mu poradil, že má s libretem příští opery či baletu napřed zajít na Výbor, dokonce, že má jednotlivé dokončené části zkoušet hrát nejprve před publikem dělníků a rolníků (!).⁷⁹ Šostakovič později napsal velmi odměřenou *Pátou symfonií*, která byla na premiéře r. 1937 představena s podtitulem “Odpověď sovětského umělce na zaslouženou kritiku”. Tento podtitul nebyl dílem Šostakoviče samotného, ten nicméně tento podtitul nikdy nestáhl.⁸⁰

Mechanismus, který propojil požadavky na uměleckou scénu, Stalinovu návštěvu divadla a antiformalistický článek v *Pravdě* se mi bohužel rozkrýt nepodařilo. Obecný výklad kulturního směřování SSSR bývá však “stínem Stalin” často vysvětlován neprávem. Marina Frolova-Walker, kterou zde často cituji, si všímá mimo jiné toho, že *většina* opatření, která jsou připisována Stalinovi, byla velmi často v politickém éteru již dlouhou dobu. Po skandálu se Šostakovičovou operou například následovala určitá strukturální opatření, která měla

⁷⁷ “Levicovým uměním” nebyla míněna žádná politická idea, jednalo se o označení všech modernistických a experimentálních tendencí v umění.

⁷⁸ CLARK, Katerina, a kol. *Soviet Culture and Power: A History in Documents*. str. 146

⁷⁹ Dopis P.M. Kerženceva Stalinovi a Molotovi 7.2. 1936 (In: CLARK, Katerina, a kol. *Soviet Culture and Power: A History in Documents*. str. 230)

⁸⁰ FERENC, Anna. Music in Socialist State. In: EDMUNDS, Neil a kol. *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin: The baton and sickle*, London: RoutledgeCurzon, 2004, str. 14

podpořit Stalinovo volání po lepší sovětské opeře. O protlačení téměř totožných opatření, jejichž cílem bylo konečně urychlit vznik “pravé sovětské opery”, se přitom snažil již na začátku 30. let na několika schůzích jistý kritik Čemodanov.⁸¹ Podle Frolové-Walker tento jev není nijak ojedinělý, je proto pravděpodobné, že mnohá závažná rozhodnutí, která dnes vnímáme jako rozhodnutí nečekaná a čistě Stalinova, jsou z větší části jen důsledkem dlouhodobého vývoje a Stalin jejich aplikaci často jen urychlil, či inicioval.

Důsledkem pro další operní (a hudební) vývoj ale bylo tak či tak vytyčení “správné cesty”. Stalin svou intervencí na příkladu “správné” a “špatné” opery v podstatě ilustroval směr, který ve vážné hudbě považoval za správný. Následoval tedy v podstatě návrat ke starým formám, na které bylo obecenstvo zvyklé. Co na celém projektu sovětské opery působí nejparadoxněji je skutečnost, že největší “sovětskou operou” se na konci 30. let stala přepracovaná verze opery ruského raného romantika Michaila Glinky *Život za cara*, představené pod názvem *Ivan Susanin*.⁸²

Cestou k válce - dopady stalinských represí na skladatelskou obec a Stalinova kulturní politika nacionalismu

Po zbytek roku 1936 byla vedena “kampaň proti formalismu” (tedy modernismu), která se časově překrývala s prvními náznaky stalinských čistek. V srpnu onoho roku probíhaly silně medializované soudy bývalých Stalinových spolupracovníků, Zinověva, Kaměněva a zbytku “trockistických živelů”. Je však důležité tyto dvě kampaně oddělit, respektive je explicitně vzájemně nepodmiňovat, neboť umělci samotní se následujícím čistkám z určité části vyhnuli, ti méně šťastní pak obvykle nebyli s formalismem, ani uměleckou tvorbou nijak zásadně spojováni. Tažení proti formalistům ale nebylo zcela hladké, ze záznamů NKVD vyplývá, že velká řada umělců i uměleckých kritiků se proti článku v *Pravdě* vymezovala a Šostakoviče obhajovala, včetně skladatele Dzeržinského.⁸³ Autoři knihy *Soviet Culture and Power* si potenciální překvapivost řady těchto reportů

⁸¹ FROLOVA-WALKER, Marina. The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susanin. str. 186-187

⁸² Ibid. str. 200-205

⁸³ Report NKVD ohledně recepce článku v *Pravdě* z února 1936 in: CLARK, Katerina a kol. *Soviet Culture and Power: A History in Documents, 1917-1953*. Yale University Press, 2007. str. 231-235

všímají a vysvětlují jí tím, že zprávy NKVD paradoxně říkaly pravdu tak, jak ji mnoho osobností nepsalo ani do soukromých záznamů. Přesto, že v hudebním světě bylo za Velkých čistek fakticky zlikvidováno relativně málo umělců, i v jejich řadách vládl strach. K rozsudkům docházelo spíše na vysokých administrativních pozicích, přičemž zde byli činitelé pravidelně osočováni zejména z “rapmovismu” - tak došlo například k (pravděpodobně) popravě Nikolaje Čeljapova, předsedy moskevské Unie Skladatelů.⁸⁴ Často zaznívaly obvinění ze spolupráce s bývalým vedením zrušené RAPM, které údajně usiluje o “frakcionalismus”.⁸⁵ Důsledkem bouří v těchto patrech pak byly nové volby do vedoucích pozic Svazu skladatelů. Jejich výsledek byl vlastně pozitivní, neboť se do čela dvou hlavních odnoží Svazu skladatelů, moskevské a leningradské, dostali místo stranických byrokratů praktikující skladatelé, ředitelem moskevské odnoži Svazu se stal například starý uznávaný skladatel Reinhold Glière.⁸⁶ Jeho jmenování si lze vyložit zároveň jako zřetelný krok zpět k tradičnějším hudebním formám, které Glière, žák Rimského-Korsakova, rozhodně ztělesňoval. Ačkoli ani vedení profesionály nebylo zárukou ideálního fungování (jak později ukázaly například některé kontroverzní kroky bolševika a skladatele Tichona Chrenikova, který vedl Svaz skladatelů po Ždanovově reformě kultury),⁸⁷ po strastiplných 30. letech to v mnoha ohledech představovalo bezesporu velké zlepšení.

S narůstajícím izolacionismem, zhoršující se mezinárodní situací a určitou destabilizací společnosti v důsledku Velkých čistek se Sovětský svaz začal silně přiklánět k nacionalismu. Stalinova kulturní politika tento trend v podstatě následovala, respektive částečně přímo utvářela. V hudbě se tyto tendence jednoznačně projevovaly inklinací k tvorbě inspirované ruským folklorem. Tyto tendence lze sledovat v jednotlivých případech již od začátku 30. let, kdy někteří skladatelé, obávající se štvavých kampaní, odjížděli na “výzkumné pobyty” do periferních oblastí. Zde, daleko od mocenských tahanic, pak tito skladatelé, mezi něž se počítali například Roslavec či Alexandr Mosolov, vytvářeli hudbu

⁸⁴ Důkazy o jeho popravě zřejmě nejsou, Čeljapov byl souzen a v průběhu roku 1937 zmizel. (In BROOKE, Caroline. *Soviet Musicians and the Great Terror*. *Europe-Asia Studies* sv. 54, č. 3, 2002. (str. 397-413). (www.jstor.org/stable/826483 ; cit. 10.5.2020). str. 400

⁸⁵ BROOKE, Caroline. *Soviet Musicians and the Great Terror*. str. 400-402

⁸⁶ *Ibid.* str. 401

⁸⁷ TOMOFF, Kiril. *Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers*. str. 170 a 296

inspirovanou lidovými melodiemi.⁸⁸ Na celostátní úrovni pak oficiálně probíhala kampaň za rozvoj národnostních prvků jednotlivých svazových republik, zvaná “korenizacija”. V hudební rovině se tato snaha opírala daleko více o hudbu populární a příliš podrobně se jí zde zabývat nemohu, ačkoli by jistě stála za důkladnější zkoumání. Jedněmi z nejsilnějších forem těchto nacionalistických projevů v umění pak byl například desetidenní festival kazašské kultury, tzv. *dekada*, který se mezi lety 1936-1941 pravidelně odehrával v Moskvě.⁸⁹ K hudebním doprovodům těchto festivalů silně přispívali právě skladatelé, kteří byli vysíláni tamnější hudbu zkoumat, v případě Kazachstánu se jednalo například o Jevgenije Brusilovského. Z toho tedy vyplývá, že skladatelé, záměrně vyslaní do okrajových svazových republik, implementací národních motivů těchto zemí do vážné hudby “západního stylu” vlastně pomáhali politickému sjednocení Sovětského svazu. Svůj význam mělo i budování hudební infrastruktury v těchto zemích, typicky hudebních škol a uměleckých těles, která sice podporovala lokální kulturu, avšak řízena byla centrálně.⁹⁰ Lze spatřovat dokonce určité paralely se systémem “lidových škol umění”, který byl po druhé světové válce zakládán i v ČSSR, to je však již jiné téma.

⁸⁸ FERENC, Anna. Music in Socialist State. (In: EDMUNDS, Neil a kol. *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin.*) str. 12

⁸⁹ NEIL, Edmunds. Introduction. In: EDMUNDS, Neil a kol. *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin.* str. 6

⁹⁰ *Ibid.* str. 6

Sovětská hudební scéna za druhé světové války

Co se válečných let týče, většina pramenů se jednoznačně shoduje na tom, že v tomto období zažívala umělecká obec chvíle nebývalé volnosti. Po invazi nacistického Německa byly postupně všechny hudební instituce nacházející se v Moskvě a Leningradu evakuovány do vnitrozemí. Tvorba patriotických melodií pokračovala zvýšeným tempem, všichni nejvýznamnější skladatelé dokonce složili “válečné symfonie”. Vznikla tak Šostakovičova *Sedmá symfonie*, nazývaná “Leningradská”, Prokofjevova *Pátá symfonie*, válečné symfonie Nikolaje Mjaskovského či Arama Chačaturjana. Nejvýznamnější z těchto byla Šostakovičova “Leningradská”, dokončená hned na konci roku 1941. Její slavné provedení orchestrem rozhlasu v obleženém Leningradu patří již k určitým milníkům hudební historie 20. století. Je nutno dodat, že tento leningradský orchestr za blokády pravidelně fungoval, přesto, že při zkouškách vysílání hudebníci nezdědkakdy umírali.⁹¹ Za války bylo také upuštěno od rétoriky třídního boje, která dominovala politické atmosféře po celá 20. a 30. léta, a plně se přešlo k již započatému vyzdvihování patriotismu a nacionalismu. V souvislosti s Šostakovičem bych rád zmínil i vytvoření *Panslovanské komise*, která měla za cíl reprezentovat všechny slovanské národy, bojující proti nacistickému Německu. Byla ustanovena jen několik měsíců po útoku německých vojsk a tvořily ji důležité kulturní osobnosti Sovětského svazu, Polska a Československa, mezi nimi například český muzikolog a komunista Zdeněk Nejedlý, nebo sovětský literát Alexej Tolstoj. Znamenala vlastně obrat politiky o 180 stupňů, zvláště poté, co se mezi roky 1939-1941 Sovětský svaz od panslavismu vcelku distancoval.⁹² Šostakovič se již na druhé schůzi komise projevil jako uvědomělý sovětský intelektuál a pronesl výzvu všem slovanským národům a jejich inteligenci, aby “neohroženě plnili svůj úkol, který jim svěřila historie.”⁹³

Hudba jinak samozřejmě představovala velmi vítaný nástroj propagandy, silně vzrostl trend vysílání hudby rozhlasem (například zmíněná *Leningradská* byla dokonce vysílána na leningradské frontě německým vojskům při pokusu o jejich demoralizaci).⁹⁴ Široké podpory se dočkaly také lidové a armádní soubory. Nejlepším příkladem je *Alexandrovův soubor písní*

⁹¹ FAIRCLOUGH, Pauline. *Classics for the Masses*. str.176

⁹² Idea panslovanství vlastně skomírala po celá 20. a 30. léta, kvůli odkazu Československých legií a bojích s Polskem.

⁹³ KOHN, Hans. Pan-Slavism and World War II. *The American Political Science Review*. Sv. 46., č. 3., 1952. (str. 699-722): str. 705-706

⁹⁴ FAIRCLOUGH, Pauline. *Classics for the Masses*. str. 177

a tanců, založený roku 1928, čítající zprvu pouze několik muzikantů a tanečníků, který se v průběhu války rozrostl na čtyři samostatné skupiny, které provedly dohromady přes 1,500 vystoupení, jak na frontě, tak v zázemí.⁹⁵ Šostakovič ovšem, přes nesmírnou prestiž, které se mu v průběhu války díky *Sedmé symfonii* dostalo, Stalina svými dalšími díly vůbec nepotěšil. Dvě další skladatelovy symfonie totiž již vůbec nebyly tak monumentální a oslavné, *Osmá* představovala spíš určitou kontemplaci válečných hrůz a *Devátá*, uvedená na konci války (která tak měla představovat radostnou oslavu vítězství), byla též velice klidná, až smutná.

Stalinova cena

Pro ovlivňování uměleckého dění ve státě Stalin samozřejmě nepoužíval jen metody represivní, jak jsem již naznačil, ačkoli byl život v neustálém strachu o vlastní existenci zřejmě prostředkem účinným. Stejně jako v jiných odvětvích, i v kultuře se objevil princip socialistické soutěže - roku 1941 byla poprvé udílěna “Stalinova cena”. Zahrnovala kromě řady jiných okruhů i kulturní zásluhy, navazovala na předchozí “Leninovu cenu”, která byla ovšem udělována pouze za výsledky na poli vědy. Stalinova cena byla velmi prestižním oceněním, které přinášelo nejen finanční bonus ve výši 100,000 rublů⁹⁶, ale zejména velkou společenskou prestiž a s tím i obvykle spojené lepší kariérní vyhlídky. Cena měly tři stupně a byla udělována jak jednotlivcům, tak větším kolektivům (např. filmovému obsazení), které si peněžní část dle zásluh posléze rozdělily. O hodnotě částky, kterou laureáti získali, lze vést určitou polemiku, zvláště při horentních sumách, které někteří vrcholoví umělci dostávali běžně, pro “obyčejného” sovětského občana však tato suma často znamenala i celoživotní výdělek.⁹⁷

Hned r. 1940 byl na cenu navržen i Šostakovič, za svůj *smyčcový kvintet*, a dále Prokofjev, za kantátu *Alexandr Něvský*, založené na jeho předešlé hudbě k filmu Sergeje Ejzenštejna. Udílení cen nebylo, jak by se dalo z názvu usuzovat, podřízeno přímo Stalinovi, ale kompetentní komisi, tvořené “zasloužilými skladateli” a dalšími umělci. To byl také důvod, proč byla vybrána tato konkrétní díla, přestože se zde nacházelo mnoho děl, adorujících přímo Stalina, z nichž některá byla i velmi populární. Komise se ale čistě

⁹⁵ *Velká ruská encyklopedie* [online]. Ruská akademie věd. Heslo АЛЕКСАНДРОВЫ, (<https://bigenc.ru/music/text/1811382> ; cit. 15.5.2020)

⁹⁶ FROLOVA-WALKER, Marina: *Stalin's music prize: Soviet culture and politics*. New Haven, Yale University Press, 2016 str. 12

⁹⁷ *Ibid.* str. 12

stranickým dílům snažila pokud možno vyhýbat, protože se zdráhala připodobnit např. “Chačaturjanovu *Poemu o Stalinovi* k hudební klasice typu Beethovenovy symphonie”, jak uvedl Goldenweiser, jeden z členů komise.⁹⁸ Motivací pro toto rozhodnutí mohlo být samozřejmě více - mohl to být vkus, mohla to být i snaha vyhnout se dalším lavinám stalinských ód a následnému vysvětlování, proč zrovna to konkrétní dílo nebylo oceněno.

Výběr laureátů fungoval na principu tajného hlasování, které mělo několik kol a eliminovalo tak postupně jednotlivé umělce, respektive i s jejich díly, za které byli konkrétně navrzeni. Stalinovu cenu bylo možné získat dokonce vícekrát, ovšem za rozdílné dílo či výkon. Komise pro Stalinovu cenu se tak mohla cítit jako jakýsi udavatel estetického směřování sovětské kultury, její domělá autonomie budila dokonce zdání určité samostatnosti a odloučení kultury od “stranickosti”, finální slovo v udílení cen však měla pevně v rukou komunistická strana, respektive Stalin.⁹⁹ Je tedy otázkou, jak mohl být Šostakovič, který tou dobou nebyl ani členem strany (přichází s ní do styku až r. 1947), na Stalinovu cenu vůbec navržen, respektive jak ji mohl získat. Vysvětlením je částečně jeho hudební zručnost, neboť většina porotců uvedla, že je Šostakovičův kvintet přinejmenším velmi zaujal.¹⁰⁰ Zejména to bylo ovšem zapříčiněno samotnou skladbou komise, k čemuž se vzápětí dostanu.

Nominace byly oficiálně tajné, ovšem vzhledem ke komorní a demokratické povaze rozhodování byly v podstatě, minimálně uvnitř stranických kruhů, jakýmsi “veřejným tajemstvím”. Není proto divu, že proti nominacím se záhy zvedl ne jeden kritický hlas - za zmínku stojí zejména dopisy jistého Mojseje Grinberga, uměleckého vedoucího Stanislavského operního domu a hudebního žurnalisty. Ten zaslal velmi záhy několik dopisů přímo Stalinovi, v nichž žádal o přehodnocení laureátů a o vyškrtnutí Šostakoviče i Prokofjeva. Pozoruhodný je zejména jeho popis Šostakovičova stylu: “[...] kvintet může vynikat svou formální perfektností, ta je ovšem naplněna perfekcionismem a ‘parnem skleníku’, spíše než lidskou energií. Jedná se o hudbu, která postrádá jakoukoliv spojitost se životem Lidu.”¹⁰¹

⁹⁸ Ibid. str. 50

⁹⁹ FROLOVA-WALKER, Marina: *Stalin's music prize*. str. 18

¹⁰⁰ FROLOVA-WALKER, Marina: *Stalin's music prize*. str. 42-46

¹⁰¹ Ibid. str. 54

Tento hudební pisatel se vyslovil i proti vyznamenání Prokofjeva když napsal Stalinovi názor, že je Prokofjev stále příliš ovlivněn západní hudbou, v jejímž prostředí dlouho působil.

Zda Stalin Grinbergovy dopisy dostal, je důležitou otázkou, leč jasné odpovědi na ni není. Faktem ovšem je, že po válce přišla další vlna kulturních represí, založená opět na základě odmítání *formální důslednosti*.¹⁰² Při bližším zkoumání se ale dostáváme k jádru Grinbergových výtek - svou kritikou mířil na staré struktury komise pro Stalinovu cenu. Vadilo mu, stejně jako předtím RAPM, že o kulturním dění opět rozhodují staré kapacity, vycházející dokonce částečně ještě z carské kultury (Glière), dusící tak nové, socialistické umělce. Jedná se vlastně v určitém smyslu o paradox, neboť Glière byl do vedení dosazen částečně kvůli své staromódnosti, která měla zajistit “tradiční směřování” další tvorby. Grinbergovým požadavkům se nejefektivněji přiblížila právě až poválečná Ždanovova doktrína, po které následuje relativně koherentní období, v němž socialistický realismus vítězí zcela.

¹⁰² Jestli měly dopisy vliv na formování Stalinových úvah a posléze tak na podobu Ždanovovy kulturní doktríny zatím není jasné. Je možné prakticky cokoli - že Stalin dopisy opravdu četl, nebo je četl později, nebo je dal k vyřízení činovníkovi pro kulturu /Ždanovovi?/, nebo se k němu vůbec nedostaly.

Poválečná rekonstrukce hudební scény za “Ždanovštiny” - dokončení kulturní revoluce

Po druhé světové válce, za které nemohl Stalin věnovat sovětské kulturní produkci příliš energie, přišla druhá vlna scelování státní kultury. Již rok po válce Ústřední výbor vydal tři nařízení, která se týkala literatury, divadla a filmu.¹⁰³ Poté následovala vlna opatření proti hudbě. Navazovala na předválečnou kampaň, za které byla zakázána Šostakovičova opera *Lady Macbeth*. Z mnoha zdrojů (včetně vlastních Ždanovových slov) ovšem vyplývá, že kampaň proti hudbě v původním rozsahu zamýšlených opatření vůbec nebyla.¹⁰⁴ Nová vlna začala roku 1948 Stalinovou návštěvou Muradeliho opery *Velké přátelství*, kterou vykonal téměř přesně 12 let po jeho návštěvě Šostakovičovy opery. Stalinova návštěva byla opět patrně jen záminkou pro rozpoutání další kampaně, nyní však nepublikoval vlastní dehonestující článek, ale pověřil vedením kampaně Andreje Ždanova, který řídil sovětskou kulturní politiku od r. 1946. Ždanov byl mimo jiné odpovědný za zdrcující ideovou kritiku literární tvorby Anny Achmatovové a Michaila Zoščenka. Devastující tažení poté započal Ždanov dvěma proslovů. V prvním přirovnal Muradeliho operu k Šostakovičově *Lady Macbeth* a obvinil z toho “kliku formalistů”, kteří podle něj ovládli konzervatoř a vychovávali ve zkaženém duchu nové umělce. Odvolával se při tom na tradiční hudbu 19. století, která je, oproti té moderní, srozumitelná a “lidová”. (Všimneme-li si tohoto lpění na tradici, může se nám hned vybavít i paralela kulturní politiky nacistického Německa - i zde se velmi tvrdě postupovalo proti moderním prvkům na umělecké scéně, byl adorován Wagner a jiní staří klasici). Ve druhém proslovu Ždanov popisoval momentální stav sovětské hudby a vytyčoval cíle a prostředky, kterých by se měla hudební scéna držet. Hudbu velmi černobíle rozdělil na dva proudy, stejné, jaké zřejmě viděl v hudbě i Stalin - na realistický a formalistický.¹⁰⁵ Tato druhá kampaň byla ještě dalekosáhlejší než ta z 30. let, vedla k plošným zákazům děl jednotlivých autorů a k nuceným proslovům před komisemi, v nichž se autoři (včetně Šostakoviče) káli za své zcestné postoje a nesovětská díla. Dokonce i Šostakovičovi žáci se museli veřejně omluvit za to, že studovali u “formalisty”. Rozdíl však byl i v politické rovině perzekucí - nyní byly odsuzovány i vazby na západní kulturní svět.

¹⁰³ FERENC, Anna. Music in the socialist state. (In: EDMUNDS, Neil a kol. *Soviet Music and Society under Lenin and Stalin*, str. 16)

¹⁰⁴ FAIRCLOUGH, Pauline. *Classics for the Masses*. str. 201-202

¹⁰⁵ ŽDANOV, Andrej. *O umění*, 1949. s. 68–69.

Není překvapivé, že stejně jako předchozí kampaň, nebyla ani tato žádnou nepředvídatelnou akcí. S největší pravděpodobností měla dva základy - jedním byla změna geopolitické situace po druhé světové válce, druhým pak snaha dotáhnout ke konci zjednodušení kultury, které bylo zčásti podložené reálnými stížnostmi na složitost nové hudby. Když v roce 1946 Winston Churchill pronesl svou slavnou řeč, v níž mluvil o “železné oponě”, bylo již zřejmé, že se bývalé spolenectví západních mocností a SSSR, které obnášelo i kulturní výměnu (leč sporadickou), nezadržitelně rozpadá. Tato změna mezinárodního politického kurzu Sovětského svazu vyžadovala i odvrhnutí západních vlivů v kultuře, včetně kultury hudební. Z hudebního pohledu pak o přípravách kampaně svědčí fakt, že měl Stalin již minimálně rok před návštěvou Muradeliho opery vytvořenou složku, ve které se hromadily stížnosti občanů, kteří moderní hudbu nedoceňovali.¹⁰⁶ Nejvýznamnější z těchto stížností je od profesionálního houslisty, jakéhosi M. E. Goldštejna, který si stěžoval na nepochopení skladeb publikem. Badatelka Pauline Fairclough si pak všímá, že některé z těchto nezaměnitelných frází se objevují i ve Ždanovově proslovu k Ústřednímu výboru.¹⁰⁷ To tedy nutně svědčí o tom, že si vrcholní představitelé své postupy z části selektivně zakládali i na zprávách veřejnosti, pakliže se slučovaly s jejich plány.

Ždanovova kampaň tak byla z pohledu Sovětského vedení poměrně úspěšná. Zajistila nejen definitivní porážku “formalistických živelů”, tedy nesrozumitelných hudebních modernismů, ale i zpretrhání zbývajících uměleckých vazeb na západní svět. Šostakovič se na určitý čas stáhl do ústraní, údajně dokonce přemýšlel o sebevraždě, a stejně jako řada dalších zneuznaných umělců začal nacházet zálibu v alkoholu.¹⁰⁸ Na živobytí si zvládal vydělávat skládáním hudby k filmům, přesto, že to pro něho bylo utrpením. Niternější díla ovšem skládal tzv. do šuplíku. O tom, že jeho pokoření netrvalo vůbec dlouho, svědčí jeho brzká rehabilitace, které se mu dostalo již o rok později po složení oratoria *Píseň o lesích*. Za toto zjevně ideologické dílo, ve kterém oslavoval sovětskou zalesňovací kampaň, dokonce dostal další Stalinovu cenu.¹⁰⁹ Zvláštností je, že *Píseň o lesích* z hudebního hlediska obsahuje velmi zvláštní obraty, které dnes některé historiky umění vedou k různým závěrům - český

¹⁰⁶ FAIRCLOUGH, Pauline. *Classics for the Masses*. str. 203

¹⁰⁷ Ibid. str. 206

¹⁰⁸ HORTON, J. Andrew. The Forgotten Avant Garde: Soviet Composers Crushed by Stalin. *Central Europe Review*, svazek 1., č. 1, (28. Červen, 1999)

¹⁰⁹ MAKANOWITZKY, Barbara. Music to Serve the State. *The Russian Review* svaz.24., č. 3. 1965, (str. 266-77). str. 273

muzikolog Vladimír Franz například dokonce tvrdí, že Šostakovič oratorium napsal tak, že vlastně skrytě přiznává absurditu celého sovětského systému.¹¹⁰

¹¹⁰ FRANZ, Vladimír. Šostakovič ukryl do Písně o lesích a zalesňování Ruska čertova kopýtka In: *Sedmé nebe* [rozhlasový pořad] Český rozhlas, 6. 11. 2019 (<https://vltava.rozhlas.cz/vladimir-franz-sostakovic-ukryl-do-pisne-o-lesich-a-zalesnovani-ruska-certova-8099498> ; cit. 17.5.2020)

Uvolnění po Stalinově smrti a odkaz stalinismu v další hudební produkci

Stalinismus zanechal na sovětské hudební produkci hluboké šrámy. Po Stalinově smrti se situace sice bezesporu zlepšovala, Šostakovič se například odvážil vůbec dokončit svůj hudební vtíp *Antiformalističeskij rajok*, parodii na stranické projevy, premiéra tohoto dílka se ale přesto uskutečnila až v r. 1989 v USA. Další vývoj po r. 1953 tak zrcadlí minulou atmosféru represí a strachu, která se obecně vyznačuje inklinací k prázdným oslavným dílům bez většího inovativního obsahu. Velké množství perspektivních skladatelů také využilo uvolněných poměrů a emigrovalo na Západ, zejména do USA. Nové organizace byly obnoveny až o mnoho později. V roce 1990, až na samém sklonku sovětské éry, vznikla “Nová Asociace pro soudobou hudbu”, navazující na původní organizaci (ASM) po téměř sedmdesáti letech. Střety politiky s hudbou se v dlouhodobém měřítku staly spíš ukázkou rozpadu světa kreativních umělců. Velké množství opatření navíc ani nebylo motivováno úsilím o funkční hudební výsledky, ale spíš o ovládnutí byrokratického aparátu ideologickými skupinami podle představ vedoucích činitelů. Často tak vedlo k nastolení řádu vyhovujícího nejhlasitější skupině, jak ukázaly poválečné vlivy starých ideologů a návrat denunciačních praktik, již známých z éry RAPM. Velmi často mezi skladateli také panoval zmatek, změny přístupu ke skladatelům i k jednotlivým dílům se často udály ze dne na den. Je známo, že *nepředvídatelnost* byla i jedním z hlavních rysů Stalina samotného, nemělo by být tedy překvapením, že stejně občas působil i celý aparát. Samotný Svaz sovětských skladatelů byl poměrně propracovaným systémem, který byl v kombinaci se štedrým financováním státem relativně mocnou organizací. Po nahrazení vedení, tvořeného původně byrokraty, a zvolení profesionálních ředitelů se jeho potenciál ještě zvýšil, organizaci však paralyzovaly vleklé a stále znovu propukající ideologické spory, obviňování z RAPMovismu a v neposlední řadě brutální stranické zásahy, směřované proti “hydře” formalismu. Z dlouhodobého hlediska se snad nikdy zasahování moci do uměleckého dění nesesetkalo s úspěchem, výjimkou nebyly ani stalinské kulturní doktríny. Potvrzuje to i další vývoj hudby v Sovětském svazu - následující generace hledaly inspiraci spíš v kultuře dvacátých let, staré hudbě, nebo v zahraničí, případně vytvářely zvláštní směsi socialistického realismu s avantgardou, než aby se držely socialistického umění striktně, jak bylo požadováno.

Hodnotit dnes kompletní sovětskou hudební scénu první poloviny 20. století každopádně poměrně složité, zejména kvůli častému a důslednému odstraňování velkého množství závadných tiskovin, osobních zápisů, nevyhovujících děl a mnohokrát měněným oficiálním stanoviskům. Kolik děl se ani nedostalo přes sovětský cenzurní aparát již pravděpodobně ani nepůjde zjistit. Sovětský svaz evidentně mohl být, a zčásti i byl, rodištěm velkých hudebních osobností. To i ostatně potvrdila uvolněná dvacátá léta, ve kterých se objevilo mnoho originálních myšlenek a proudů. Následným nátlakem Stalina a kulturním bojem za protlačení socialistického realismu se však zároveň ukázalo, že je hudební kultura velmi křehká, že je poměrně jednoduché avantgardní hnutí účinně zadusit a vytváření hudby pak dokonce částečně ovládat, nebo přinejmenším usměrňovat. Studium stalinismu a jeho projevy v kultuře přitom nutí k jisté obezřetnosti. Z badatelského hlediska je tak třeba brát zřetel na možnou politizaci určitých témat a počítat s možnou mytizací atraktivních událostí, které ve skutečnosti nemusely mít tak vážný dopad. Téma také nabízí otázky umělecko-vědního, často až filosofického charakteru: z jakých důvodů dílo vzniká - může útlak dávat i nové podněty, nebo myšlenky zabíjí? Jak moc je potom nátlak efektivní? Přestože jejich rozbor náleží spíše filosofickým a kunsthistorickým disciplínám - ani nebylo mým cílem se jim zde věnovat - jsou dle mého názoru relevantní i v tomto případě. Kulturní omezení nás pak přivádí k souvisejícímu tématu tvorby tzv. do šuplíku, která dala ve výjimečných případech vzniknout niterným, dramatickým dílům, skladbám, ve kterých byly významy často umně schovány a naskytly tak historikům poměrně bohatý prostor k všemožným dohadům, někdy i fabulacím. To je však již asi téma pro zcela jinou studii.

Přes všechny peripetie lze konstatovat, že vlastní boj proti “nevhodné” a nelidové hudební produkci byl z pohledu stalinské politiky úspěšný - Sovětskému svazu zajistil i v hudbě “čistý”, nový směr, socialistický realismus. Jeho kvalita je ovšem shodně považována spíš za nízkou, (přestože se dá považovat za jistou formu umění). Lze také konstatovat, že původní záměr *přinést hudbu masám* nedopadl tak, jak ideologové zamýšleli, tedy, že nedošlo k žádnému “formování sovětského člověka hudbou”. Ne však proto, že by nebylo učiněno dost snah, nebo proto, že byl systém málo represivní, ale zkrátka proto, že to prostě nebylo možné. Všechny dělnické koncerty, dotované lístky na operu a vesnické sbory na druhou stranu poskytly řadovým sovětským občanům takové možnosti odpočinku,

odreagování a zábavy, které doposud neměly obdoby a není možné je pro to zatracovat, i když je jejich nízká úroveň často vystavovala spíš výsměchu.

Devastující stránka Stalinovy politiky a zároveň fatální vyprázdňenost “socrelu” se ale naplno projevila až v pozdějších letech po Stalinově smrti. I když již nedocházelo k tak drastickým zásahům proti kultuře, umělecká společnost, stejně jako celý Sovětský svaz, už žila určitým samospádem, vysoká sovětská smetánka si libovala v dosažené nabubřelosti a další generace skladatelů jen velmi těžce překonávaly překážky, které jim stalinský systém připravil.

Zdroje

Knihy:

CLARK, Katerina, DOBRENKO, Evgeny, SCHWARTZ, Marian. *Soviet Culture and Power: A History in Documents, 1917-1953*. Yale University Press, 2007

EDMUNDS, Neil a kol. autorů. *Soviet Music and Society Under Lenin and Stalin: The Baton and Sickle*. London: Routledge-Curzon, 2004

EMERSON, Caryl. Shostakovich's "Lady Macbeth of Mtsensk". in *All the Same The Words Don't Go Away: Essays on Authors, Heroes, Aesthetics, and Stage Adaptations from the Russian Tradition*, 342-361. Brighton, MA, USA: Academic Studies Press, 2011. (www.jstor.org/stable/j.ctt21h4wh9.23 ; cit 5.5.2020)

FAY, Laurel E. *Shostakovich: A Life*. Oxford, 2000

FROLOVA-WALKER, Marina. *Stalin's music prize: Soviet culture and politics*. New Haven, Yale University Press, 2016

FROLOVA-WALKER, Marina, WALKER, Jonathan. *Music and Soviet Power, 1917-1932*. Boydell & Brewer, 2012. (www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt1x741p ; cit. 1.4.2020)

CHLEVŇUK, Oleg. *Stalin: Nový životopis*. Praha: Paseka, 2016

TARUSKIN, Richard. *Russian Music at Home and Abroad: New Essays*. Oakland, California: University of California Press, 2016. (www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1dnncjs.16 ; cit. 9.4.2020)

TOMOFF, Kiril. *Creative Union: The Professional Organization of Soviet Composers, 1939-1953*. Cornell University Press, 2018.

VOLKOV, Solomon. *Svědectví: paměti Dmitrije Šostakoviče*. Praha: AMU, 2006

Myšková chytrá hlava

ŽDANOV, Andrej. *O umění*, 1949.

Periodika:

BROOKE, Caroline. Soviet Musicians and the Great Terror. *Europe-Asia Studies* sv. 54, č. 3, 2002. (str. 397-413). (www.jstor.org/stable/826483 ; cit. 10.5.2020).

BULLOCK, Philip Ross. Staging Stalinism: The Search for Soviet Opera in the 1930s. *Cambridge Opera Journal*, svazek 18, č. 1., Březen 2006, (str.. 83-108)

(<http://www.jstor.org/stable/3878274> ; cit. 4.4.2020)

EDMUNDS, Neils. Music and Politics: The Case of the Russian Association of Proletarian Musicians. *The Slavonic and East European Review*, svazek. 78, č. 1, Leden., 2000, str. 66-89, (<https://www.jstor.org/stable/4213008> ; cit. 8.3.2020)

FROLOVA-WALKER, Marina. The Soviet Opera Project: Ivan Dzerzhinsky vs. Ivan Susanin. *Cambridge Opera Journal*, sv. 18, č. 2, 2006, (str. 181-216). (www.jstor.org/stable/4126435 ; cit. 10.5.2020)

HARRIS, Katlin. The Three Major Shifts in Soviet Music During World War II. *Monarch Review*, sv. 3, 2016, (https://www.methodist.edu/wp-content/uploads/2018/09/mr2016_harris2.pdf ; cit. 12.3.2020)

HORTON, J. Andrew. The Forgotten Avant Garde: Soviet Composers Crushed by Stalin. *Central Europe Revue*, svazek 1., č. 1, 28.6. 1999, (https://www.pecina.cz/files/www.ce-review.org/99/1/music1_horton.html ; cit. 2.3.2020)

KERRIDGE, W.H. The Union of Soviet Composers. *The Musical Times*, svazek. 75, č. 1102, prosinec, 1934, (str. 1073-1075)

KOHN, Hans. Pan-Slavism and World War II. *The American Political Science Review*. Sv. 46., č. 3., 1952, (str. 699-722)

MAKANOWITZKY, Barbara. Music to Serve the State. *The Russian Review* svaz.24., č. 3. 1965, (str. 266-77)

NELSON, Amy. The Struggle for Proletarian Music: RAPM and the Cultural Revolution. *Slavic Review*, sv. 59, č. 1., Cambridge University Press, jaro, 2000, (str. 101-132) (<https://www.jstor.org/stable/2696906> ; cit. 15.4. 2020)

SEAMAN, Gerald R. Soviet musical life in the 1920s as seen in contemporary music periodicals. *Fontes Artis Musicae*, svazek 53, č. 3, 2006, (str. 233–238). (www.jstor.org/stable/23510751 cit.12.4. 2020)

SHERRY, S. The Soviet Censorship System. In *Discourses of Regulation and Resistance: Censoring Translation in the Stalin and Khrushchev Soviet Era*. *Edinburgh University Press*, 2015. (str. 45-64)

TARUSKIN, Richard. *Russian Music at Home and Abroad: New Essays Book*. University of California Press, 2016. (<https://www.jstor.org/stable/10.1525/j.ctt1dnncjs.16> ; cit. 15.2.2020)

TARUSKIN, Richard. The Opera and the Dictator: the peculiar martyrdom of Dmitri Shostakovich. *The New Republic*, 20. března 1989, str. 34-40.

TOMPKINS, David G. *Composing the Party Line: Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*. Purdue University Press, 2013

Jiné:

FRANZ, Vladimír. Šostakovič ukryl do Písně o lesích a zalesňování Ruska čertova kopýtka
In: *Sedmé nebe* [rozhlasový pořad] Český rozhlas, 6. 11. 2019
(<https://vltava.rozhlas.cz/vladimir-franz-sostakovic-ukryl-do-pisne-o-lesich-a-zalesnovani-ruska-certova-8099498> ; cit. 17.5.2020)