

Přízraky strachu, smutku a úzkosti

Mahlerův nejdůslednější následovník Šostakovič na letošním Pražském jaru

Dva hlubocí filozofové doby, kronikáři duše, žalobci osudu, proroci katastrof. Z jejich spisů však neznáme o mnoho víc než soukromou korespondenci. Vyjadřovali se totiž především hudbou, jejíž vyjadřovací prostředky se oběma podařilo významně prohloubit. Dědictví obou je novátorským přínosem, boření tradice jim však bylo cizí. Na srdci totiž měli důležitější věci. Porovnání se v jejich případech samo nabízí, přesto by osudy dvou skladatelů, kteří tento svět takřka pět let sdíleli společně, sobě mohly těžko být více vzdálené. Nacházeli se totiž na opačných stranách zdi dělící svobodné od zotročených.

Pro celý život Dmitrije Dmitrijeviče Šostakoviče (1906-1975) byla charakteristická tíha doby, které se nedalo vzepřít. Spokojená petrohradská středostavovská rodina prošla během prvních dvaceti let Dmitrijova života válečným nedostatkem, strastmi bolševické revoluce, existenčními potížemi po smrti otce a v neposlední řadě řadou vážných nemocí. Přesto se budoucímu skladateli dostává dobrého vzdělání i zacházení od milujících rodičů. Rodina se mu také po zbytek života stává jediným pevným a spolehlivým přístavem v těžkostech „zlé doby“, na kterou komunisté tak rádi svalují své zločiny.

Historika o tom, jak malý Míša běžel na Finské nádraží vítat příjezd německého agenta Vladimira Iljiče Uljanova (**Lenina**), je pravděpodobně smyšlená, další tradované okolnosti jeho dětství jsou však přesné. Chlapec bez většího dosavadního zájmu o hudbu projevil v devíti letech náhle mimořádné nadání. Vzácného spojení absolutního sluchu i paměti v hodinách klavíru u své matky Sofie zneužíval k předstírání zběhlosti ve čtení not, přestože si ve skutečnosti po úvodní matčině přehrávce celou skladbu pamatoval. Po válce v roce 1919, ve věku 13 let, je přijat na věhlasnou petrohradskou konzervatoř, kde exceluje především jako klavírista a skladatel. Přesto mu jako skladateli škola neměla co nabídnout. Jeho učitel Maksimilian Štejnberg mu připadl hloupý a je fakt, že ujasněnému a sebevědomému přístupu mladého Šostakoviče jeho učitel nerozuměl.

První velký kariéerní zvrat nastává 12. května 1926, v den, který poté skladatel až do smrti každoročně bujaře oslavoval. Na absolventském koncertě konzervatoře tehdy zazněla jeho *První symfonie f-moll*. Okamžitý celosvětový úspěch této moderně znějící neposedné mozaiky, sestavené z různorodých teatrálních hudebních gest, katapultoval devatenáctiletého skladatele do čela pomyslných klasických hudebních hitparád. Má mnoho zakázek na scénickou hudbu, později přicházejí další symfonie, filmy, balety a konečně i opery. Přesto však ještě dlouho není rozhodnut, bude-li se v životě věnovat skladbě, klavíru, obojímu, nebo něčemu úplně jinému. Skladatele z přesvědčení z něj udělalo až setkání s hudbou Gustava Mahlera (**1860 – 1911**).

Ivan Ivanovič Sollertinskij (1902-1944), jeden z posledních polyhistorů, muzikolog, teatrolog a lingvista, představuje hlavní pojítko mezi Šostakovičem a Mahlerem. Skladatel s ním uzavřel zřejmě nejpevnější a nejupřímnější přátelství svého života - oba vrstevníci spolu sdíleli zájmy umělecké i prosté lidské, především však smysl pro humor. Možná po celý zbytek života čerpal skladatel z tohoto obrovského množství společně prochechtaného času. Sollertinskij byl velkým propagátorem soudobé západoevropské hudby a také hudby Mahlerovy, to vše v době, kdy Mahler jako skladatel z koncertních pódii prakticky mizí. Z dnešního pohledu se to jeví jako logické, ale zajímat se v SSSR na přelomu 20. a 30. let o hudbu Gustava Mahlera bylo vskutku neobvyklé.

Šostakovič do té doby experimentuje s výrazem i s formou, ve svých jednovětých symfoniích (č. 2 a 3) se zabývá antiformou - vzdává se efektu opakování, odmítá tematickou práci, zkrátka zkouší vytvořit dílo, v němž by se nic neopakovalo. Je otázkou, jak daleko by se touto cestou dostal, pod Sollertinského vlivem však těchto snah zanechá a usiluje o pravý

opak: o gigantickou mahlerovskou symfonii, která by dědictví rakouského symfonika shrnula a ve výsledném účinku předčila. Zvolený záměr byl výsostně naplněn v epické *Čtvrté symfonii c-moll*. Osud této mimořádné skladby je charakteristický nejen pro poměry v Sovětském svazu, ale i pro poznání osobnosti skladatele a jeho vztahu k vlastní hudbě. V neposlední řadě je pak klíčem k pochopení symfonie následující, páté.

S blížící se třicátkou Šostakovič jako skladatel zvažněl. Mrazivá ironie a sarkasmus jej sice neopustí nikdy, se vší vážností ovšem nyní začíná koncipovat operní a symfonické monumenty. Čtvrtá symfonie je stavěna od roku 1934, od počátku s ohledem na co nejsilnější její účinek. Gigantický orchestr, netypický počet vět (3), více než hodinová stopáž, plochy drtivé, hlukové, šumové - zkrátka šlo o jeden z nejambicióznějších dosavadních počinů na poli symfonie. Události ovšem předběhly dobu. Nesmírně populární Šostakovičova opera *Lady Macbeth Mcenského újezdu* je koncem ledna 1936 ničivě odsouzena na stránkách stranického orgánu Pravda („Chaos místo hudby“). Brzy nato se téhož dočkají jeho balety („Baletní faleš“). V srpnu je pak sovětská společnost konfrontována s prvním ze série tzv. Moskevských procesů proti dvěma bývalým členům Politbyra (ovšemže židovského původu) a „otcům revoluce“ Grigoriji Zinovjevovi a Lvu Kameněvovi. Oba byli popraveni den po vynesení rozsudku, 25. srpna 1936. Začal tzv. Velký teror, během něhož lidé mizeli po desetitisících.

Apokalyptické vize katastrofy a teroru, které po Mahlerově vzoru Šostakovič do své symfonie vkládá z kavárenského odstupu jakožto proroctví, se do puntíku vyplnily dříve, než mohli orchestrální hráči dostat noty na pult. Zdá se neuvěřitelné, že skladatel v nové situaci nerezignoval a dotlačil svoji novou symfonii až ke dni plánované premiéry v podání Leningradské filharmonie pod vedením tehdejšího šéfdirigenta, Rakušana Fritze Stiedryho, jímž byl 11. prosinec 1936. Autor symfonie měl zkrátka bytostnou potřebu sdílet svoji hudbu s posluchači, doslova žil z předávání svých unikátních poselství publiku a jedině za to a za nic jiného byl ochoten položit život. Proto ta odvaha.

Plakáty visely, vstupenky byly prodány, a pokud by k premiéře skutečně došlo, mohlo se jednat o nejdůležitější mezník pro sovětskou kulturu za stalinismu. Leč nestalo se. Vedení filharmonie dostalo strach z uvedení dosud neslyšených hudebních kataklyzmat v situaci, kdy společnost prochází něčím podobným a konkrétně leningradská kulturní obec je likvidována prakticky plošně. Se skladatelem se dohodli, že stažení proběhne na jeho vlastní žádost s odůvodněním, že se mu jeho dílo znelíbilo jako příliš velikášské.

Ironií osudu skladatel postupem času na mimořádný účinek tohoto svého díla zapomněl a vlastním lživým hodnocením uvěřil. Starý Šostakovič se vůbec velmi liší od mladého. Čtvrtá symfonie byla poprvé veřejně provedena až čtvrtstoletí po svém prvním nastudování (a neuvedení) 30. prosince 1961 z iniciativy dirigenta Kirilla Petroviče Kondrašina a Moskevské filharmonie. Na skladatele mělo živé provedení jeho nesmírně živoucí a vlastně poslední zcela svobodné hudby drtivý účinek. Po zbytek života v soukromí označoval tuto znovunalezenou symfonii za své vůbec největší dílo a přiznával, že kdyby mu bylo umožněno sledovat tvůrčí cestu zahájenou čtvrtou symfonií, byl by z něj úplně jiný skladatel.

Je těžké si představit, čím Šostakovič procházel během jedenácti měsíců od zmařené premiéry čtvrté do skutečné premiéry následující Symfonie č. 5 d-moll op. 47, která se uskutečnila 21. listopadu 1937 v podání Leningradské filharmonie pod vedením nového šéfdirigenta (jímž měl být po následujících 50 let), tehdy 34letého Jevgenije Aleksandroviče Mravinského. Málokdo při premiéře tušil, že se jedná i o žalozpěv za umlčenou čtvrtou symfonií. Ale popořádku.

Na skladatele bylo po člancích v Pravdě ze všech stran útočeno, přátelé jej ze strachu nezdravili a při setkání raději přecházeli na druhou stranu, to vše v atmosféře množícího se zatýkání a mizení lidí. Šostakovič uměl sečíst jedna plus jedna a bylo mu jasné, že na něj dřív

nebo později musí dojít. Lidé, kteří se ničeho nedopustili, a třeba je jen udal závistivý sused, byli na základě nepodloženého obvinění vražděni bez soudu. Zatýkáni probíhalo vždy v noci. Skladatel nemohl spát, navíc se mezitím stal otcem a s ženou Ninou Vasiljevnu měli doma půlroční holčičku Galinu. Celé noci sedával v předsíni u vchodových dveří se sbalenými nejnnutnějšími věcmi, aby při zatýkání nevzbudil rodinu. Dočkal se několikrát, ovšem jen přes dveře, když chodili pro sousedy.

Dodnes je záhadou, jak mohl v době nejhoršího teroru všemi odsuzovaný skladatel přežít. Traduje se několik důvodů: Stalin prý vydal tajný rozkaz, že Šostakovič má přežít. Pokud tomu tak skutečně bylo, Stalin se nemýlil v přesvědčení, že umělec Šostakovičova talentu se mu ještě může hodit. Další důvod je napinavější: V pořadí třetí z Moskevských procesů (po zmíněných otcích revoluce a po trockistech z ledna 1937) byl tajný vojenský soud s údajnými zrádci z řad generálů v čele s maršálem Michailem Nikolajevičem Tuchačevským (1893 – 1937) v červnu 1937. Tuchačevskij byl uměnímilovný člověk, po pamfletech na stránkách Pravdy za skladatele osobně orodoval u Stalina, oba dva se spřátelili a několikrát spolu v maršálské domácnosti muzicírovali v obsazení Tuchačevskij - housle, Šostakovič - klavír. Mezi Tuchačevského zatčením 22. května a jeho popravou 12. června 1937 probíhalo intenzivní „vyšetřování“. Předvolán prý byl i Šostakovič, stihl ale absolvovat jen první, „měkký“ výslech. Když se na předvolání do leningradského ústředí Ježovovy NKVD dostavil podruhé, nikdo nevěděl, kam jej poslat, až mu někdo šeptem sdělil, ať jde domů, že jeho vyšetřovatel byl sám zatčen.

Obojí vysvětlení zní spíše jako historiky, jež pokud by se nebyly staly, určitě by beztak vznikly. Většina dnešní střední a starší české generace ještě pamatuje, jak za komunismu fungovala šeptanda: Nic se neutajilo, pokud do ní ale někdo pustil třebas i s dobrým úmyslem nepravdivou zprávu, nebylo síly, jež by ji zastavila. Ze Šostakovičova okolí máme obrovské množství vzpomínek a svědectví, často si ovšem protirečí a nepůsobí věrohodně. I to přispívá k tajemnému a nejednoznačnému obrazu tvůrce velkých symfonií. Ať tak či onak, v prvním pololetí roku 1937 zažívá Šostakovič bezesporu nejtěžší období svého života. Strach se na něm podepsal vznikem neurologických potíží, kterými trpěl až do smrti a které mimo jiné od poloviny 50. let zapříčinily odumírání jeho pravé ruky, čímž se pro něj velmi zpomalilo komponování a před smrtí se kvůli tomu ještě učil psát levou rukou.

Stál před ním ovšem obtížnější úkol, než jen přežít: složit novou symfonii. Po prosincovém „neuvezení“ čtvrté symfonie totiž skladatel pouze dokončil práci na hudbě k filmu *Maximův návrat* a s jedinou výjimkou *Čtyř romancí* na Puškinovy verše pro bas a klavír na komponování zcela rezignoval, přestože se od něj očekával velký tvůrčí akt jako odpověď na obecné odsouzení. Uplynulo právě sto let od Puškinovy smrti, a tak by máloco překvapilo méně, než právě puškinovské písně. Přesto se zde rodí nová skladatelova tvůrčí etapa. K jejím hlavním rysům patří zásadní umírnění hudebního jazyka a - aby to nebylo zadarmo - ukládání tajných vzkazů a poselství přímo do struktury hudby, čímž ji obohatil o prvek hodný středověkých katedrál: nedokážeme totiž zdaleka všechny Šostakovičovy jnotaje identifikovat a rozluštit, jsou objevovány nové a nové a k rozpoznání všech zřejmě nedojde nikdy: celková aura díla má totiž intimní vztah ke svému tvůrci a je pravděpodobné, že mohl užívat i kódy, kterým mohl porozumět pouze on sám a nechal si je jen pro sebe a svoje potěšení.

V první ze čtyř písní, „*Znovuzrození*“, jsou tyto Puškinovy verše (v překladu Petra Kříčky) z roku 1819:

Jakýsi barbar začernil  
tu geniovu práci jemnou  
a nesmyslně světu skryl  
ji vlastní malbou neforemnou.

Než léta jdou - a nátěr cizí  
jak vetchá slupka padá, mizí;  
a geniovo dílo v kráse  
své staré zrakům odkrývá se.

Tak tratí se i bludů čmouhy  
z mé duše zmučené a v ní  
se křísí vidiny a touhy  
mých počátečních, čistých dní.

V páté symfonii stál před Šostakovičem zdánlivě neřešitelný úkol, jak se v očích sovětské moci rehabilitovat a zároveň neztratit tvář před trpícím národem. Z významově mnohvrstevnaté skladby vystupuje ve čtvrté větě na konci tiché pasáže těsně před kódou chlácholivý ostinátní oktávový motiv - nejprve osm taktů v prvních houslích, následně pak ještě výrazněji osm taktů v harfách. Je v tom obsažen výrazný nádech naděje. Především je to ale přesná citace klavírního doprovodu k uvedené puškinovské písni - její třetí strofě. Následuje už jen hřmotné finále ve vítězné D-dur. Před tento nevkusný závěr autor vložil poselství v láhvi, aby ten, kdo usiluje o hlubší prožitek a nad dílem se zamýšlí, dostal indicii, že se jeho úvahy ubírají správným směrem. Při opětovném přečtení třetí strofy básně Znovuzrození se všechno zdá jasné. Je to jako v detektivce, kde oběť v agónii vyškrábe do podlahy jméno svého trýznitele. Obětí je čtvrtá symfonie jako plod svobodných „čistých“ dní a výsledkem symfonie pátá.

Naštěstí není celá symfonie jako její závěr, pojďme si ho však přesto přiblížit. Poprvé se tu totiž objevuje později častá situace, kdy Šostakovič, nucený okolnostmi k banalizaci svých děl, neusiluje o žádný kompromis, ale naopak udělá záměrně něco tak dětinsky naivního, až to učiní směšným až komickým. V závěru symfonie drží akord D-dur pouze zestě, zatímco smyčce i dřeva tvrdošijně v neměnných osminách opakují tón A v různých polohách. Do toho tympán mechanicky střídá tóniku a dominantu bez větší myšlenky. Tato plocha by mohla trvat několik sekund, minutu, nebo i déle, autor ale musel předejít riziku podezření ze znevážení. Jeho plán se zdařil, dát symfonii tupě bombastický závěr se setkal s velkým úspěchem u kritiky. Pro jistotu ještě do světa vypustil matoucí vzkaz, že souhlasí s kritikem, který napsal, že symfonie je „tvůrčí odpovědí sovětského umělce na oprávněnou kritiku“. Nic takového nikdo do kritiky nenapsal, autor jen nechtěl ztratit tvář vydáváním takového blábolu za vlastní.

V knize Svědectví Solomona Volkova údajně Šostakovič píše, že závěr symfonie má bolet, nikoliv povznášet, a doslova jej připodobňuje k situaci, kdy Vás někdo mlátí holí se slovy: „Tvým úkolem je radovat se!“ A vy se zbitý zvedáte a mumláte si: „Ano, musím se radovat, musím se radovat.“ Přestože se již v roce 1980, rok po prvním vydání, na základě jasných důkazů ukázalo, že Volkovo Svědectví je podvrh, nelze toto fascinující čtivo, vydávané za tajné skladatelovy paměti, odmítnout jako celek. Volkov spíše sepisoval to, co mu přišlo nejzajímavější, ale i nejskandálnější a z bulvárního pohledu nejatraktivnější, co kdy skladatel vypustil z úst. Pravdivost tehdy nehrála velkou roli a upřímnost byla nepraktickým luxusem, který se příliš nepoužíval. I Šostakovič byl v rozhovorech s různými lidmi včetně přátel neupřímný a zdaleka nešlo jen o politiku. Příkré odsudky hudby Sergeje Prokofjeva, které ve spisku taky najdeme, pravděpodobně z jeho úst někde s kumpány u kořalky také zazněly, protože se zrovna nadávalo na všechno a všechny, vůbec ovšem nepředstavovaly jeho skutečné přesvědčení, jak dokládají jiní kumpáni, mj. violoncellista Mstislav Leopoldovič Rostropovič. Šostakovič sám by s otištěním textu v této podobě nikdy nesouhlasil (a souhlas z něj ještě za života Volkov vymámil dnes již odhaleným podvodem),

budeme-li ovšem před ním ostražití, umožní nám z jeho osobnosti a postojů mnohé pochopit. V případě symfonií páté a sedmé je to pochopení zásadní.

Jako celek je pátá symfonie především smutná. Objevuje se tu sice mnoho projasnění, bojovnosti i něhy, ale nejlogičtěji působí, pokud si představíme premiérové publikum v listopadu 1937, kdy permanentní strach zmáhá lidi i vztahy mezi nimi. Nikde se otevřeně nesděljuje, kam se ty tisíce zmizelých poděly, přesto to všichni podvědomě tuší, spousta lidí přišla o ty, jež miluje, a neví, jestli se s nimi ještě kdy shledá, a nepřicházejí ani zprávy o úmrtích, které by umožnily smířit se s realitou a začít nový život. V této nepředstavitelné situaci se Šostakovič rozhoduje, že se v rámci splnění požadavků na nové dílo (zjednodušení a úspornost hudebního výraziva, jásavý závěr) pokusí vytvořit hudbu, která by umožnila lidem tento tragický osud sdílet. Formálně tradiční první věta vychází celá jakoby z temnot a i pochodové intermezzo se jeví jakoby pod příkrovem mlhy. Druhá věta, scherzo, působí nejednoznačně a záhadně. Žádná představa na ni přesně nesedí - ani radost, ani hněv, nic. Někteří ovšem v souvislosti s Šostakovičem hovoří o „zlých“ scherzech, což dozajista platí pro osmou či desátou symfonii, ale i zde vidíme zárodek jakéhosi hudebního zpodobnění zla. Třetí věta je pomalá a tvoří emoční epicentrum symfonie. Působivě vrstvený kulminující smutek na premiéře způsobil pláč a dojetí většiny přítomných, málokterý kapesník tehdy zůstal suchý. Atraktivní bojovná závěrečná věta nedává do poslední chvíle tušit, jak všechno dopadne. Katarzní energie se valí stále dopředu, až se náhle zklidní a po jakémsi projevu nejistoty se přetaví do žalozpěvu plného naděje, který vyústí, jak již výše popsáno, do nabubřelého závěru.

Každá skladba, tuto symfonii nevyjímaje, vzniká především jako hudební dílo samo o sobě a stojí za to si uvědomit, že Šostakovič nevytvářel žádné mrtvé schránky pro vzkazy publiku, nýbrž především hluboká a působivá díla, která plnohodnotně vyniknou i bez znalosti pohnutých dobových reálií. Přesto je dobré vidět rozdíl mezi šokující tragickou čtvrtou symfonií, jež má silně deprimující účinek, a symfonií pátou, která jakoby usilovala o totéž v pro režim přijatelnějších kulisách. Pohled na katastrofu je v ní ovšem častěji provázen propuknutím lítosti a smutku, což bude důležité i v dalších našich úvahách. Rozličné podoby smutku a lítosti jsou totiž určujícím prvkem všech tří zásadních Šostakovičových děl prezentovaných na letošním ročníku Pražského jara. Představme si velké třídílné dějiny sovětského stalinismu: Před válkou, během války a po válce. Je-li možné napsat historickou práci jazykem hudby, podařilo se to právě Šostakovičovi. Jeho symfonie pátá, sedmá a první houslový koncert jsou přesně takovým spisem. Pátá poukazovala na Velký teror a tvůrčí nesnáze, sedmá ukáže utrpení Rusů za války. I když...

**Symfonie č. 7 C-dur op. 60 „Leningradská“** pro svého autora znamenala definitivní zařazení mezi globální světové celebrity. Naturalisticky pojatá obsáhlá hudební reportáž z obleženého Leningradu byla přesně tím, co světovou veřejnost na válce zajímalo. Sovětské vedení vítalo jakýkoliv dovnitř i ven burcující impuls a znepokojená Amerika chovala velké sympatie k bojujícím obětem nacismu. Dvěře k rychlému šíření byly otevřeny dokořán. Dílo má ovšem širší dějinný kontext. Jednak tu máme mahlerovskou roli skladatele - proroka, který byl z celkových 872 dní leningradské blokády přítomen pouze prvních 23, než byl s rodinou letecky evakuován. To už však existovaly první tři věty a až poslední, čtvrtá, vznikla v evakuaci v Kujbyševě (dnešní Samaře), kde také symfonie poprvé zazněla 5. března 1942 v provedení evakuovaného orchestru Velkého divadla v Moskvě. Nejen hrůza, ale i morbidní atmosféra vymrzlého polomrtvého Leningradu byla vystižena v prorockém předstihu. Nejasný je však počátek práce na díle. Ve Svědectví se dočítáme, že i sám koncept první věty, v níž se s ubíjející urputností opakuje a následně graduje lascivní šantánové téma, vznikl ještě před válkou jako obžaloba veškerého fašismu, německého, italského, stejně jako Stalinova ruského. Již začátkem srpna 1941, tedy šest týdnů po napadení SSSR Německem, ale ještě celý měsíc před blokadou, přehrával Šostakovič první větu příteli Isaaku Glikmanovi.

Na námitku, že jej budou obviňovat z kopírování Ravelova Bolera, v němž se rovněž užívá efektu postupné gradace opakovaného nezpracovávaného tématu, prý namítl: „Kašlu na to. Takhle já slyším válku.“

Bylo by chybou evakuovaného skladatele považovat za zbabělce. Po napadení SSSR Německem se opakovaně hlásil jako dobrovolník do boje a netušil, že sovětský systém měl přesně stanoveno, jakou cenu který člověk má a k čemu lze koho pustit. Po neúnavném naléhání nechali odhodlaného obránce vlasti stavět v ulicích bariéry a nakonec skončil na střeše konzervatoře jako požární hlídka. Sice se po válce zjistilo, že v případě sebemenšího nebezpečí byl za Šostakovičem na střechu někdo vyslán se vzkazem obsahujícím záminku, proč je třeba sejít dolů, přesto jeho fotografie v hasičské helmě obletěly svět a v červenci 1942 se staly podkladem pro ilustraci na obálce časopisu Time, která upozorňovala na článek, v němž Šostakovič popisoval svoji novou symfonii popřením úsluví, že když zbraně řinčí, múzy mlčí: „Zde řinčí múzy spolu se zbraněmi.“

Hudební svědectví o válce se kromě premiéry a mnoha rozhlasem přímo šířených repríz po celém světě dočkalo i jednoho mimořádně působivého provedení: 9. srpna 1942 zazněla „Leningradská“ přímo v obleženém Leningradě. Ve městě zůstali členové pouze jediného orchestru - rozhlasového. Po první zimě blokády se úřady rozhodly bojovat s depresí oživením kulturního dění. Orchester zkoušel občas hrát, což bylo samo o sobě ve vyhladovělém městě unikum. Začátkem července byla tajným nočním letem do Leningradu dodána partitura obrovité symfonie. Za mimořádných obětí byly rozepsány party, svoláni všichni přeživší hudebníci a začalo se zkoušet. Před koncertem byl dán rozkaz k silnému bombardování německých pozic, aby byl během koncertu klid. Vystoupení bylo ampliony šířeno do ulic Leningradu a v zájmu narušení bojové morálky nepřítele i směrem k německým vojskům. Obyvatelé považovali provedení „jejich“ symfonie v situaci, kdy lidé umírají hlady po tisících, za zázrak, jehož atmosféru nelze opakovat. Většina publika poprvé od začátku války vytáhla ze skříní společenský oděv a vše na vyhublých postavách komicky vlálo.

Význam „Leningradské“ není jen v jejích osudech, ale také v psychologické koncepci. Posluchač možná symfonii těžko pochopí bez navození pocitu blízkosti apokalypsy. Po epickém začátku - idyla předválečné každodennosti a drtivý příchod cizí armády - se hudba jakoby propadne do prázdnoty. Dlouhá sóla dřevěných nástrojů nevedou nikam, představují jakýsi sloupeček kouře stoupající odkudsi na obraze spálené země. Hudba ale není popisná. Popisuje fyzické uklidnění traumatizovaných lidí, kteří si prošli peklem. Jejich mysl se ve druhé větě postupně probírá a naráží na další a další obrazy zkázy. Pomalá třetí část je útržkovitým pokusem o hymnickou panychidu. Velkolepě vypointovaná závěrečná věta přináší naději v podobě působivě se z popela vynořující vize konečného vítězství, které může být stejně tak reálné, jako vysněné v myslí umírajícího.

Po válce nastává pro přeživší nový život, Stalin však postupem času rozpoutává další a další vlny zatýkání, odsuzování a teroru. Gulagy se opět plní na maximum kapacity. Umělci už zase nesmí ukazovat svět v temných barvách, tak jako za války, a jsou postupně ponižujícím způsobem zotročováni. Šostakovič využije poptávku po lidových inspiracích tehdy spřátelených národů a ukazuje své sympatie k židovské kultuře. Kronikou posledních let stalinismu se stane jeho *Houslový koncert č. 1 a-moll op. 77/99*. Vstřícnost Sovětského svazu vůči mladému Izraeli se vypaří během několika měsíců a záhy začnou antisemitsky motivované procesy s údajnými agenty vykořeněného kosmopolitismu. Šostakovič však ve své hudbě zůstane „svým“ Židům věrný. Scherzo - druhá věta koncertu ukazuje nové směřování v jeho díle. Kromě názvuků židovské lidové hudby, v níž ho prý fascinovala bezprostřední blízkost veselí a smutku, se v jeho díle vůbec poprvé setkáme s hudebním autogramem D-eS-C-H. Ten najde místo v mnoha dalších skladbách a stvrzuje tak příklon osobnějším pohledu na životní úděl. Na rány osudu už se neodpovídá vztekem ani stavbou gigantických vizí zmaru, nýbrž prostě smutkem a slzami. Třetí věta koncertu, pomalá

passacaglia, vznikala ve dnech, kdy se opakovalo jednou již prožité: veřejné zostuzení ve všeobecné atmosféře strachu. Represe se navíc zdokonalovala ve svých metodách a tentokrát už Šostakovič nebyl pouze ponižován ostatními. Byl přinucen nejhorší odsudky vlastního díla číst veřejně z podstrčeného papíru sám. Máloco může člověka, který prošel utrpením, vyděsit tolik, jako hrozba opakování téhož. Nacházíme se již na pomezí celkové rezignace, obnoveného strachu, ale především smutku z toho všeho. Tklivost passacaglie těžko hledá přirovnání, je to hlava v dlaních a pláč. Dílo leželo sedm let v šuplíku a bylo poprvé provedeno Davidem Oistrachem až dva a půl roku po Stalinově smrti, pro jistotu pod novým opusovým číslem 99, v říjnu 1955. Do odhalení tzv. kultu osobnosti zbývaly ještě čtyři měsíce a nikdo nemohl tušit, jak se situace vyvine...

Ve své další tvorbě pokračuje Šostakovič v nastolené tendenci umírněného výrazu a ztrácí kontakt se vzletností svého mládí. Některá díla dokonce přepracovává do méně burčující polohy, jako se to stalo s operou *Lady Macbeth Mcenského újezdu*. Pod silným vlivem opožděné premiéry čtvrté symfonie se přiklání k modernímu jazyku generace svých žáků (Schnittke, Děnisov, Ustvolskaja), hudební jazyk dále oprostuje a opouští Mahlera - symfonika, aby se propojil s Mahlerem - autorem písní a filozofem vztahu lásky a smrti. Těžiště jeho děl jakoby se přesouvala mimo hudbu, na druhý břeh. Jsou-li u něj symfonie veřejným sdělením a smyčcové kvartety spíše soukromým, intimním, pak filmová hudba, která u něj čítá na 35 položek, byla často především nástrojem obživy, a i když vždycky dokázal vytvořit pro film fascinující hudbu, ne vždy si jí příliš považoval a různé hudební kusy v ní také často recykloval. Výjimku však tvoří filmy rané a pozdní. S ještě němým výstředním *Novým Babylónem* režisérů Grigorije Kozinceva a Leonida Trauberga v roce 1929 začínal jako jeden z prvních autorů autonomní autorské filmové hudby vůbec, aby se k prvně jmenovanému dvakrát vrátil na konci života v jeho velkých shakespearovských kreacích. Filmová hudba *Hamletovi op. 116* (1963-64) je záhadná, vesměs statická či strnule motorická a celkově tísnivá. Ukazuje na pokoru svého autora, který přistupuje ke kompozici se snahou o nový přístup, jako úplný začátečník.

Jan Špaček