

# 1. Úvod: Rajok – základní nástin a anticipace řešených problémů

## 1.1. Oč jde?

S přihlédnutím k partituře můžeme prohlásit, že Antiformalističeskij rajok je **satirická komorní opera pro vypravěče,<sup>1</sup> čtyři sólové basy, smíšený sbor, klavír a činely**. Podle situace však může být i toto malé obsazení značně zredukováno (viz závěr oddílu 5.1.2.). Čtyřmi postavami na scéně jsou Předseda (Ведуший), I. S. Jedinicyn (И. С. Единицын), A. A. Dvojkin (А. А. Двойкин) a D. T. Trojkin (Д. Т. Тройкин). Jednoduchostí volby těchto jmen, u nichž je pravděpodobnost společného výskytu téměř nulová (autor tím dává okázale najevo, že si s vymyšlením zajímavých jmen nedal prázdnou práci), má být zviditelněn fakt, že půjde o krycí jména skutečných osob. Jejich skutečná totožnost byla pro dobové publikum evidentní – Šostakovič si dal záležet, aby jak hudba, tak i text neomylně denotovaly někoho z tehdejších mocných ve sféře kultury. Z Jedinicyna se rychle vyklube Stalin, z Dvojkina Ždanov a z Trojkina Šepilov, přední sovětské kulturní činovníci (Stalin je samozřejmě chápán jako přední činovník všech oblastí lidské a snad i každé jiné existence. Viz závěr vstupní řeči Předsedy v příloze[6]). Kdyby někdo přesto zůstal na pochybách ve věci identifikace živých předloh pro jednající postavy, je tu ještě nápadná shoda iniciál křestního a druhého jména (otčestva). Označení „Jedničkyn,” „Dvojkin” a „Trojkin” navíc v kontextu sovětského školského systému klasifikace, který je vzhledem k českému co do evaluačního významu známek převrácený, znamená nelichotivá hodnocení „pětkař,” „čtverkař” a „trojkař.” Postava Předsedy jediná nepředstavuje poukaz na reálnou osobu; je zesměšňujícím obrazem průměrného řečníče – poskoka, bez jehož servilního konferování se obejde málokterá komunistická schůze.

Rajok je dílem unikátním, a to hned z několika důvodů. Předlouhá odyssea vzniku i znovuobjevení; ostře satirická, místy až vulgární textová složka; génius záměrně tvořící co nejpokleslejší hudbu; svého druhu jedinečná sémantická koncentrovanost hudební struktury; vhléd do nejradiálnějšího uměleckého undergroundu v SSSR – takto by mohl vypadat výčet hlavních rysů, díky nimž řadíme dílo k výjimečným. Přestože počátky jeho vzniku spadají již do roku 1948, z politických důvodů nemohl být v Sovětském svazu veřejně uváděn a k jeho premiéře došlo až v roce 1989. Spolu se Čtvrtou symfonií c-moll op. 43, která v zásuvce Šostakovičova psacího stolu ze stejných důvodů čekala na provedení celých 25 let až do roku 1961, je Rajok, dokončený někdy během 60. let, dílem odkázaným na nejdlejší dobu strávenou očekáváním pozornosti širšího publika. Je pozoruhodné, že obě tyto kompozice mají kromě pohnutého osudu společnou také extrémní vyhocenost vyjadřovacích prostředků. Jak skladatel v soukromém rozhovoru ke konci života sám přiznává, v případě absence „stranického dozoru“ by se jeho tvůrčí cesta zřejmě ubírala silnějším, ostřejším, sarkastičtějším, avšak také čistším směrem tak, jak je tomu ve Čtvrté symfonii.<sup>2</sup> Pod odlišným názvem byl fragment opery uveden poprvé 12. ledna 1989 ve Washingtonu a až 25. září 1989, v den Šostakovičových třiaosmdesátých narozenin, zaznělo poprvé kompletní dílo pod názvem Antiformalističeskij rajok.

Protože Šostakovič zanechal Rajok pouze v klavírní verzi, máme k dnešnímu dni již dvě známé orchestrální úpravy. Autorem první z nich je ruský skladatel Boris Ivanovič Tiščenko (\*1939), který se do instrumentace pustil hned v roce 1989. V katalogu jeho skladatelského odkazu ji najdeme pod opusovým číslem 108. Pro svůj profilový interpretační kompaktní disk, ze kterého čerpá také tato práce, upravil Rajok pro orchestr zakladatel a dlouholetý šéfdirigent souboru *Moskevští virtuoso* Vladimír Spivakov; spolupracoval také Vladimír Milman.

---

<sup>1</sup> Vypravěč může být vynechán – viz oddíl 5.3.1.

## 1.2. Opusové číslo

Přestože, snad s výjimkou Houslového koncertu č. 1 a-moll op. 77, jehož opusové číslo bylo v prvním vydání uvedeno chybně (op. 99) a dodnes v tom nemají jasno ani mnohá vydavatelství, není v oblasti datování a opusových čísel u Šostakoviče závažnějších sporů, všechny tyto údaje jsou v této práci konfrontovány a případně opraveny podle jednotného, vědci uznávaného, pravidelně aktualizovaného a snadno dostupného zdroje. Jde o kompletní seznam děl skladatele, který vytvořil a o který pečuje nizozemský muzikolog Onno van Rijen.<sup>3</sup> Jedním ze zajímavých zlepšení, které jeho katalog přináší, je vypořádání se s číslováním skladatelem neopusovaných děl. Zatímco u katalogů děl jiných skladatelů (Beethoven, Brahms) bylo zvykem, že pro tato „neregistrovaná“ díla byla utvořena nová číselná řada s příslušnou zkratkou (WoO), čímž vznikly dva co do chronologie utříděné, vzájemně však zcela nezávislé číselné seznamy, Onno van Rijen včlenil díla bez opusových čísel do stávající řady podle doby vzniku, přidělil jim číslo nejbližšího předcházejícího opusu a přidá velké tiskací písmeno „A“ respektive jiné podle počtu a chronologické posloupnosti neopusovaných děl mezi dvěma po sobě jdoucími díly opusovým číslem opatřenými.

Z pochopitelných příčin neopusovanému Rajoku byl v tomto katalogu přidělen **opus 78B**, přestože stanovení doby jeho vzniku mezi hudbu k filmu *Mičurin* op. 78 (resp. z něj vytvořenou suitu pro sbor a orchestr op. 78A) a písňový cyklus *Z židovské lidové poezie* op. 79 (obojí 1948) je, stejně jako každý jiný pokus o přesné datování, veskrze spekulativní.

## 1.3. Strukturace problému

Nezvyklost řady aspektů problematiky Šostakovičova unikátního operního ostrovtipu si vyžádá globálnější vhled do skladatelovy tvůrčí dílny. Pokud máme za úkol jeho postupům porozumět, je více než kdekoliv jinde žádoucí nastínění širších kontextů, jichž je Rajok součástí.

### 1.3.1. Kontext hudebně – sémantický

V současnosti zuří v příslušných kruzích velké boje o to, zda byl Šostakovič věrným komunistou nebo skrytým disidentem. Skutečností, že se zneprátené strany, obě alespoň částečně reprezentované univerzitními profesory, nemohou shodnout, je vinen sám Šostakovič. Svůj úděl umělce tvořícího v prostředí nesvobody si plně uvědomoval a protože neviděl jinou alternativu (emigraci na Západ, ke kterému zastával pro jeho konzumní zkaženost dosti kritické postoje, vylučoval), zařídil se podle okolností. Zatímco o dílech mladšího jeho tvůrčího období (zhruba do roku 1936 a opusu 43) lze říci, že vznikala svobodně a dobrovolně, po prvním ze tří velkých útoků na svoji osobu na počátku roku 1936 se v nepopsatelné hrůze stahuje do soukromí a rok téměř nekomponuje. Počínaje následující Pátou symfonií d-moll op. 47 (1937) pak zásadně mírní svůj hudební jazyk. Přesto však neskládá zbraně, jak by se mohlo zdát, nýbrž pouze přechází na rafinovanější kalibr. Svědectví o hrůze doby již nevyjařuje pomocí hrozivých orchestrálních apokalyps, jak je tomu ve Čtvrté symfonii c-moll op. 43 (1935-1936). Místo toho je promyšleně vkládá do struktury hudby jako mimohudební poselství. Tento unikátní postup se poprvé objevuje právě v 5. symfonii a zůstane, postupně zdokonalován až na hranici virtuosity, až do skladatelovy smrti jedním z nejtýpějších projevů jeho skladatelského rukopisu.

---

<sup>2</sup> Wilson, Elisabeth: *Shostakovich: A Life Remembered*, Faber and Faber, London/Princeton University Press, Princeton, 1994 (dále jen Wilson), p. 426

<sup>3</sup> van Rijen, Onno: *Compositions by Dmitri Shostakovich*, Internet Edition, in: <http://www.fortunecity.com/tinpan/queen/67/>

Co tedy v 5. symfonii znamenalo tak velkou změnu? V odborných kruzích se před časem začala objevovat zajímavá teze, s níž se autor této práce plně ztotožňuje, a sice že 5. symfonie je pouhým přetlumočením paradigmatu symfonie předešlé. Rozdíl je právě v užití odlišné, značně moderované hudební řeči, která v tvůrčím životě skladatele znamenala velký zlom. Lze se domnívat, že nadprůměrně inteligentní umělec využil drobného výpadku ve své skladatelské činnosti k důkladné úvaze o možnostech svého dalšího kompozičního směřování a jako výsledek vymyslel systém vkládání informací do hudby. Muselo mu být jasné, že v nové situaci již nebude lze pokračovat v dosavadní tvorbě děl nejhrubšího naturalismu. Nutnou zásadní změnu svého přístupu ale nenechal bez vysvětlení. To pak uchoval v tajnosti a zakódoval jej do Finále nové symfonie. Jak?

Jediným závažným dílem vzniknuvším mezi 4. a 5. symfonií jsou *Čtyři romance na Puškinovy verše op. 46* pro bas a klavír (1936-1937). Nelze zjistit, zda již nyní skladatel pomýšlel na tvar nové symfonie, nicméně v první z romancí, nesoucí název *Возрождение (Znovuzrození - viz přílohy [8a] a [8b])*, se ve zjevné narážce na zhoubné cenzory hovoří o barbarském umělci, který dílo géniovo překryje vlastní mazanicí. Po letech však ohavný lak opadá a stará podoba díla dá jeho tvůrci vzpomenout „starých, čistých dní.“ Jednoduchá, oktávovým střídáním tónu „a“ zajímavá nenápadná melodie, která v písni doprovází dojemnou závěrečnou strofu:

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

se náhle objevuje v závěru Finále 5. symfonie mezi reprízami jednotlivých témat věty v rozporu s tradiční formou jako téma nové. Naprostá shoda obou míst v písni a v symfonii vylučuje náhodu, šlo zjevně o záměr.<sup>4</sup> Kromě skutečnosti, že celá báseň věrně popisuje tehdejší Šostakovičovu nelehkou situaci,<sup>5</sup> (pro oficiální kruhy bylo dostatečným zdůvodněním výběru Puškinových veršů sté výročí básníkovy smrti) nabízí se ještě další: Oním postiženým dílem, na něž v závěru 5. symfonie odkazuje, může být kromě opery *Lady Macbeth* také 4. symfonie, jejíž premiéra na podzim roku 1936 byla pouhých několik dní před plánovaným termínem z politických důvodů zrušena<sup>6</sup> a o čtvrtstoletí odložena. Místo ní vzniká symfonie jiná, která měla barbary uspokojit. Přesto si v ní skladatel neodpouští zmínit naději, že se geniovo staré dílo opět v kráse odkryje. Tato naděje je zároveň rozloučením, jakýmsi Requiem za časy svobodné tvorby. Rezignace se projevuje ve smutnějším a méně bojovnějším ladění symfonie oproti své předchůdkyni.

Podle Elisabeth Wilson<sup>7</sup> upozornil vůbec poprvé na možnost sémantického výkladu podobnosti částí písně resp. symfonie ve své šostakovičovské biografii David Rabinovič.<sup>8</sup> Na další souvislost opusů 46 a 47 upozornil ve svém rozhlasovém pořadu na BBC Radio 3 anglický muzikolog Gerard McBurney.<sup>9</sup> Úvodní hudební motivy zmínované písně je ve Finále symfonie rozvinut ve vstupní bojovně pochodové téma (slova *Malíř - barbar...*). Potud faktografie, zbývá však ještě upozornit na dílo, kde se Šostakovičova záliba v kódech realizuje nejvíce: Je

<sup>4</sup> Podrobně, včetně notových ukázek a rozboru nebezpečí pusté fabulace, je tato shoda rozebrána ve studii: Taruskin, Richard: *Public lies and unspeakable truth interpreting Shostakovich's Fifth Symphony*,

in: Fanning, David (ed.): *Shostakovich Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp 17-56

<sup>5</sup> Může jít o odezvu na nechvalně známý článek z *Pravdy Chaos místo hudby* – viz přílohu [1]

<sup>6</sup> srov. Wilson, pp 115-120

<sup>7</sup> p. 127

<sup>8</sup> Rabinovich, David Abramovich: *Dmitri Shostakovich, Composer*, Foreign Language Publishing House, Moscow, 1959

jím Osmý smyčcový kvartet c-moll op. 110 (1960). Jako autobiograficky laděné dílo komponované před zamýšlenou sebevraždou („vlastní hudební nekrolog“) také obsahuje celou řadu citací.<sup>10</sup>

Přestože se toto vše může zdát odvádějící od tématu, opak je pravdou. Vedle 8. kvartetu je totiž dalším skladatelovým vroucím sémantickým kotlem opera Antiformalističeskij rajok. Bez důkladného představení kontextu Šostakovičovy sdělovací metody by se totiž Rajok mohl jevit jako podivný slepenec se špatnou hudbou a bez souvislostí. Zejména u tohoto díla je třeba mít stále na paměti, že ani sebemenší motivek nemusí být nahodilý. Samozřejmě, že kódy měly u Šostakoviče různou míru srozumitelnosti a je pravděpodobné, že některé z nich byly čistě interní, pro pobavení blízkých přátel, rodiny nebo snad i jen sebe sama.

Jest vědeckým postup nahlížet něčí dílo ve spekulativní rovině citací, jejichž autenticitu nelze doložit stoprocentně? Odpověď zní: ano. Je to totiž jediná možnost, jak intencím skladatele porozumět. Ať se tato metoda jeví jakkoliv neseriózní, musí v sobě vědec tuto nechuť překonat, protože kódování zpráv, poselství nebo třeba jen stesků do hudební struktury bylo prokazatelně jedním ze základních Šostakovičových kompozičních přístupů. Sám skladatel, který se v soukromí často pohrdlivě vyjadřoval o muzikolozích,<sup>11</sup> jim v tomto ohledu nedal mnoho šancí, neboť na rozdíl od pravidel hry ve vědě, která žádají doložení všech tvrzení z vícepramenů, Šostakovič některé své „vzkazy“ záměrně svěřoval *výhradně* svým skladbám a vyzýval posluchače k přesměrování pozornosti od blábolivých výplodů muzikologie k vlastnímu sluchovému ústrojí. Doklad o empirické zkušenosti z poslechu (třeba i pouze za pomoci obecných estetických kategorií) představuje splnění Šostakovičova záměru.

Z těchto skutečností vyplývá, že ku porozumění všem souvislostem týkajícím se života a díla Šostakovičova je naprosto nezbytná co nejhlubší znalost dobových sovětských reálií. Západní muzikologie (zejména anglická a americká) řeší tento svůj handicap radikální cestou: Každý adept odbornosti na ruskou problematiku perfektně ovládá ruský jazyk, má hlubokou znalost o ruské kultuře a historii a udržuje co nejvíce úzkých kontaktů se svými ruskými kolegy z branže (tento přístup se ostatně projevuje i u angloamerických odborníků na českou hudbu). Přes pochopitelnou (a navzdory polemickému ladění takového tvrzení také „částečně oprávněnou“) nechuť ke studiu sovětské kultury by měl český muzikolog své blízkosti k ní (sic!) více využít.

### 1.3.2. Kontext politicko – historický

Prezentace ostatních souvislostních okruhů si nevyžádá vzhledem k jejich mnohem obvyklejšímu rázu tolik prostoru jako výklad a exemplifikace unikátních Šostakovičových kompozičních postupů. Dalším kontextem, do kterého bude třeba Rajok zařadit, je politicko – historický. V každé ze tří fází vzniku díla bude třeba popsat

---

<sup>9</sup> McBurney, Gerard: Radio 3 talk, January 1993

<sup>10</sup> Wilson, p. 340: Šostakovič se zde v dopise Isaaku Glikmanovi zmiňuje o přítomnosti citací těchto skladeb v kvartetu: Symfonie č. 1, 8 a 10, Klavírní trio č. 2, Violoncellový koncert č. 1, opera Lady Macbeth; dále pak Rusům dobře známou revoluční píseň ‘Vyčerpán útrapami věznění’, Smuteční pochod z Wagnerova Soumraku bohů, 2. téma z 1. věty Čajkovského 6. symfonie a konečně obligátní podpisový motiv D – Es – C – H.

<sup>11</sup> Tento kritický postoj skladatele nepramení z nějaké primitivní rétoriky typu: „Kdyby tomu rozuměli, věnovali by se tomu a neřečnili by tolik.“ Šostakovič kupříkladu udržoval svého času úzké přátelství s předčasně zesnulým a geniálními schopnostmi obdařeným muzikologem a polyglotem Ivanem Ivanovičem Sollertinským (1902-1944). Vztah k muzikologii se u Šostakoviče začal měnit až s příchodem čistek, mocenských konfliktů a rádobý vědeckých hromadných odsudků, do nichž se přední muzikologové aktivně zapojovali a rozsáhle tak devalvovali svoji vědeckou specializaci. Nad jiné viditelným příkladem je „zrada“ (viz Svědectví, mj. p. 219) Borise Vladimiroviče Asafjeva (1884-1949), který mladému skladateli poradil kompozici opery na Leskovův námět (Lady Macbeth Mcenského újezdu původně nesla věnování Asafjevovi, než bylo jeho jméno po

politickou situaci a vyzdvihnout ty události, které jsou v opeře přímo reflektovány a případně i vedly k jejímu vzniku. Díky dlouholeté utajenosti díla umocněné časovou nejednotností vzniku a výskytem řady z pochopitelných důvodů neautentizovatelných opisů se vynořila řada problémů a dějinných nejasností, z nichž jedna se zdá být vážná, ovšem pouze pokud chceme věřit, že všichni zainteresovaní skladatelovi blízcí mluví pravdu (viz historický oddíl č. 4), což bude bohužel nutno popřít jako fikci. Zajímavé bude také srovnání s ostatními Šostakovičovými díly pocházejícími z posledních let stalinismu, přičemž rozhodující v této komparaci bude široká paleta způsobů, jak nenáviděnému diktátorovi uštvědit políček. Rusové takovému útoku ze zálohy podle skladatele Dmitrije Tolstého říkají „prst v kapse.“<sup>12</sup>

### 1.3.3. Kontext satirický

Do třetice bude třeba se zabývat kontextem satirickým. Vyzdvihneme přínos žánru satirického divadla a zjistíme paralely ve starší tradici ruského humoru. Zvláštní kapitola bude věnována Musorgského Rajoku, z kterého Šostakovič převzal techniku hrubého zesměšňování pomocí užití známých hudebních motivů ve spojení s úryvky z verbálních výstupů poškozených (a poškozovaných) osob. Navíc jde v případě Rajoku mladšího o jedinečný příspěvek nejen divadlům hudebnímu a satirickému, nýbrž také divadlu malých forem.

Jako satira je Rajok skutečným mistrovským kouskem, který využívá všech možných i krajně nemožných příležitostí k humornému efektu. Opera postrádá klasickou dějovou fabuli, místo toho je jakýmsi výjevem ze schůze předních kulturních činovníků. Hudební složka je sešita téměř výhradně ze zakódovaných invektiv.

Kontexty Šostakovičova díla hudebně sémantický a satirický budou vodítky jednotlivých částí páte, analytické kapitoly této práce, zatímco zasazení do historických souvislostí je předmětem kapitoly čtvrté.

## **2. „Antiformalističeskij rajok“ – změt' významů; přehled používaných názvů opery**

Víceznačné a spletité je sémantické pole ruského slovního spojení Антиформалистический раёк (Antiformalističeskij Rajok) jak v rovině původních slovních významů, tak i v případě konkrétního označení opery. Nestálý a zatím bez zaběhnutých konvencí je i sám název v různých jazycích, přičemž ty, které nepatří do okruhu slovanských a tudíž nemohou za účelem srozumitelného označení použít ruského originálu, většinou pouze zvolí některou z možností, které se ustálily v angličtině.

### **2.1. Tváří v tvář formalismu**

Užití výrazu *antiformalistický* v názvu je satirickou reflexí politické situace v oblasti umění posledních let krutovlády Iosifa Vissarionoviče Stalina. Stejně tak jako byli Židé mezi lékaři, umělci a vědci posílání hromadně na smrt po bezobsažném, přesto však obecně srozumitelném obvinění z „kosmopolitismu,“ i umělci se dočkali vlastního označení „nepřátel lidu“ ve svých řadách. Posloužil název směru progresivní linie ruské estetiky počátku 20. století – **formalismus**. Tato estetická teorie, vyzdvihující význam formy uměleckého díla, se ukázala být vhodným protikladem k jedinému legitimnímu a bombasticky prosazovanému uměleckému směru,

---

beethovenovsku nahrazeno jménem Niny Vasiljevny Varzar [1910-1954], Šostakovičovy první ženy) a později se aktivně přidal k jeho ideovým kritikům.

<sup>12</sup> Jedná se o jeho svědectví ve vynikajícím dokumentu *Válečné symfonie – Šostakovič proti Stalinovi* (Kanada 1997, režie Larry Weinstein), který zvítězil na mezinárodním televizním soutěžním festivalu Zlatá Praha 1998. Prstem můžeme podle D. Tolstého naznačit něco hrubého a pokud ho při tom máme v kapse, nikdo to nevidí.

jímž byl **socialistický realismus**. Přestože základní zásady tvorby ve stylu socialisticky – realistickém jsou známé, mnohdy neměla podoba děl žádný význam a rozhodovala pouze politická a mocenská měřítká.<sup>13</sup>

Počátky používání termínu „formalismus“ ve změněném, politickém významu spadají již do doby před druhou světovou válkou. V článku *Chaos místo hudby*, který vyšel v deníku Pravda dne 28. 1. 1936 a který ostře odsuzuje Šostakovičovu operu *Lady Macbeth Mcenského újezdu*, se mj. píše:

(...) Je to přenesení zesílených nejzápornějších rysů „mejercholdovštiny“ do opery, do hudby. Je to levičácký chaos místo přirozené lidské hudby. Schopnost dobré hudby uchvátit masu je obětována maloburžoaznímu formalistickému snažení, požadavkům vytvořit originálnost způsobu laciného originálníčení. Je to hra na nepochopitelné věci, která může skončit velmi špatně. (...) <sup>14</sup>

S použitím politického argotu dneška lze říci, že šlo pouze o špinavou politickou a mocenskou hru a nálepkování, i když důležitým faktorem při charakterovém kolapsu byl u mnohých lidí jejich vlastní strach, což jen umocňovalo utrpení těch statečnějších. Ilustrativní je případ, ve kterém se Dmitrij Borisovič Kabalevskij (1904-1987) na počátku roku 1948 s předstihem dozvěděl, že jeho jméno figuruje na černé listině skladatelů, kteří mají být obviněni z formalismu. Skladatel nelenil, dostal se k tomuto Ždanovem sepsanému seznamu, své jméno vymazal a nahradil ho jiným. Postiženým byl nadějný talent mladší skladatelské generace Gavriil Nikolajevič Popov (1904-1972), který po únorové rezoluci strany z roku 1948<sup>15</sup> obrátil svoji pozornost k alkoholu a již se ze svého prokletí nedostal.<sup>16</sup>

Tolik k dokreslení popularity výrazu „formalismus“, který pro svoje univerzální ideologické použití (hlavně však používání) tolik zlidověl. Výraz „antiformalistický“ je tedy poukazem na ideální a ideologicky čistou podobu uměleckého díla. Svoji primitivní znakovou jednoduchostí (z hlediska sémiotiky jde o učebnicový případ konvenční pragmatické tvorby symbolu neodpovídajícího skutečnosti, jejíž reálné ozřejmění, tedy např. „nepohodlná osobnost“, nemohlo být žádoucí, proto tedy „formalista“) se nabízel jako vhodný název pro dílo, jehož těžištěm mělo být naoko poslušné respektování a krajní vyhocení všech povinných uměleckých doktrín.

## 2.2. Eden nebo bidýlko?

*Rajok* (paëк) představuje diminutivum původního tvaru *raj* (paй). Může tedy jít o **ráječek** nebo **nebičko**. Hlavním důvodem tohoto pojmenování však byla existence obdobně satiricky laděného stejnojmenného (!) díla z pera Modesta Petroviče Musorgského (1839-1881). O vztahu a příbuznosti *Rajoků* Musorgského a Šostakoviče pojednává v této práci samostatná kapitola, přesto však lze již zde připomenout hluboký a téměř bezmezný obdiv, který Dmitrij Dmitrijevič choval ke svému předchůdci. Projevem této úcty byla nejen nová redakce (spojená s nutným dokončováním některých částí) dvou oper Modesta Petroviče (*Boris Godunov* a

<sup>13</sup> V této souvislosti se vyjevují některé na první pohled rozporné skutečnosti. Zatímco kupříkladu ideologicky „nejistá“ *Pátá Šostakovičova symfonie d-moll op. 47 (1937)* byla kritikou (nikoliv skladatelem, jak se často chybně uvádí) přijata jako „tvůrčí odpověď sovětského umělce na oprávněnou kritiku“, zdánlivě nenapadnutelné balety *Zlatý věk op. 22 o výpravě sovětského fotbalového mužstva na Západ (1929-1930)*, *Šroub op. 27 o sabotáži ve výrobním družstvu (1930-1931)* a *Jasný potok op. 39 o zájezdu sovětských kolchozníků na Kubu (1934-1935)* byly ostře odsouzeny v rámci výpadů proti skladateli na stránkách deníku Pravda (viz přílohu [2]).

<sup>14</sup> viz celý text v příloze [1]

<sup>15</sup> viz příloha [3]

<sup>16</sup> O této politováníhodné události se zmiňuje většina nejnovějších rozsáhlých Šostakovičových biografí: Wilson, p. 208; Volkov, Solomon (ed.): *Testimony: The Memoirs of Dimitri Shostakovich, as related to and edited by Solomon Volkov*, Hamish Hamilton, London/Harper and Row, New York, 1979 (dále jen *Svědectví*), p.

Chovanščina), o jejichž deformovaném, přesto však zatím téměř výlučně používaném znění z tvůrčí dílny Nikolaje Andrejeviče Rimského - Korsakova se dnes kriticky vyjadřuje kdekdo. Velkému spříznenci Musorgskému totiž Šostakovič věnuje celou jednu z osmi kapitol svých toho času dobře utajených pamětí *Svědectví*.<sup>17</sup>

S Musorgským se tedy Šostakovič v posláním svého díla ztotožnil, takže při vytyčování sémantického pole znaku *rajok* musíme do intencí skladatele tento fakt zahrnout. V ostré kritice ultrakonzervativních poměrů panujících v dobové kulturní sféře jistě přišla Musorgskému víceznačnost výrazu vhod. Kromě ráječku totiž *rajok* označoval nejvyšší pořadí v divadelním hledišti, tedy „*bidýlko*“ nebo „*galérku*“. Dalším designátem *Rajoku* je **kukátko** nebo též **kaleidoskop**. V tradici ruské jarmareční zábavy se slovem „*rajok*“ navíc rozumnělo **loutkové divadélko**.

Ve spojení s termínem „antiformalistický“ dávají všechny známé významy (snad s výjimkou oddělení v hledišti) slova „*rajok*“ svůj vlastní smysl, přičemž dle našeho mínění jsou všechny tyto možné interpretace rovnocenné a záměrné. Jinými slovy řečeno, pro skladatele nebyl cílem volby názvu „*Antifomalističeskij rajok*“ poukaz na pouhý jeden z možných výkladů tohoto homonyma,<sup>18</sup> nýbrž designátem jest sémantické pole jako celistvý souhrn možných významů.

### 2.3. Spor o název: Anglický Babylón

Vzhledem ke skutečnosti, že většina odborných muzikologických spisů pojednávajících jakýmkoliv způsobem o Šostakovičově *Rajoku* je v anglickém jazyce, je třeba se seznámit se všemi slovy a slovními spojeními, které komukoliv ve vědecké sféře k označení naší opery posloužily. Anglická transliterace **rayok** nebo **rayock** ve spojení s překlady přívlastku **anti-formalist** nebo **antiformal** nejsou zdaleka jedinými používanými názvy. V rámci pokusů o překlad vzniklo vzhledem ke zmíněnému širokému sémantickému poli ruské předlohy množství názvů vystihujících vždy jen jeden z palety nabízených významů. Původnímu slovnímu výkladu *rajoku* jako malého ráje odpovídá anglická analogie **Little paradise**. Chápání se *rajoku* jako nejvyššího pořadí divadelní nebo koncertní budovy - tedy galerie, jež zejména v Anglii u každého evokuje promenádní sektor s obrazy na zdi<sup>19</sup> - vygenerovalo názvy **Portrait Gallery** (přidružujícím významem je portrétování „obětí“ satiry) a **The Gods** (idiom téměř shodný s ruským „*rajok*“ ve významu divadelního sektoru). Označení **Peepshow** (popř. **Peep-Show**) se částečně prosadilo nejen díky svému významu (kukátko, podívaná), nýbrž také proto, že je dlouholetým ustáleným anglickým názvem pro Musorgského *Rajok*. **Puppet-Theatre** (loutkové divadlo) je zatím posledním z pokusů o překlad ruského „*rajok*“, tím však stále výčet anglických názvů díla nekončí.

---

223; Ho, Allan B. a Feofanov, Dmitri (eds.): *Shostakovich Reconsidered* (dále jen *SR*), Toccata Press, London, 1998, p. 284

<sup>17</sup> *Testimony*, chap. 7, pp 175 – 189

<sup>18</sup> O čisté homonymum v tomto případě nejde. Vzhledem k časté oddělenosti nejvyššího pořadí od nižších částí hlediště tam měli diváci více soukromí a neupíral se na ně pohled ostatních přítomných. Z tohoto důvodu panovaly v prostoru uvolněnější mravy než v jiných částech divadla, proto se ustálil *rajok* (malý ráj) jako poukaz na možné tamní dění. S lidovou jarmareční zábavou má zase nejlevnější pořadí zřejmou souvislost ve společensky nejnižší situované vrstvě, z jejichž řad se návštěvníci obou atrakcí rekrutovali.

<sup>19</sup> Již 106. ročníkem pokračuje letos od poloviny července do poloviny září v londýnské Royal Albert Hall jeden z největších hudebních festivalů na světě – BBC Promenade Concerts, zkráceně PROMS. I když v dnešní době při těchto koncertech není volná promenáda zvykem, jsou Angličané na svoji tradici promenádních koncertů i na celý tento mamutí festival, u jehož zrodu stál dirigent Henry Wood, právem hrdí. Ve zmíněné Albert Hall je hned pod střechou proslulá galerie s obrovskou kapacitou.

Vůbec prvním signálem naznačujícím existenci „díla zesměšňujícího Stalina a jeho nohsledy“ byla pro širší veřejnost zmínka ve *Svědectví* (p. 111; viz oddíl 4.4.). Byla však natolik vágní, že nebylo možné o této záhadné kompozici cokoli vědecky relevantního vyslovit. Přesto se muzikolog Calum MacDonald rozhodl ve druhém vydání svého katalogu Šostakovičových děl<sup>20</sup> zařadit pod tehdy ještě čistě spekulativní rok 1948 (jedna z možných interpretací slov ze „Svědectví“) satirické vokální dílo („satiric vocal work“), kterému dal pracovní název **Zhdanovshchina** (Ždanovščina).

Když Mstislav Leopoldovič Rostropovič uváděl 12. ledna 1989 v koncertním sále Kennedyho centra ve Washingtonu světovou premiéru nekompletní verze díla, kterému je zasvěcena tato práce, neznal ani jeho název („Antiformalističeskij Rajok“). Ten totiž pochází až z poslední fáze Šostakovičovy práce na opeře, která se datuje zhruba mezi léta 1965 – 1968. Rostropovič měl k dispozici pouze opis nekompletní verze díla z roku 1957 (tehdy ještě Šostakovič chtěl jako jeden ze satirických „špeků“ nechat dílo nedokončené; takto o něm také píše v předmluvě), který mu poskytl tehdejší skladatelův důvěrník Lev Nikolajevič Lebedinskij. Tato verze nemá název a začíná titulním listem (viz přílohu [5]). V něm se skladba představuje jako učebnice „O boji realistických tendencí v hudbě a formalistických tendencí v hudbě“<sup>21</sup> s titulem „Pomůcka studentům.“ Postaven před úkol dílo nějak nazvat, rozhodl se Rostropovič po studiu titulního listu pro kompromisní název **Learner's Manual** (Učebnice pro studenty), pod kterým se dílo poprvé objevilo na kompaktních discích (viz oddíl 7.0.). Na základě stejného pramene zvolili někteří poněkud těžkopádnější variantu **Struggle between Formalism and Realism in Music**<sup>22</sup> případně s blízkými jazykovými odchylkami.

Protože Šostakovič pečlivě vypracovaný titulní list ani předmluvu v 60. letech nijak nekorigoval, uspořádalo vydavatelství Boosey & Hawkes vůbec první vydání partitury<sup>23</sup> díla takto: Za svůj vlastní titulní list se jménem skladatele, názvem Anti-Formalist Rayok, obsazením a uvedením autorství textu a překladu do angličtiny zařadilo tradiční úvod z pera muzikologa<sup>24</sup> v různých světových jazycích. Teprve potom najdeme v partituře titulní list a předmluvu, obojí již od Šostakoviče.

#### 2.4. Možnosti českého překladu

Přes všechny tyto skutečnosti, které jen potvrzují, že žádný cizojazyčný překlad původního ruského názvu opery nemůže být plnohodnotný, pokusíme se alespoň nabídnout dvě české alternativy. Autorem překladu celého libreta a některých dalších textových částí díla z ruštiny do češtiny je vedoucí této práce prof. Miloš Štědroň. Pro tento svůj překlad zvolil název „**Antiformalistické nebíčko**.“ Ve svém rozhlasovém pořadu o historii vzniku a objevení Šostakovičova Rajoku, který vysílala stanice Vltava (ČRo 3) v předvečer Prvního máje (z toho důvodu pod názvem *Májový ráječek*) v pátek 30. dubna 1999, zvolil originálu bližší slovní spojení **Antiformalistický ráječek**.

Obě tyto české verze názvu jsou plně oprávněné a je jasné, že v některých situacích je v rámci koncertního provozu nezbytné uvést název skladby v národním jazyce. Přesto se domníváme, že povahu díla i v česky

<sup>20</sup> MacDonald, Calum: *Catalogue of Shostakovich's works*, Boosey & Hawkes, London, <sup>2</sup>1985

<sup>21</sup> Stojí rovněž za zmínku, že angličané nejsou zřejmě schopni onu půvabnou stylistickou nešikovnost podnázvu „*O boji realistických tendencí v hudbě a formalistických tendencí v hudbě*“ pochopit. „Oficiální“ překladatelka Rajoku Elisabeth Wilson, možná ve strachu před nařčením za stylistickou hrubku, napsala prostě „*The struggle of the realistic and formalistic directions in music*.“

<sup>22</sup> SR, p. 270

<sup>23</sup> Шостакович, Дмитрий: *Антиформалистический Паёк* [Šostakovič, Dmitrij: *Antiformalističeskij Rajok*] Shostakovich, Dmitri: *Anti-Formalist Rayok*, Anglo-Soviet Music Press Ltd., (b. m.) 1991



mluvícím *milieu* nejlépe vystihuje ruský originál. Po jazykové stránce je alespoň částečně srozumitelný a po stránce sémantické je jediným možným korektním řešením. Použití ruštiny v českém prostředí navíc neomylně konotuje ve specificky humorné rovině ruské kulturní paradigma, jehož probuzení lze ze sémantického hlediska identifikace díla jen přivítat. Důvodem těchto konotací může být pro české ucho nezaměnitelný půvab vyvěrající z melodiky a zvukovosti ruského jazyka a také ze zvláštního jednotného sémantického odchýlení ruštiny od češtiny, díky němuž se uživateli jednoho z jazyků jeví ten druhý jako žertovný.

### 3. Problémy pramenné a informační základny

Ještě předtím, než předložíme naši hudební veřejnosti rajokovskou faktografii, je třeba potenciální šostakovičovské badatele vybavit několika nezbytnými praktickými radami, které se ukážou být užitečné v zápase s ideologickým nánosem pokrývajícím více či méně celou dosavadní hudebněvědnou šostakologickou produkci. Přestože takový oddíl nebývá v obdobných pracech obvyklý, alespoň základní kurs orientace v nepřehledném množství dokumentů a statí je nezbytný pro každého, kdo by se chtěl literaturou pojednávající o Rajoku a potažmo i o Šostakovičovi zabývat, proto byl přehled a „zhodnocení soudobé dostupnější šostakovičovské literatury“ součástí zadání této práce. Dalším důvodem oprávněnosti tohoto minipřehledu je skutečnost, že osobní svědectví, která jsou v bádání o utajených ‘šuplíkových’ dílech hlavním zdrojem informací, jsou pouhým pokusem přetlumočit prožité, což často ani při nejlepší vůli pamětníkově nemusí znamenat skutečný obraz historické reality.<sup>25</sup> Metoda atestování a klasifikace spolehlivosti těchto důležitých osob i schopnost číst v jejich spisech ‘mezi řádky’ jsou nezbytnými součástmi výzbroje muzikologa pověřeného badatelským úkolem týkajícím se života v SSSR.

#### 3.1. Dva důležité kroky

##### 3.1.1. Pryč s falsy!

Přes způsobené zúžení pramenné základny je třeba při seriózním výzkumu ignorovat všechny oficiální dobové dokumenty, ať jde o skladatelova osobní prohlášení nebo o tvrzení nevěrohodných kolegů, která byla zhusta prezentována oficiálními sdělovacími prostředky již za jeho života. Je jasné, že ať již byla všem médiím vládnoucí propaganda v té které chvíli silící či slábnoucí, vždy bylo její jedinou motivací masírování mozků recipientů, tedy obyvatel Sovětského svazu. Proto se domníváme, že ani v případě absence silného tlaku z nejvyšších míst nebylo pádného důvodu psát pravdivě. Podobná situace ostatně vládla i v komunistickém Československu za normalizace po roce 1968. Mnohá svědectví skladatelových blízkých navíc vypovídají o tom, že Šostakovič nejenže nebyl autorem většiny jeho jménem podepsaných provolání, ale často se dokonce stávalo, že se na žádost o jeho schválení připraveného textu jaksi pozapomnělo. Tyto nehoráznosti však byly pro Šostakoviče paradoxně mnohem příjemnější než případy, kdy mu byl z hyperaktivních stranických kroužků, sdružujících nadšené budovatelské mládí, ‘přidělen’ některý ze snaživých ‘pěšáků,’ jehož úkolem bylo skladatele za účelem získání nějakého podpisu vypátrat a pronásledovat, ať se nacházel kdekoliv.<sup>26</sup>

---

<sup>24</sup> MacDonald, Malcolm: *Foreword* [předmluva k výše zmíněnému vydání partitury Rajoku] (1990)

<sup>25</sup> Elisabeth Wilson si ve své knize (viz 3.1.2.) stěžuje na nepoužitelnost některých svědectví (pp xiv-xvi)

<sup>26</sup> Wilson, pp 338-339

Ve světle těchto skutečností se soubor Šostakovičových statí a projevů, česky vydaný pod názvem *O době a o sobě*,<sup>27</sup> jeví jako zcela nepoužitelný shluk fals a vynucených nepravd. Prvním krokem je tedy vyvržení všech dobových oficiálních zdrojů ze sféry studijní literatury do oblasti pramenů sloužících pouze jako doklad dobového koloritu.

### 3.1.2. O svědcích důvěryhodných a těch druhých

V nevelkém množství dokumentace, které při prvním kroku ob stojí, se nacházejí různorodé materiály, přičemž u některých z nich je třeba zachovat maximální obezřetnost. Jen častý kontakt s rozličnými svědectvími umožní badateli vytvořit si u každého zdroje podle vystupování a bezroznosti tvrzení ponětí o jeho věrohodnosti. Jedním z nejspolehlivějších pramenů jsou dopisy, které skladatel napsal svému příteli, kritikovi a profesorovi Leningradské konzervatoře Isaaku Glikmanovi (\*1911), který se i ve svých komentářích moudře vystříhává jakýchkoliv individuálních interpretací.

Důležitý zdroj představuje Šostakovičova vlastní rodina: Zatímco od sester<sup>28</sup> DSCH rozsáhlá svědectví k dispozici nejsou, dcera Galina Čukovskaja (\*1936), syn Maxim (\*1938) a třetí žena Irina Antonovna Supinskaja (\*1934), se kterou se skladatel oženil v roce 1962, často některé události komentují. Přes nesporný dobrý úmysl je z jejich strany občas cítit nejistota. Pro mnohé byla zklamáním nerozhodnost, s jakou přistupoval Maxim k potvrzení autenticity *Svědectví*.

Pro dokreslení různosti svědků důležitých pro odstranění bílých míst v Šostakovičově životě a díle zmiňujeme ještě absolutní protipól klidného a sdělného vystupování Isaaka Glikmana. Je jím ruský muzikolog, folklorista a jeden z hlavních ideologů RAPP (Sdružení ruských proletářských spisovatelů) Lev Nikolajevič Lebedinskij (1904-1992). V jeho svědectví se neustále projevuje sebezviditelňování, s čímž úzce souvisí křečovitá snaha všechny sdělované fakty ihned interpretovat. Lebedinskij bude jednou z hlavních postav v řešení sporů o datum vzniku *Rajoku*.

Jak Glikman, tak Lebedinskij patří k nejdůležitějším kontributorům knihy Elisabeth Wilson *Shostakovich: A Life Remembered* (1994). Tato anglická violoncellistka studovala v letech 1964-1971 na Moskevské konzervatoři mj. i u Šostakoviče, se kterým se sblížila, a stala se tak jedinečnou badatelkou disponující jak seriózním západním vědeckým přístupem, tak zkušeností života v Sovětském svazu. Její publikace je a zřejmě i zůstane nejpraktičtější a nejužitečnějším souborem svědectví Šostakovičových blízkých. Zároveň je dokladem důležitosti tvůrčího přístupu vydavatelů. Nápad sestavit podrobný životopis skladatele jako mozaiku výpovědí lidí, kteří byli hlavními spoluaktéry jednotlivých událostí v jeho životě, totiž dostalo a ve formě objednávky autorce tlumočilo prestižní londýnské nakladatelství Faber & Faber. Celé množství přispěvatelů je navíc v závěru knihy představeno ve stručném jmenném seznamu se základními biografickými údaji, což čtenáři podstatně usnadňuje orientaci. Svým širokým záběrem, kvalitou, rozsahem (550 stran) i jedinečností (od velké části přispěvatelů knihy se již dalších svědectví nikdy nedočkáme...) zůstane dílo Elisabeth Wilson hlavním pramenem pro šostakovičovský výzkum

---

<sup>27</sup> Dmitrij Šostakovič: *O době a o sobě*, Supraphon, Praha, 1987; stojí za zmínku, že vydavatelství Bärenreiter Editio Supraphon knihu stále nabízí – lze ji objednat pod katalogovým číslem H 6950.

### 3.2. Causa Testimony – neřešený problém

Obrovský kulturní šok, srovnatelný s reakcí na Solženicynovo *Souostroví Gulag*, znamenalo pro celý kulturní západ anglické vydání utajených Šostakovičových memoárů *Svědectví – paměti Dmitrije Šostakoviče, na základě osobních rozhovorů sestavené Solomonem Volkovem*.<sup>29</sup> Svět do té doby viděl ve skladateli věrného sluhu sovětského režimu, nyní se však objevila kniha svědčící o opaku. DSCH je v ní představen jako zcela zlomený a hořkostí oplývající starý muž, který přes svoji těžce snášenou blízkost režimu zůstává vnitřním disidentem. Celému vyprávění vládne duch trpkého gogolovského humoru nejhrubšího zrna. I přes pochybnosti o autenticitě díla patří *Svědectví* bezesporu k nejzajímavějším výpovědím o životě v sovětské nesvobodě.

Jejich autor - editor Solomon Mojsejevič Volkov ve vlastní obsáhlé předmluvě popisuje, jak se s Šostakovičem v roce 1974 v jeho bytě pravidelně setkávali. Skladatelova vyznání prý ihned zaznamenával těsnopisem, po dokončení přepsal strojem a nechal si každý arch zvlášť od skladatele zkontrolovat a podepsat. Na vlastní přání DSCH pak *Svědectví* vyšlo čtyři roky po jeho smrti. Zde se objevuje první nejistota: Volkov, jehož jednání se v leccm podobá zmiňovanému Lvu Lebedinskému, se rozhodl zastávat úlohu jakési šedé eminence a na většinu dotazů ohledně vzniku *Svědectví* nereaguje buď vůbec nebo velice podrážděně. Otevřené diskusi s jinými než 'svými' badateli se brání. 'Originální,' skladatelem podepsané archy díla prý již nemá, neboť byly prodány do soukromých sbírek. Místo odpovědí na konkrétní dotazy se Volkov spolu s mohutnou a nesmírně pilnou větví militantně naladěných badatelů věnuje hrubým útokům proti všem, kteří se odvážili autenticitu *Svědectví* zpochybnit.<sup>30</sup> Další častou výtkou směřující k Volkovovi je fakt, že dodnes paměti nevydal v ruském originále, který by podle mnohých mohl leccos naznačit. Vlajkovou lodí veškerých snah tohoto křídla, jež samo sebe nazývá "revisionists," je kniha *Shostakovich Reconsidered*<sup>31</sup> amerického profesora hudby na Southern Illinois University v Edwardsville Allana Ho a původem ruského právníka a klavíristy Dmitrije Feofanova. Sám autor této práce pocítil na vlastní kůži přístup těchto autorů v několika jedovatých a takřka až výhružných e-mailech poté, co sdělil své pocity internetovému diskusnímu klubu věnovanému životu a dílu Šostakoviče a jiných sovětských skladatelů.

K hlavním představitelům pochybující větve ("antirevisionists") patří americká muzikoložka<sup>32</sup> Laurel Fay, která roku 1980 v říjnovém čísle protikomunisticky laděného časopisu *Russian Review* uveřejnila studii,<sup>33</sup> ve které mj. dokazuje, že některé pasáže *Svědectví* byly téměř slovo od slova opsány z dřívějších Šostakovičových esejů.<sup>34</sup> Ilustrativní je skutečnost, že odpověďmi na tato obvinění se neobtěžoval Volkov, nýbrž jeho věrní. Uvedli prapodivné, nikoliv však neopodstatněné vysvětlení, a sice že Šostakovič, disponující všestrannou

---

<sup>28</sup> Maria Dmitrijevna (1903-1973) a Zoja Dmitrijevna (1908-1990)

<sup>29</sup> Testimony: The Memoirs of Dimitri Shostakovich, as related to and edited by Solomon Volkov

<sup>30</sup> Žádné servítky si při kritice oponentů nebere ani legendární pianista a současný šéfdirigent České filharmonie Vladimír Ashkenazy. V předmluvě ke knize *Shostakovich Reconsidered* mj. píše: „Is it still possible that this musicologist still [sic! - pozn. aut.] cannot shed the skin of an agent of influence of the USSR (and there were thousands of them in the West) or that he simply does not possess enough intelligence for this matter?“ – p. 11

<sup>31</sup> Ho, Allan B. a Feofanov, Dmitri (eds.): *Shostakovich Reconsidered*, Toccata Press, London, 1998

<sup>32</sup> V českém překladu studie Terry Teachouta se chybně hovoří o „americkém muzikologovi“ – kdo mohl tušit, že pod označením „american musicologist“ se skrývá žena?

Teachout, Terry: Problém Šostakovič, přel. I. Lukáš (zkráceno) in: Proglas 3/1995, pp 25-27;

(orig. in: Commentary, February 1995, pp 46-49)

<sup>33</sup> Shostakovich versus Volkov: Whose Testimony? in: *Russian Review* 39/4, October 1980, pp 484-493

<sup>34</sup> Jedná se o politicky bezpečná vyznání z obdivu Musorgskému, Čechovovi a jiným, která lze na rozdíl od jiných brát vážně.

absolutní paměti,<sup>35</sup> mohl bez problémů a snad i bez úmyslu celé úseky textu opakovat i po letech. Další osobností pochybující větve je profesor Richard Taruskin, který *Svědectví* uznává a často z něj cituje, nicméně pouze jako dílo Solomona Volkova, který 'hovoří prostřednictvím své malé loutky Míty'.<sup>36</sup>

Tristní na celé situaci je, že za své pochybnosti se badatelka dočkala obrovského množství těch nejhrubších útoků včetně obvinění z ignorance, stupidity a dokonce ze spolupráce s KGB. Tyto bojůvky všechny oddané příznivce Šostakovičovy hudby zradikalizovaly a značně tak zkomplikovaly možnost objektivního pohledu na skladatele. Každý posluchač, který si zamiluje hudbu toho či onoho komponisty, samozřejmě podvědomě přeje svému hrdinovi tu nejlepší povahu, takže většina hudebníků i ostatních příznivců DSCH se v dobré víře stává mezi obhájce autenticity pamětí. Stav je navíc takový, že každý nově příchozí výzkumník je od počátku mohutně ponoukán k vyjádření názoru o pravosti *Svědectví*, přičemž toto jeho často i jen mimochodem pronesené stanovisko jej automaticky zařadí do jedné ze zneprátených stran a možnost porozumění se stranou druhou je zkomplikována okamžitým přivalem nadávek a osobních invektiv z její strany. Vzhledem ke skutečnosti, že korektní vědecký přístup, vyžadující kritiku nedostatečně doložených pramenů, je mezi lidem dosti nepopulární, mají osobnosti pochybující o autenticitě Volkovova spisu pověst 'zlých lidí' a nepřátel ubohého skladatele. Na druhou stranu je třeba se vyvarovat zbytečných jednostranných hypotéz, nabízejí-li se i jiné možnosti interpretace faktů. Asi největší „tlustospis“ skupiny badatelů pochybujících o autenticitě *Svědectví* zřejmě ještě ani nemá zaschlou tiskařskou čerň – v listopadu 1999 vyšel u nakladatelství Oxford University Press rozsáhlý životopis Šostakovičův z pera zmiňované Laurel E. Fay.<sup>37</sup> Již nyní lze na Internetových stránkách najít jak řadu citací a polemik, tak i jednu značně rozsáhlou recenzi (celkem několik set stran), jejímž autorem je Ian MacDonald.<sup>38</sup>

Hlavními postavami skupiny sektářsky militantních nadšených příznivců *Svědectví* (sami sebe označují za 'revizionisty' a zneprátenou stranu za primitivní 'antirevizionisty') jsou publicista a spisovatel Ian MacDonald,<sup>39</sup> profesor hudby na Southern Illinois University v Edwardsville Allan B. Ho a pianista a právník Dmitrij Feofanov. K jejich obhajobě je nutno dodat, že jde o vskutku nesmírně pracovitou skupinu, která stojí za většinou nově objevených faktů.<sup>40</sup> Dva posledně zmínění jsou editory mamutí publikace shrnující všechny dosavadní argumenty potvrzující pravost *Svědectví*. Pod názvem *Shostakovich Reconsidered*<sup>41</sup> (ve zjevné narážce na knihu E. Wilson *Shostakovich Remembered*) se objevila loni v Londýně. Rozsah 788 stran a více než 1500 (!) poznámek z ní činí nejrozsáhlejší anglicky psanou, bohužel však jednostranně zaměřenou a bojovně laděnou šostakovičovskou biografií, jejíž vydání bylo pro specializované badatele událostí roku 1998.

---

<sup>35</sup> V práci E. Wilson je řada svědectví, podle kterých skladatel komponoval v duchu bez klavíru a skladbu začal zapisovat do partitury vertikálně takt po taktu, až když měl v hlavě kompletní orchestrální partituru hotovou. Viz p. 538 knihy pro výčet a paginaci pasáží s těmito svědectvími.

<sup>36</sup> "(...) Solomon Volkov, speaking through his little puppet Mitya, has speculated that..." - viz p. 31 studie: Taruskin, Richard: Public lies and unspeakable truth interpreting Shostakovich's Fifth Symphony in: Fanning, David (ed.): *Shostakovich Studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp 17-56;

<sup>37</sup> Fay, Laurel E.: *Shostakovich: A Life*, Oxford University Press, Oxford, 1999

<sup>38</sup> <http://www.siue.edu/~aho/musov/fay/fay.html>

<sup>39</sup> V oblasti výzkumu sovětské hudby je třeba se dobře orientovat v badatelích nesoucích příjmení *MacDonald*: Hlavními jsou tři: Ian, Malcolm a Calum

<sup>40</sup> Viz jejich rozsáhlé internetové stránky, uvedené v seznamu pramenů a literatury.

<sup>41</sup> Ho, Allan B. a Feofanov, Dmitri (eds.): *Shostakovich Reconsidered*, Toccata Press, London, 1998

Ian MacDonald je autorem kontroverzní publikace, která vyšla roku 1990. Jmenuje se *The New Shostakovich*<sup>42</sup> a je do logického extrému dovedeným výsledkem tvrzení většiny Šostakovičových současníků o tom, že hudbu DSCH nelze oddělit od událostí, které její vznik provázely. V současnosti je sice již rozebrána, nicméně někdy na přelom let 2001 a 2002 je naplánováno nové, zásadně přepracované vydání. Mnohem klidnější vystupování mají 'antirevizionisté,' i když se z jejich strany občas také ozvou ostrá slova, vesměs anonymní. Na Internetu se tolik nerealizují.<sup>43</sup>

Důležitými zdroji, které nelze opomenout, jsou také specializovaný časopis *DSCH Journal* (dvě čísla za rok), jehož podzimní číslo (1999) je celkově jedenácté, a relativně dosti seriózní internetový diskusní klub DSCH-List.<sup>44</sup>

Je nesnadné se v dané situaci jakkoliv vyjadřovat na adresu pravosti *Svědectví*, řada podezřelých skutečností ze strany Volkova na straně jedné a nápadná shoda paměti se svědectvími téměř všech Šostakovičových přátel na straně druhé vzbuzuje domněnku, že přestože žádný z údajů uvedených v knize není Volkovův pustý výmysl, míra jeho spoluúčasti bude zřejmě vyšší, než je sám ochoten přiznat. S realitou potvrzenou pamětníky se skladatelovy paměti totiž téměř stoprocentně shodují, tudíž je lze považovat za částečně hodnověrný pramen.

## 4. Historická informace

### 4.0. Nástin historické problematiky

Při letmém seznámení s životem Dmitrije Šostakoviče by se mohlo zdát, že přes všechny politické nesnáze, které skladatele potkávaly a které jsou dnes příčinou deformovanosti některých pramenů, nebude příliš mnoho nejasností v oblasti datování jeho děl. Jde sice o tvrzení vesměs pravdivé, nepostrádá však výjimek. Nejistota panuje pouze u těch děl, kde je datum vzniku důležité pro ideologickou mediální interpretaci díla, která byla v sovětském prostředí tolik důležitá. Příkladem za všechny je Sedmá symfonie C-dur op. 60 (1941 ?) zvaná „Leningradská.“ Když o ní skladatel hovoří ve *Svědectví*, své záměry nevykládá jako vyjádření odporu k fašismu pouze německému, nýbrž obecně proti fašismu celosvětovému, ne němž má podle něj Sovětský svaz stejný podíl, jako Německo. V té souvislosti se svěruje s tím, že koncept a první takty 'Leningradské' pocházejí ještě z doby před Druhou světovou válkou.<sup>45</sup>

Případ opery *Rajok* je obdobný, i když z jiných příčin. Zde k již tak značně nepřehlednému datování díla, které vznikalo ve více etapách, přistupuje problém, že z rozličných variant historické skutečnosti by mohli mít prospěch nikoliv tvůrci oficiální propagandy, nýbrž někteří Šostakovičovi blízcí. Konkrétně jde o Lva Lebedinského, který na rozdíl od ostatních přátel skladatele reklamuje vlastní autorství libreta *Rajoku*.<sup>46</sup> Přestože nikdo nezpochybnuje jeho prokázanou spolupráci na *Rajoku*, tvrzení, že celá opera vznikla až v roce 1957 a že závěr pocházející ze šedesátých let k dílu nepatří, je v konfrontaci s mnohými svědectvími (Glikman, Šebalin, Maxim Šostakovič, třetí manželka Irina Antonovna) neudržitený, čímž se eventualita této Lebedinského spolupráce dostává do jiného světla. Pokud z matematických čtyř možností (pravdivé je buď A, nebo B, nebo

<sup>42</sup> MacDonald, Ian: *The New Shostakovich*, Fourth Estate, London/Northeastern University Press, Boston, 1990; Oxford University Press, Oxford, 1991

<sup>43</sup> Viz internetovou stránku *Shostakovich – Myths debunked*: <http://www.az.com/~redrick/Shostakovich.html>

<sup>44</sup> <http://www.netaxs.com/~jgreshes/lists/dsch-l.html>

<sup>45</sup> *Svědectví*, p. 118

<sup>46</sup> Wilson, pp 298-299; Lebedinsky, Lev Nikolayevitch: The Origin of Shostakovich's *Rayok*, in: *Tempo* No. 173, June 1990, pp 31-32

AB, nebo nic) vyloučíme hypotetickou variantu, že všichni zainteresovaní jsou padouši a lháři (varianta nulová), zůstane nepravděpodobná možnost, že skladatel dílo, zkomponované v roce 1948, vydával před Lebedinským o devět let později za neexistující a spolu s ním jej znovu vytvořil (varianta AB). Nebo je tu možnost spiknutí ostatních skladatelových přátel proti Lebedinskému, kterého díky jeho obtížné povaze nesnáší velké množství lidí (= varianta B; neověřenou [!] skutečností Lebedinského nesnadné povahy by mohla být podpořena i varianta AB: smyslem pro černý humor vybavený Šostakovič si z komického přítele krutě vystřelil). Přestože procentuálně vysoká pravděpodobnost není ještě vědecky doloženým údajem, zbývající alternativa (A) se zdá být dostatečně podpořena a bude s ní operováno i v historickém oddíle této práce. Bohužel, na Lvu Nikolajeviči Lebedinském to zanechá nesmazatelný stín, proti kterému se postižený již nikdy neohradí...

Ještě je tu varianta C (jinak AB), a sice že si Šostakovič záměrným mlčením vystřelil z nás všech a bavil se pomyslením, jak se jednou budou jím nenávidění muzikologové plahočit za poznáním pravdy, kterou umístil těsně za hranici dosažitelnosti. Rozhodně by to bylo v souladu s typickým rajokovským humorem.

#### 4.1. Rok 1948

Poté, co si Josef (též Iosif) Vissarionovič Stalin (1879-1953) po Druhé světové válce opět podrobil všechny ostatní sféry společnosti (lékaře, vědce, literáty...), obrátil závěrem zvýšenou pozornost na hudební skladatele. Vzhledem k tomu, že na špinavou práci měl vždy své lidi, které po jejím odvedení odstranil, zůstával (a dodnes zůstává) v myslích některých Rusů stále pozitivní postavou. V kulturní sféře byl Stalinovým přímým asistentem Andrej Alexandrovič Ždanov (1896-1948).<sup>47</sup> Byl pověřen vytvořením seznamu nepřátelských skladatelů, kteří měli být obviněni z formalismu, a jejich děl, která se měla ocitnout na indexu. Ždanov si při této činnosti počínal vskutku ďábelsky. Důmyslným výběrem jmen dosáhl rozbití přátelství mnoha jinak blízkých skladatelů. Když nazrál čas k rozpoutání kampaně, začaly se v masové míře objevovat výzvy pracujících ke zlikvidování nepřátel lidu v řadách skladatelů.

Ústřední výbor Komunistické strany přání pracujících vyslyšel a 10. února 1948 vydal rezoluci, jejíž součástí byl i Ždanovův seznam. Na 1. sjezdu Svazu sovětských skladatelů ji ohnivě přednesl jeho nový, Stalinem dosazený generální tajemník Tichon Nikolajevič Chrennikov (\*1913).<sup>48</sup> Zástupný důvod vzniku rezoluce byl komický: Opera *Veliké přátelství*, jejímž autorem byl druhořadý skladatel Vano Iljič Muradeli (1908-1970), měla za námět prezentaci pevného bratrství kavkazských národů. Tato zjevně nezávadná a pro oficiální kruhy docela uspokojivě pitomoučká kompozice, ve které jednotlivé národy jeden za druhým defilují se svými folklórními výstupy, však nesmírně popudila Stalina, který se v části věnované gruzínskému folklóru těšil na svoji rodnou lězginku a místo ní se dočkal lězginky jiné, nepřevzaté, nýbrž Muradelim uměle zkomponované. I když pozitivně míněná, nebyla opera v době velkého, Stalinem osobně řízeného stěhování národů na Kavkaze diktátorovi po chuti. Motiv lězginky a neustálé zdůrazňování její pravé podoby se v Rajoku stalo důležitým komickým prvkem v předmluvě a v partu Dvojkina. Stojí za zmínku, že sám Muradeli se ve strachu ihned zapojil do kampaně a ze sebeodsuzování a označování viníků svého dočasného úpadku (samozřejmě nechyběl Prokofjev ani Šostakovič) ještě stačil udělat slušnou kariéru.<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Přes pokračující dohady byl zřejmě Ždanov za věrné služby odměněn 'luxusním odstraněním' – po splnění svého úkolu nebyl utýrán, nýbrž otráven.

<sup>48</sup> S nepatrnou změnou, kdy se z generálního tajemníka Svazu stal na sjezdu v roce 1957 první tajemník, si Chrennikov udržel svůj post až do Gorbačovovy perestrojky a dnes je jedním z nemnoha žijících akterů události.

<sup>49</sup> *Svědectví*, pp 108-110

Z prvního sjezdu Svazu skladatelů pochází také nechvalně známé Šostakovičovo vystoupení, ve kterém odsuzuje své skladby a servilně prosí o odpuštění za své prohřešky. Pozadí celé události osvětluje muzikoložka Marina Sabinina (\*1917), která patří ke spolehlivým zdrojům. Uvádí, s čím se jí skladatel svěřil. Po sprše v podobě hrubého obviňování nastala chvíle, aby se přítomní postižení k nařčením vyjádřili. Když bylo vyvoláno Šostakovičovo jméno, říkal si prý: „Snad to nějak splíchnu.“ Když se jakoby v oparu podél sedících blížil k řečnické tribuně, nenápadně k němu přistoupil stranický předák a pozdější ministr kultury Vasilij Kucharskij a vsunul mu ruky papírek se slovy: „Vše je tam napsáno. Jen to, Dmitriji Dmitrijeviči, přečtěte.“<sup>50</sup>

Byl to zřejmě jeden z nejhrůznějších životních zážitků skladatele. Pomsta však byla sladká – zajistil hlavním aktérům útoků nesmrtelnost v podobě opery, která později dostala název *Antiformalističeskij rajok*. Podle prohlášení Šostakovičovy třetí manželky Iriny Antonovny, která se vzhledem ke skutečnosti, že jí v roce 1948 bylo čtrnáct let, odvolává na svědectví Isaaka Glikmana a dalších přátel, přehrával Šostakovič přátelům část nového díla již o letní dovolené téhož roku. Známe též podobné tvrzení skladatele Vissariona Jakovleviče Šebalina (1902-1963). Jedním z vůbec nejbližších přátel DSCH byla Šebalinova dosud žijící žena Alisa (\*1901!), která vzpomíná, jak její manžel vzápětí po vyslechnutí díla „někdy v 50. letech“ u Šebalinů doma důrazně sdělil jeho autorovi: „Buď to znič, nebo dobře schovej. Vždyť to je na zastřelení!“<sup>51</sup>

Přijmeme-li tedy dosti pravděpodobnou tezi, že *Rajok* je částečně dílem roku 1948, týká se to pouze vystoupení Jedinicyna a Dvojkina, resp. Stalina a Ždanova. V partituře jde o čísla 1 až 26 z celkového počtu 45. Zbývající části (trojkin a sborový závěr) jsou zaručeně mladšího data.

#### 4.2. Rok 1957

Druhý sjezd Svazu sovětských skladatelů se konal od 28. března do 5. dubna roku 1957. Ve funkci generálního (nově: prvního) tajemníka byl jednomyslně potvrzen Tichon Chennikov i s řadou jeho doktrín z období kultu osobnosti. Jak ve své studii zdůrazňuje Calum MacDonald,<sup>52</sup> největší změnou oproti sjezdu prvnímu bylo civilnější vystupování jeho hlavních postav. Zmizeli uniformovaní stalinští funkcionáři a nastoupila mladá garda Chruščovových lidí. Dohledem nad zdárným průběhem sjezdu byl pověřen člen Ústředního výboru KSSS odpovědný za umění Dmitrij T. Šepilov (\*1905). Poté, co byl 15. února 1957 po sotva ročním působení ve funkci ministra zahraničí SSSR (jeho předchůdcem byl Vjačeslav Molotov [1890-1986] v letech 1939-1949 a 1953-1956) vystřídán Andrejem Gromykem (1909-1989; ve funkci až do roku 1985), bylo zřejmě pověření dohledem nad umělci posledním předstupněm jeho definitivního nuceného odchodu. Po skončení sjezdu sice nebyl zlikvidován, ale v rámci nové politiky Nikity Sergejeviče Chruščova (1894-1971; ve funkci prvního tajemníka Strany 1953-1964) odstaven a odklizen. Celý sjezd byl pro hudební skladatele velkým zklamáním, protože zatímco se Nikita Chruščov odvážil na 20. sjezdu KSSS (1956) odhalit Stalinův kult osobnosti, Svaz skladatelů zůstal pozadu a vyjma nepatrných korekcí se plně přihlásil k odkazu devět let starého Ždanovova dokumentu. Další dva roky trvalo, než Ústřední výbor Strany celý hanebný dokument podrobil významnější kritice (viz Usnesení ze dne 28. 5. 1958 v příloze [4]).

Jedině o partu Trojkina můžeme spolehlivě prohlásit, že pochází z roku 1957 nebo z pozdější doby jako ohlas tehdejších událostí. V partituře najdeme úsek pod čísly 27 až 33. Tento díl však není v této etapě vzniku jedinou prací na opeře. Šostakovič se v této chvíli rozhodl osvědčit i svůj literární ostrovtip a napsal k dílu jízlivou

---

<sup>50</sup> Wilson, pp 294-295

<sup>51</sup> Ibid., p. 296

satirickou předmluvu, která bude cílem zájmu v analytické části této práce. Celou operu autor nyní koncipuje již jako hotové dílo, respektive plánuje ji za účelem jednoho z bezpočtu komických efektů nechat nedokončenou. Vzhledem ke skutečnosti, že do předmluvy již později nezasahoval, mluví se v ní o „nedokončeném díle vokálního typu.“ Verze opery z doby, kterou pracovně nazvěme rokem ‘1957,’ tedy končí Trojkinovou Kalinkou, přičemž úloha sboru je mizivá. Dmitrij Šepilov, který se na Sjezdu blýskl hloupým projevem a primitivní dikcí, posloužil Trojkinovi jako předobraz, i když Tichon Chrennikov také nezůstal v této roli bez odezvy.

Lev Lebedinskij, o kterém již byla řeč, se zřejmě na textu opery podílel, i když autorství předmluvy Šostakovičovi neupírá (nutno poznamenat, že po literární stránce je z celého díla nejzdařilejší právě předmluva, i když na druhou stranu operní text má mnohem náročnější formální požadavky). Ve svém příspěvku do knihy badatelky Elisabeth Wilson Lebedinskij popisuje, jak na Sjezdu seděl vedle k smrti znuděného skladatele, kterého k životu náhle probral rozsáhlý výčet jmen skladatelů - klasiků, od kterých bychom se měli učit, z úst Šepilovových. Chybná akcentace v jednom z příjmení (Rimskij Korsákov místo správného Rimskij Korsakóv), která je v ruštině znakem venkovského primitivismu, totiž hravému umělci ihned vnukla nápad umístit tento anomální fonetický jev do své opery.

Potud se Lebedinského tvrzení zdají být bezproblémová. Horší už je to s jeho proklamovaným autorstvím celého textu. K výše vyjádřeným pochybnostem je ještě třeba doplnit, že na podporu verze Lva Nikolajeviče vystoupila také Šostakovičova dcera Galina a přítel, muzikolog Michail Semjonovič Druskin (1905-1991). Oba prý pamatují nekonečné salvy smíchu, které vznik opery v roce 1957 doprovázely. Dokonce prý v záchvatu tvůrčí horečky skladatel zadal Maximovi a Jevgeniji Čukovskému (\*1938), budoucímu Galininu choti, úkol napsat libreto v podobném duchu, které ihned doprovází hudbou (nakonec však nadšení rychle vyprchalo).<sup>53</sup>

Autor této práce se domnívá, že (1) argument je to dosti chabý a že (2) pokud by se oba zúčastnění detailně seznámili s celým Rajokem, pochopili by, že takovým tvrzením Lebedinskému nijak zvlášť nepomohli. Vznik Trojkinova partu v této době totiž nikdo nepopírá a je naopak pravděpodobné, že odlišný koncept této role (Jedincyn a Dvojkin si vystačili s jedním resp. jednotným melodickým materiálem, kdežto Trojkinův pěvecký part přímo čiší přehřelými různými melodickými citáty) byl doprovázen nezřízeným veselím celé zúčastněné společnosti. Zatímco se Druskin vzhledem k vysoké míře konspirace ze strany Šostakovičovy rodiny zřejmě nikdy neměl možnost s partiturou díla seznámit natolik, aby byl schopen bezpečně odlišit jednotlivé pasáže díla, v případě Galiny, které bylo v roce 1948 dvanáct let, je dosti pravděpodobné, že před ní, stejně jako před Maximem, byla existence natolik nebezpečného díla rodiči utajena, což mohlo být důvodem jejího zdání, že počátek tvorby opery spadá až do roku 1957, kdy se s dílem setkala poprvé. Nejlepším krokem k získání přehledu o celé věci se zdál být osobní dotaz u Maxima Dmitrijeviče, který každoročně navštěvuje Prahu, aby řídil a nahrál některou symfonii svého otce. 30. listopadu 1999 a následně o týden později autor této práce Maxima Dmitrijeviče po koncertě navštívil a musí se svěřit se svými smíšenými pocity. Maxim Dmitrijevič totiž o čemkoli týkajícím se jeho otce odmítá cokoliv sdělit. Můžeme spekulovat, zda to nebylo skladatelovým přáním, aby o něm jeho děti prozradily co nejméně. Na přímý dotaz odpověděl, „že ta věc ještě není rozhodnuta a že se o tom bádá.“ Tím jsme se nedozvěděli nic nového. Budiž tato zkušenost dokladem problematičnosti autentických svědectví.

---

<sup>52</sup> The Anti-Formalist ‘Rayok’ - Learners Start Here!, in: Tempo No. 173, June 1990, pp 23-30

<sup>53</sup> Wilson, p. 297



### 4.3. Zlatá léta šedesátá?

O posledním období vzniku Rajoku toho víme nejméně. Situaci navíc komplikuje fakt, že nově vzniklý, operetně laděný závěr opery Šostakovič s fakticky hotovým celkem z roku 1957 nijak zvlášť nepropojil. Po nástupu nového generálního tajemníka ÚV KSSS Leonida Iljiče Brežněva (1906-1982) do funkce v roce 1964 svitla Rusům naděje na další uvolnění poměrů v zemi. Dlouho totiž nikdo netušil, co lze od této nové tváře očekávat. Teoretická možnost, že dojde k novému 20. sjezdu a tím k dalšímu skoku ke svobodě, vnukla Šostakovičovi nápad zkusit Rajok na některé z komorních moskevských scén uvést. Tím se však před ním dílo dostalo do úplně jiného světla. Dvě dřívější etapy kompozice vedla vidina skvělého pobavení rodiny a přátel – tomuto účelu také Rajok dokonale posloužil. Nyní však bylo potřeba dílo předložit veřejnosti. Šostakovič si uvědomuje přítomnost zejména dvou problémů.

Za prvé si uvědomil, že pro koncertní provoz by bylo neúnosné nechávat Rajok nedokončený. Líbivými melodiemi a působivými vzruchy prošpikovaný operní kus zkrátka nemohl skončit zničehonic jako když utne. Svůj půvab si záměrně nedokončené dílo zachovává pouze ve studijní rovině, při čtení partitury.

Druhou starostí byla dosavadní žalostná úloha sboru, která sestávala z dvojího jásání (8 + 5 taktů; v partituře čísla 5 a 13), trojího hurónského smíchu (č. 15, 16 a 20) a deseti mohutných výkřiků při lezgince (č. 24 a 25). Jde sice o výstupy velice efektní, nicméně standardně působivý sborový kus by dílu na jeho cestě světem jistě pomohl.

Z těchto dvou nesnází vede jediná schůdná cesta. Dva hmyzí exempláře Šostakovič trefil jedinou ranou tak, že opěře dokonponoval závěr s bohatou sborovou složkou. Tento Šostakovič přebral někdy okolo roku 1967 svému příteli a studentovi, skladateli Venjaminu Basnerovi (1925-1997).<sup>54</sup> Pro českého vědce je ironií osudu, že definitivně (a v případě Šostakoviče již navždy) většině Rusů zhasla veškerá naděje na politickou změnu až díky vojenské invazi armád Varšavské smlouvy do Československa v srpnu 1968. Poslední fázi tvorby Rajoku, jejímž výsledkem jsou čísla 34 až 45 partitury, lze tedy časově ukotvit přibližně mezi léta 1964 a 1968.

Z celé Lebedinského skepse je nejkontroverznější právě otázka rajokovského finále. To totiž ve skutečnosti nebylo součástí žádného existujícího exempláře rukopisné partitury díla. 7. června 1989, tedy pět měsíců po washingtonské premiéře nekompletní opery, uveřejnil kustod Šostakovičova archivu Manašir Jakubov v listě *Izvěstija* informaci, že byl nalezen satirický vokální fragment, který může mít podle Venjamina Basnera souvislost s nedávno premiérováným Rajokem.<sup>55</sup> Přestože dnes již o souvislosti mezi Rajokem a jeho mladší závěrečnou částí pochybuje málokdo, nebrání to tomu, aby byl tento díl 'přišpendlen' třeba i někam jinam. Zajímavý nápad dostal operní a divadelní režisér Boris Pokrovskij (\*1912), který spolu s dirigentem Gennadijem Nikolajevičem Rožděstvěnským (\*1931) založil v roce 1972 slavné Moskevské komorní divadlo.<sup>56</sup> V devadesátých letech v něm uvedl inscenaci jiné nedokončené Šostakovičovy opery na Gogolův námět 'Hráči.' Podle jednoho ze svědků hostování souboru na Brightonském festivalu ve dnech 23 a 24. května 1993, muzikologa a autora jednoho z kompletních katalogů Šostakovičova díla<sup>57</sup> Dereka C. Hulmeho, „v momentě,

---

<sup>54</sup> Ibid., p. 296

<sup>55</sup> Calum MacDonald, p. 30

<sup>56</sup> Pokrovskij s Rožděstvěnským mají na kontě mj. i slavnou novodobou premiéru Šostakovičovy opery *Nos* v roce 1974, ze které existuje kvalitní hudební studiová nahrávka, zatím jediná na trhu.

<sup>57</sup> Hulme, Derek C.: *Dmitri Shostakovich: A Catalogue, Bibliography and Discography*, Clarendon Press, Oxford, 1991

kdy Šostakovič zanechal práce na opeře, vstoupili na scénu úředníci, na místě zkonfiskovali partituru, obviňující ji z formalismu, a nahradili ji hudbou z Rajoku.<sup>58</sup>

#### 4.4. Jak šel Rajok do světa

Vůbec prvním signálem, naznačujícím existenci díla „zesměšňujícího Stalina a jeho nohsledy,<sup>59</sup>“ bylo několik drobných zmínek ve *Svědectví*. Dvě z nich vepsal Volkov do předmluvy resp. do poznámkového aparátu. Zatímco v předmluvě je výše uvedený citát dán do souvislosti s jevem ‘psaní do šuplíku,’ poznámka reaguje na Šostakovičův text.<sup>60</sup> V něm uzavírá pasáž vzpomínek na rok 1948 slovy:

Why go on talking about it? I have a musical composition on that theme, which says it all.  
Proč o tom hovořit? Na toto téma jsem složil dílo, které o všem vypovídá.

V poznámce pak Volkov vysvětluje, že jde o nepublikované satirické vokální dílo zesměšňující antiformalistickou kampaň roku 1948 a její hlavní aktéry. Rajoku lze připsat i skladatelův stesk, že ještě má skladby čekající na provedení a nikdo neví, kdy je svět uslyší.<sup>61</sup>

Vzhledem k tomu, že v nesnadné politické situaci v letech 1948 až 1953 i po roce 1957 bylo třeba dílo, jakým byl Rajok, nejen pečlivě uschovat, nýbrž také pojistit proti ztrátě nebo zničení, rozdělil Šostakovič některé z nemnohých exemplářů partitury mezi své důvěrné přátele. Jedním z nich byl i Lev Nikolajevič Lebedinskij. Po smrti DSCH v roce 1975 požádala vdova po skladateli Irina Antonovna Lebedinského, aby jí rukopis Rajoku vrátil za účelem jeho umístění v rodinném archivu, kam pochopitelně po přečkání největších nebezpečí patří. Než tak Lebedinskij učinil, pořídil si vlastní opis, který koncem osmdesátých let předal Mstislavu Rostropovičovi za účelem prvního veřejného provedení díla. Lebedinskij také potvrzuje, že jej před emigrací v roce 1976 kontaktoval Solomon Volkov a o partituru díla se zajímal.

Ke světové premiéře tedy došlo 12. ledna 1989 v koncertním sále Kennedyho centra, Washington DC. Dílo v anglickém překladu pod názvem *A Learner's Manual* zaznělo v podání těchto basistů: Jonathan Deutsch, Eric Halfvarson, Julian Rodescu a Andrew Wentzel. Sólisty a sbor Choral Arts Society of Washington od klavíru řídil Rostropovič. Stejní umělci následně natočili nekompletní Rajok pro gramofonovou firmu Erato, která disk doplnila ještě ruskou verzí, ve které pod stejným vedením zpívali basisté Nikola Gjuselev, Nikita Storejev, Romuald Tesarowicz a Arkadij Volodos a Ensemble Audite Nova. Předmluva byla pouze otištěna v programu.

První provedení kompletního díla s názvem *Antiformalističeskij Rajok* proběhlo při příležitosti 83. výročí Šostakovičova narození 25. září 1989 ve Velkém sále Moskevské konzervatoře za řízení a v režii Valerije Poljanského. Koncertní program, jehož autorem byl Manašir Jakubov, uvedl pouze jména recitátora předmluvy<sup>62</sup> a pianisty: byli jimi Dmitrij Dorljak resp. Igor Chudoljej. Zpívali ‘členové Státního komorního sboru Ministerstva kultury SSSR.’

<sup>58</sup> SR, pp 271-272

<sup>59</sup> *Testimony*, p. xxx (Volkovova Předmluva)

<sup>60</sup> *Testimony*, Šostakovič: p. 111; Volkov: p. 223 / n. 26

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 120

<sup>62</sup> V moskevském provedení v září 1989 byla předmluva čtena na úvod, kdežto v Rostropovičově lednové produkci bylo zřejmě z důvodu jistého společenského rizika hlasitého čtení obscénní Šostakovičovy předmluvy upřednostněno její otištění v koncertním programu.

O washingtonské premiéře v lednu 1989 psaly deníky New York Times, Pravda i Izvěstija. Šostakovičovo nikde neuvedené autorství Rajoku formálně potvrdil Maxim Dmitrijevič, který si na jeho domácí provozování vzpomíná. Přestože Šostakovičův archiv jako instituce zastával v 80. letech pochopitelný rezervovaný postoj k možnosti existence díla, kterou signalizovaly některé pasáže ze *Svědectví*, ihned po zveřejnění zprávy o premiéře Rajoku v listu Izvěstija 13. 1. 1989<sup>63</sup> byl uskutečněn rozhovor mezi reportérem časopisu *Sovětskaja kultura* Andrejem Alexandrovem a vdovou po Šostakovičovi Irinou.<sup>64</sup> Ta prezentovala autograf<sup>65</sup> a několik nedatovaných skic díla z rodinného archivu. Od 'washingtonského' znění se její rukopis lišil v drobných textových nuancích. V rozhovoru pak popřela některé z informací, které se objevily ve washingtonském koncertním programu. Jeho autor Richard Freed čerpal výhradně z ústních rozhovorů s Rostropovičem, který v té době znal pouze svědectví Lebedinského. Irininy materiály byly psány charakteristickým fialovým inkoustem, který DSCH používal do začátku 60. let.. Alexandrov se v rozhovoru s Irinou také odhodlal vyjádřit názor, že posunovat počátky vzniku Rajoku do roku 1957 nebo ještě pozdější doby znamená obviňovat Šostakoviče ze zbabělosti a oportunistu.

Kopie všech existujících dokumentů byly předány vydavatelství Boosey & Hawkes, které si mezitím na Rajok zajistilo vydavatelská práva. Vlastně šlo o dvě partitury: První korespondovala s Rostropovičovou (potažmo Lebedinského) verzí a druhá již obsahovala kompletní dílo včetně závěru. V obou dokumentech jsou poznámky, jejichž autorem je zřejmě archivář Jakubov, obsahující výčet existujících rajokovských rukopisných materiálů. V první, 'rostropovičovské' partituře poznámka referuje o pěti takových materiálech, zatímco ve druhé, kompletní, o šesti. Celkově se historický výklad těchto Jakubovových přehledů zásadně liší od Lebedinského 'vyprávění.' Nuže, jaké byly tyto materiály?

Prvním je volný dvojlist s hrubou skicou, pocházející z první etapy práce na Rajoku. Objevují se zde postavy Předsedy, Jedinicyna a Dvojkina. Druhý obsahuje hrubou koncepci díla a plné znění předmluvy 'Od vydavatele,' obojí psáno Šostakovičovou rukou. Třetí materiál je již předběžnou autografní verzí. Je datován ('konec 50. let') a najdeme v něm výsledek dvou etap práce včetně partu Trojkina, dále pak nekompletní předmluvu a libreto se skladatelovými korekturami, obojí strojepis. Jako čtvrtá v pořadí je uvedena 'autorizovaná partitura' veškeré hudby a 'literárního textu' z pera opisovače se skladatelovými rukopisnými opravami. Pátá partitura obsahuje totéž a navíc titulní stranu, výčet jednajících ostav, poznámky k provedení a závěrečný dotazník. Až poslední, pouze ve druhé ze dvou pro vydavatelství určených partitur zmíněný materiál přináší závěrečnou sborovou pasáž, výsledek závěrečné třetí etapy kompozice. Nese archivářovo orientační datování 'druhá polovina 60. let, zřejmě 1965 – 1968.'

---

<sup>63</sup> Tato zpráva byla pouze zkrácenou a do ruštiny přeloženou verzí zpravodajského článku, který těsně předtím vyšel v New York Times.

<sup>64</sup> Alexandrov, Andrej: *Juvenalov bič*, in: *Sovětskaja kultura*, 20. 1. 1989

<sup>65</sup> Je třeba přiznat, že ani tato verze nenesla název *Antiformalističeskij rajok*. Ten byl vůbec poprvé použit až při moskevském provedení 25. 9. 1989, zjevně bez jakéhokoliv písemného opodstatnění, pouze na základě svědectví skladatelových blízkých. Tento název se ustálil, i když o jeho nejistém původu badatelé většinou raději mlčí.

## 5. Rozbor a analýza

S přihlédnutím k tektonice skladby nebude analýza (v kapitole 5.3.) členěna na oddíly věnované jednotlivým strukturálním aspektům – například hudbě, textu apod., nýbrž co do průběhu díla chronologicky na koherentní sémantické celky.

### 5.1. Klasifikace, zařazení a seznámení s paradigmatem díla

Co nejhlubší přehled o reáliích a jejich pochopení je v souladu s osvojením potřebných přístupů (oddíl 1.3.1.) nezbytné. Proto jsme si dovolili pokus o obecnější zasvěcení do Šostakovičovy situace tak, aby se vznik nezvyklými jevy oplývajícího Rajoku ukázal alespoň trochu jako zákonitý. Jsme si vědomi, že tato synteticky pojatá část práce nemusí být chápána jako čistě vědecká. Máme ale za to, že tím přispějeme k větší košatosti celého spisu a tím k obohacení vědeckých přístupů.

#### 5.1.1. Role autora – pokus o psychologický portrét [esej]

Co nás ještě může překvapit? Dnes, kdy je nutnou součástí každé vypjatější profese schopnost se co možná nejchladněji a nejlhostejněji vyrovnávat s nečekanými událostmi, už asi nic. Každý špičkový manažer musí vše předvídat, nikdy se nesmí dostat do situace, kdy je něčím překvapen. Základem úspěchu je nenechat se ničím stresovat. Povýšit povědomí o okruhu eventualit schopných člověka zaskočit do nejvíce uvědomovaných pater myšlení, organicky je začlenit mezi ty nejběžnější myšlenkové akce. Jest tedy hlavním předpokladem úspěšnosti schopnost (i odvaha) počítat se vším. V čím větším okolním zmatku se jednající subjekt nachází, tím odolnější musí být. Jedním z těchto subjektů by mohlo být samo velké Rusko, které si své protuberance hýčká natolik, že jim zřídilo Ministerstvo pro výjimečné situace. Takovým ministrem už může být jenom hroch.

Pro zemi, která byla kam až historická paměť sahá vystavena nesmírnému stresu, se hlavním osudem stala její vlastní neuróza. Po staletí vydatně pěstovaná schopnost očekávat cokoliv spolu s intenzivní šokovou terapií, kterou Rusko zažilo ve století zatím posledním, vypěstovala v lidech, kteří přežili, obdivuhodnou odolnost vůči všem katastrofám, které jej stíhají, kdežto nám, Středoevropanům, při pouhé zpravodajské reportáži o nich mráz zachvátí celá záda. Současně s tím se ale neurotický aspekt jakéhokoliv jednání nebo komunikace, pro nás deprimující a zcela nesnesitelný, stává běžnou součástí života Rusů. Stejně jako Středoevropanu mistru Leoši Janáčkoví, který byl jejich historickým i každodenním údělem permanentně dojat a choval proto k velkému národu pověstný obdiv, i nám se vkrádá pocit, že národ ruský přežije všechno, a když už nezůstane nezlomen, využije i té sebemenší příležitosti, aby se narovnal a ukázal obrovskou tvůrčí energii. Tato energie bývá zvláště v umění horečná a vyniká jak spontaneitou, tak i dokonalostí a propracovaností. Jde tedy o jakési nutné umění, které nevzniká z rozhodnutí, nýbrž z nezbytnosti tvorby. Je útekem z reality, ale ať už se ubožák uteče kamkoliv, svůj úděl si i do ráje múz přináší s sebou, a to jak do oblasti umění verbálního a zpodobňujícího, jehož konkrétní vyjadřovací schopnost nedovoluje v tomto ohledu pochyb, tak i třeba do hudby, která tak nebývá pouhým výronem tragických nálad, po nichž případně v rámci dramatické korektnosti následuje nezřízené veselí. Spíše je hudba Rusů prostředím lidské opuštěnosti, z níž není úniku. Muže jít o samotu truchlivou, nebo naopak uvolněnou. Vzniklé artefakty pak překvapují svojí působivostí, intenzitou, pravdivostí a v neposlední řadě značně nervní povahou.

Je tomu více než rok, co se smetánka světových muzikologů na svém tradičním podzimním brněnském kolokviu rozplývala nad lidskostí Leoše Janáčka. Dmitrij Dmitrijevič Šostakovič je ztělesněním ruské povahy a

údělu a svou hudbou také lidskosti. Neminula ho snad žádná z osobních tragédií typických pro Rusko (nejen) dvacátého století. Během svého života byl jak chudý až na hranici bídy, tak i nezvykle bohatý; jak energický a svěží, tak i nervní, nemocný a rezignovaný; jak tvrdě pronásledovaný a ponižovaný, tak i těžce korumpovaný na výsluní obecné přízně. Přitom si ale byly všechny tyto protiklady velice blízko. „Zdrbat a povýšit“ – takto, vulgárně řečeno, znělo jedno z hlavních neoficiálních hesel normalizace. Při konjunktuře moci jde totiž o osvědčený recept na rychlé získání loajálních kádrů. Po hrůze, kterou si Dmitrij Dmitrijevič prožil v období kultu osobnosti i později (na jaře roku 1937 byl několikrát předvolán tajnou policií NKVD a zachránilo jej nakonec „zmizení“ jeho vyšetřovatele), na něj o několi let později stačilo jen trochu zadupat a nevypočitatelný *jurodivij* se náhle změnil v poslušného sluhu. To však stále nebylo dost: Chruščovův režim, oproti stalinskému bezpochyby liberálnější, usiloval za každou cenu o přízeň inteligence a užíval ke splnění svého záměru všech možných prostředků - viz nechvalně známá Chruščovova „setkání s inteligencí“ v Kremle. Proto došlo v roce 1960 k již třetímu, tentokrát částečně skrytému a bez pozornosti médií proběhнувšímu útoku, jehož výsledkem bylo Šostakovičovo pod tlakem vynucené členství v KSSS. Po tomto kroku se skladatel rozhoduje dobrovolně odejít ze světa - napsal k té příležitosti i Smyčcový kvartet č. 8 c-moll, který sarkasticky věnoval „své vlastní památce.“

Přestože se nakonec rozhodl jinak, jsou témata smrti a opuštění v jeho skladbách velice časté. A co více, jeho génius dovedl svůj osud plně přetlumočit do hudby, což bylo mnohým Rusům v jejich nelehkém údělu velkým povzbuzením - nejde ostatně o spekulaci, ale o skladatelova vlastní slova, jak jsou dochována v dopisech a různých svědectvích. Psychologicky vzato šlo o sdílení stejného neštěstí, kdy skladatelem do hudby přetlumočené pocity posluchači za velkého svého dojetí dešifrovali a poznávali v autorově poselství sami sebe. Fúzí působení psychologického a uměleckého, navíc v těch sobě nejpříbuznějších rovinách, ještě artefakt nedevaluje, i když se tak mnozí domnívají. Šostakovič, přestože řemeslo tvorby „pro lid“ (tedy pro lidi) rozhodně nepověsil na hřebík, skládal hudbu velice trvanlivou, více, než by si pouhé vzájemné foukání na rány žádalo. Jde o již zmíněnou lidskost a pravdivost, pro kterou nacházejí pochopení stále rostoucí davy Šostakovičových fanoušků z řad příslušníků i jiných než komunismem zdecimovaných národů.

Celý hudební odkaz Dmitrije Dmitrijeviče Šostakoviče je jednou velkou neurózou. Jeho skladby působí (nejen) na koncertních pódiiích velice intenzívně. Na prvním místě je sdělení a stranou musí jít všechny standardy, veškerá ohleduplnost vůči divákovi. Ruské povaze tento přístup není cizí - David Oistrach říká, že Šostakovičova hudba se musí hrát jako o život.

Přestože většina ‘promlouvajících’ skladeb Dmitrije Dmitrijeviče Šostakoviče (jde hlavně o písně a symfonie) ilustruje jeho beznadějné osamocení, ne všemu vládnu těžké existenciální pocity. Obrovská koncentrovanost a takřkajake mahlerovská nezřetelnost jakékoliv meze vkusu a nevkusy jsou také důležitými rysy díla podstatně veselejšího. Ojedinělou schopnost tlumočení svých sdělení prostřednictvím hudby i hloubku svého smyslu pro humor si tentokrát skladatel důkladně promrskal na drobném dílku hudebně – dramatickém: *Antiformalistickém ráječku*.

### 5.1.2. Aspekty díla

Tradice umělecké tvorby určené zásuvce psacího stolu, která měla ve 20. století více než kdy jindy možnost bohatého rozvoje, má v Rajoku jednoho z velkých představitelů. Zároveň je tento jev u Šostakoviče jedinečným příkladem sklonů k psychickým deviacím, které produkuje totalitní diktatura. Rozdvojení osobnosti je u něj představováno na jedné straně příslušností ke kulturnímu establishmentu a od roku 1960 členstvím v KSSS ('vrstva utlačovatelů'), druhou stranou mince je pak nutnost obhajovat svá díla před slabomyslnými výhradami mocných a vesměs tupých kulturních ideologů, a když na to přijde, musí nevyhovující dílo zůstat v šupletí ('vrstva utlačovaných'). Stalinem nastartovaná sovětská mocenská mašinerie, jež při případném postupu na mocenském žebříčku automaticky přiděluje podle pravidel přímé úměry člověku odpovídající podíl na strachu a represích, zanechala těžké následky především na největších osobnostech.

Je známo, jak nervózním člověkem Šostakovič byl. Robert Craft, který dlouhá léta skladateli Igoru Fjodoroviči Stravinskému (1882-1971) dělal asistenta à la Dr. Watson, ve svém *Deníku ze společných cest se skladatelem* popisuje pocity ze setkání s Šostakovičem při návštěvě SSSR v roce 1962 s nadhledem vyrovnaného Američana:

1. října

(...) Nejcitlivější a nejvíc „intelektuální“ obličej, jaký jsme dosud v SSSR viděli, má Šostakovič. Je štihlejší, vyšší, mladší, na pohled víc chlapecký, než jsme očekávali; ale nikdy jsem se ještě nesetkal s tak plachým a nervózním člověkem. Okusuje si nejen nehty, ale i prsty, cuká ohnutými rty a bradou, kouří jednu cigaretu za druhou, neustále krčí nos, aby si posunul brýle do správné polohy, chvilku vypadá, jako by se chtěl hádat, a hned nato zase, jako by mu bylo do pláče. Třesou se mu ruce, zajímá se, celá jeho postava se potácí, když někomu podává ruku – to nám připomíná Audena – a když mluví, podlamují se pod něj kolena, přičemž ostatní vypadají, jako by se o něj strachovali, a snad tomu skutečně tak je. Má také ve zvyku zírat roztržitě do prázdna, a když je při tom přistižen, vždycky se provinile odvrátí; po celý večer vrhá letmé pohledy na I. S. přes oblá ramena paní Furcevové.<sup>66</sup> (Vyděšené, velmi inteligentní oči neprozrazují, co si myslí.) (...)<sup>67</sup>

10. října

(...) Šostakovič, tentokrát po boku I. S., vypadá ještě vyděšeněji a zmučeněji než při prvním konkláve; pravděpodobně se domnívá, že bude muset pronést projev. Zpočátku hovoří neutrálně, potom jako ostýchavý školák vyhrkne, že byl ohromen Žalmovou symfonií, když ji poprvé slyšel, a že si z ní udělal vlastní klavírní výtah,<sup>68</sup> který by rád věnoval I. S. Ve snaze, aby tuto poklonu oplatil, říká I. S. Šostakovičovi, že s ním do jisté míry sdílí jeho hlubokou úctu k Mahlerovi. Ubohý Šostakovič začíná roztávat, ale pak zase rychle tuhne, když I. S. dost krutě pokračuje: „Ale měl byste jít za Mahlera dál. Víte, ona ho uctívala i vídeňská trojka a jeho hudbu dirigoval Schönberg i Berg.“ V závěru večera a po vypití několika *zubrovek* se Šostakovič pateticky přiznává, že by rád následoval příkladu I. S. a řídil si svou hudbu. „Ale nevím, jak to mám udělat, abych se nebál.“ (...)<sup>69</sup>

Stalinovi se podařilo strach implantovat do lidí. Proč každému přidělovat osobního hlídače na plný úvazek, když ke stejnému či ještě vyššímu efektu stačí pilná, ale také dobře promyšlená činnost mnohem méně početné tajné policie. Většinu špinavé práce vykoná sám lid, jen mu zajistit strach. Až bude člověk sám sobě hlídačem, strašákem a tyranem, převezme ze strachu sám vyšetřovací aktivitu a bez nároku na odměnu se stane nezbytnou funkční jednotkou policejního systému – udavačem. A výsledek? Společnost fungující jako jedna fanatická tajná

<sup>66</sup> Jekatěrina Furceva (1910-1974), ministryně a neomezená vládkyně kultury SSSR v letech 1960-1974; vysloužila si přezdívku Kateřina III. (pozn. JŠ)

<sup>67</sup> Craft, Robert: Igor Stravinskij - Deník ze společných cest, přel. Věra Horová, Supraphon, Praha - Bratislava, 1968, p. 212

<sup>68</sup> op. 25B (1930) - pozn. JŠ

<sup>69</sup> Craft, pp 236 - 237

police, jejímž provozním pohonem není finanční krytí, nýbrž strach. Toto Stalinovo dokonalé perpetuum mobile bylo nejvíce namířeno proti antisystémovým individuí: Kdo se včas nezapojí, stane se podezřelým a bude odstraněn. Typický příklad tzv. „sociálního darwinismu,“ který jako termín uvedl do používání Miloš Štědroň.

Veřejní činitelé, jimiž osobnosti vědy a kultury v SSSR bezesporu byly, měli zvláštní status. Osud těch viditelnějších nebyl tolik podřízen výše popsané nikým neovládané samočinné udávací a zabíjecí mašinerii. V těchto kruzích byli kandidáti na odstranění, jimiž bylo třeba naplnit počet nutný k uchování automatiky „systému,“ určování vědomě, na základě míry loajality a souladu tvorby s panující doktrínou. Jen málokdy se stalo, že přes jisté nepohodlné rysy nechal režim zásahem „shůry“ („generalissimus ex machina“) přežít někoho, jehož služby mohl využít. Vždyť ani schopnosti kongeniálního vojevůdce maršála Tuchačevského<sup>70</sup> nebyly dostatečným důvodem k jeho ušetření. Přesto takovou výjimkou byl Šostakovič. Dokonce se věří, že Šostakovičovo přežití bylo tajným Stalinovým rozkazem. Chirurgicky čistě vyoperovat všechny skladatelovy podíly na kulturní propagandě v případě jeho zmizení by totiž bylo nadlidským úkolem. Nastal tak problém: Co dělat s nesystémovým elementem zvaným Šostakovič, který nelze odstranit? Každopádně se mu zvýší cílená porce strachu a pak se uvidí, jestli to postačí. Skladatel se tváří v tvář smrti rozhodl předstírat, že to stačilo...

Ve skutečnosti to však samozřejmě bylo přesně obráceně. Po jedné z kapitulací v roce 1948 si skladatel dál zachovává vlastní svět, který ukrývá před nepřátelským okolím, a ukazuje jej ve svých kompozicích. Tento postup, na rozdíl od pohodlnějšího vnitřního ztotožnění se s režimem psychicky nesmírně náročný, se na skladatelově zdravotním stavu nemohl nepodepsat, přesto však kvalitativně nestrádá jeho hudba. Před zkázu tvorby dává Šostakovič přednost zkáze vlastního organismu. Tato pro mnohé z jeho přátel zcela nepochopitelná skutečnost vede některé z nich k přesvědčení, že Rajok nemohl vzniknout ještě za Stalinova života, že obecný strach byl příliš velký.<sup>71</sup> Opak je pravdou. Skladatel svoji relativně velkou, i když ojedinělou a slepou poslušností ze všech stran obklopenou statečností projevuje i mnohem později. V době, kdy jako čerstvý straník konečně dosáhl kýženého klidu, v něm již nikdo z odpovědných lidí neviděl sebemenší nebezpečí. Tohoto fatálního výpadku bdělosti Šostakovič využívá k tvorbě Třinácté symfonie b-moll op. 113 (1962) „Babij jar“ na verše Jevgenije Alexandroviče Jevtušenka (\*1933). Svoji ostrou otevřenou kritikou pečlivě utajovaného a záměrně ignorovaného sovětského antisemitismu státního i lidového (I. věta), dále stupidity (II.), bídy (III.), strachu (IV.) a kariérismu (V.), tedy promyšleným vypíchnutím největších nešvarů sovětské společnosti, se symfonie ukázala být Šostakovičem přesně a čistě mířenou „kudlou“ v zádech stagnujících Chruščovových reforem.

Odvaha i promyšlenost volby formy vzhledem k situaci jsou rovněž rysy Rajoku. Ten totiž není kompozicí odkázanou daleké budoucnosti, jak by se zdálo, nýbrž má nejlepší předpoklady k plnému životu v podzemí. Dejme však slovo skladateli, který se k možnostem provozování, podepsán jako „autoři,“ vyjadřuje v úvodu k textu libreta:

---

<sup>70</sup> Michail Nikolajevič Tuchačevskij (1893-1937) byl Šostakovičovým „patronem“ a blízkým přítelem. Miloval hudbu a dokonce sám stavěl smyčcové nástroje. „Podíl na přípravě maršálova spiknutí“ byl také záminkou k vyšetřování skladatele tajnou policií na jaře 1937.

<sup>71</sup> Wilson, pp 297-298

Poznámka:

K provedení je třeba čtyř basů a smíšeného sboru. Přesto lze množství sólových interpretů snížit na jediný bas. Umělec musí být schopen sebetransformace, čímž zastane všechny čtyři role. Sbor hudebních činitelů a činitelek je možné zcela vynechat, neboť celá role hudebních činitelů a činitelek spočívá v projevech jásotu a radosti, což je zřejmé i ze samotného děje – jinak to ani být nemůže.

(pozn. autorů)<sup>72</sup>

Přes zřejmě satirické ladění poznámky je její smysl praktičtější. Skladatel jí stvrzuje, že osudem díla bude individuální partiturové studium u klavíru, v nejlepším případě pak utajená bytová představení, jak je známe také z období naší normalizace. Pokud totiž zjistíme výsledný stav provozovacího aparátu po odečtení sboru i dubletních sólistů (a Šostakovič se tomu záměrně vyhnul), zůstane jeden part pěvecký a jeden klavírní (plus tři údery činelnů ad libitum), tedy úloha snadno zvládnutelná jediným průměrně hlasově disponovaným hudebně gramotným člověkem.<sup>73</sup> Neexistuje také jiný důvod k tomu, aby skladatel umožnil vynechání ač rozsahem nepatrné, přesto však nesmírně půvabné úlohy sboru.<sup>74</sup> Změna intencí se projevuje v závěrečné, bohatě sborem vyšperkované operetní pasáži Rajoku, jejímž úkolem je dát dílu působivější a masovější tvář při případném provedení. Z tohoto důvodu se také v závěru náhle mění tonální prostředí z doposud stmelující C-dur na E-dur a závěrečnou A-dur. Tato tonální odlišnost byla pro mnohé důkazem toho, že operetní závěr (čísla 34 – 45 partitury) k dílu nepatří. Autor této práce se domnívá, že je projevem nevelké vědecké erudice a špatného chápání Rajoku domnívat se, že dílo natolik hybridní by mohlo sloužit jako vzor k hledání vybroušené formy.

## 5.2. Modesta Petroviče Musorgského Rajok

Jak již bylo naznačeno výše, Šostakovičův Rajok byl v oblasti volby žánru do značné míry inspirován stejnojmenným dílem Musorgského<sup>75</sup> z roku 1870. Bude proto užitečné letmé seznámení se i s touto partiturou.

I zde jde o hrubé zesměšnění hudebních, dalo by se říci „ideologických“ nepřátel Musorgského a Mocné hrstky.<sup>76</sup> V jeho případě to však není poprvé, co si takto vyřizuje účty s oponenty. Již tři roky uplynuly od doby, kdy v roce 1867 zkomponoval píseň *Klasik* jako satiru na konzervativního skladatele a kritika Alexandra Famincyna, v té době vyučujícího dějiny hudby na St. Petěrsburské konzervatoři. Famincyn byl totiž jmenován profesorem ve svých 26 letech a již tehdy hrubým způsobem brojí proti V. V. Stasovovi, jehož esej *Hudební lháři* skandalizuje st. petěrsburskou hudební smetánku.

U Musorgského díla zpívá jediný sólista, který na způsob jarmarečních vypravěčů sám vykládá všechny jednající postavy. Po úvodu, ve kterém skladatel zve obecenstvo na podívanou, představuje teoretika (ředitele Konzervatoře N. I. Zarembu). Ten svá půvabná konzervativní východiska prezentuje na známou melodii oslavného sboru „Hle! Vítěz přichází!“ z Händelova oratoria *Juda Makabejský*. Mj. vysvětluje, že „mollová stupnice je jako prvotní hřích a durová stupnice je jako vykoupený hřích.“ Další obětí je Feofil (Theophilus) Tolstoj, Musorgským familiérně pojmenovaný ‘Fif.’ Jako známý obdivovatel italské opery zde vyznává svůj

<sup>72</sup> ruský originál viz v příloze [6a]

<sup>73</sup> I v nejvypjatějších pasážích Rajoku zůstává klavírní part snadný.

<sup>74</sup> Na tomto místě lze zmínit, že po tomto „okleštění“ interpretačního aparátu je tento totožný s Rajokem M. P. Musorgského.

<sup>75</sup> viz jeho text v příloze [9]

<sup>76</sup> Jak je známo, toto sdružení, ideologicky podporované Vladimírem Vasiljevičem Stasovem (1824-1906), sdružovalo pět skladatelů. Byli jimi: Milij Alexejevič Balakirev (1837-1910), Alexandr Porfirjevič Borodin (1833-1887), Cezar Antonovič Kjuj (1835-1918), Musorgskij a Nikolaj Andrejevič Rimskij-Korsakov (1844-1908).



obdiv k pěvkyni Adelině Patti na lacinou salonní valčíkovou melodii, podle tvrzení samotného skladatele převzaté z cikánské písně *Černé oči*. Pak přicházejí Famincyn a skladatel a kritik Alexandr Nikolajevič Serov (1820-1871). Oba jsou karikováni na jejich vlastních melodiích. Tento jev se objeví i u Šostakoviče, který použije ve svém Rajoku jednu z melodií T. N. Chrennikova. Serov kromě jiného vyjadřuje své trápení nad tím, že mu nebylo přiděleno volné novinářské místo na koncertech Společnosti pro ruskou hudbu, že nebyl pozván povečeřet s Hectorem Berliozem a že mu nebylo nabídnuto místo ředitele této společnosti. Na závěr přichází sama prezidentka Společnosti pro ruskou hudbu, velkovévodkyně Jelena Pavlovna, jako múza Euterpé. Na melodii ze Serovovy opery *Rogněda* zpívá o doposud nepoznaných uměleckých triumfech, které budou inspirovány díky jejímu dobrodiní.

Příbuznost obou Rajoků je tedy více než zřejmá. I u Šostakoviče se setkáváme s hudebním “zákonodárcem” (Jedincyn – Zarembo), obdivovatelem pěveckých *italianismů* (Dvojkin – Tolstoj) a s nekritickým propagátorem klasicismu (Trojkin – Famincyn/Serov). Rovněž způsob identifikace a zesměšnění skutečných postav pomocí jejich oblíbených nebo přímo jimi napsaných melodií Šostakovič beze zbytku převzal. U obou skladatelů ale hudba působí komicky i sama o sobě. Lze-li definovat něco tak dobově podmíněného, jako je humor v hudební struktuře, jistě by oba velcí Rusové v této kategorii skvěle zabodovali.<sup>77</sup>

### 5.3. Systematická analýza celku v jeho jednotlivostech

Opera *Antiformalističeskij rajok* zdaleka není pouze výtvořem hudebním či hudebně dramatickým. Dílo začíná již titulní stranou: „Pomůcka studentům: O boji realistických tendencí v hudbě a formalistických tendencí v hudbě“ a končí, zdůrazňuje tak svoji normativně didaktickou povahu, otázkami pro studenty k procvičení probrané látky. Spolu se satirickou předmluvou bývá i titulní strana přečtena před každým provedením, i když je svojí formou (legrační poznámky pod čarou i nad čarou - například údaj o autorově autorství kurzivního proložení částí textu) určena spíše oku čtenářovu nežli uchu posluchačovu. Celé dílo totiž vznikalo s nulovou nadějí na provedení, odtud jeho spíše „studijní“ povaha. Utajení vlastního autorství nebylo vedeno důvody bezpečnostními, nýbrž ryze satirickými. Skladatel vyjadřuje fakt, že za dokonalé a vzorové dílo mohla být ve své době považována jakákoliv skladba pouze pokud byl autor mrtvý, nebo alespoň neznámý.

V prvním vydání partitury<sup>78</sup> Rajoku, které posloužilo této práci jako pramen, se píše, že ‘tato partitura obsahuje kompletní existující materiál díla.’<sup>79</sup> Proto není tato část pramenné základny podrobena významnější kritice a lze ji s klidným (s)vědomím považovat za spolehlivou.

#### 5.3.1. Předmluva a další texty nehudební povahy

Jaké texty, jejichž vznik a existence nebyly podmíněny zhudebněním, Šostakovič v Rajoku vytvořil? Je to především rozsáhlá předmluva „Od vydavatele“ (se čtyřmi poznámkami pod čarou), které předchází titulní strana.<sup>80</sup> Dále je to v textu libreta<sup>81</sup> poznámka na úvod, scénické pokyny a dvě ideologicky laděné poznámky pod

<sup>77</sup> Informace o Musorgského Rajoku byly získány nejen přímo z nahrávky, nýbrž i s použitím jiných rozličných materiálů.

<sup>78</sup> Shostakovich, Dmitri: *Anti-Formalist Rayok*, Anglo-Soviet Music Press Ltd. – Boosey & Hawkes, (b. m.) 1991

<sup>79</sup> [p. –1]

<sup>80</sup> viz přílohu [5]

<sup>81</sup> příloha [6]

čarou – první s přípisem „poznámka vydavatele,“ druhá bez něj (obě pocházejí od Šostakoviče). Nakonec jsou to ony „Otázky k procvičení jedinicynsko-dvojkynsko-trojkinské estetiky.“<sup>82</sup>

Nepřipravenému divákovi zřejmě ostrá satira a obscénnost předmluvy vyrazí dech. Nadepsaná „Od vydavatele,“ alibisticky kamufluje Šostakovičovo autorství. Pokusme se stručně udělat v této dvojité mystifikaci pořádek: Šostakovič píše předmluvu, ne však jako skladatel, nýbrž jako vydavatel tohoto „díla vokálního typu“ „od neznámého autora nebo autorů“ (Šostakovičova mystifikace). Rámec této zprávy tvoří popis průběhu nálezu tohoto díla v krabici s „nečistotami“ muzikologem P. I. Opostylovem – jde o zkomoleninu jména zločinného muzikologa, plukovníka Rudé armády a pracovníka KGB v jedné osobě Pavla Ivanoviče Apostolova. S ním Šostakovič v předmluvě zachází nejhruběji. Je ihned přejmenován a hustě zmiňován právě jako P. I. Opostylov, tedy něco jako tupohlav.<sup>83</sup> V závěru se pak dočteme o nehodě, která jej postihla. Dojde totiž k jeho pádu do „krabice s nečistotami,“ o kterých se mezitím z kontextu („[...] kontaktovali nejbližší fekální jednotku...“) dozvíme, že nejde o nečistoty ledajaké, nýbrž o výkaly.<sup>84</sup> Během dosti obscénních popisů dojde ke srovnání a sloučení Opostylova s výkaly i ke ztotožnění policie s fekálními stanicemi („incident byl zaprotokolován milicí a fekální stanicí“) sajícími rovněž výkaly. Ostatní muzikologové ostatně také nedopadli nejlépe: Jarustovskij, Rjumin a Rjurikov se zničehonic objevují jako Jastrustovskij, Srjulín a Srjurikov.

Tento aspekt, při jehož popisu se budeme pohybovat na samé hranici přípustného vědeckého vokabuláře (i zde může jít o Šostakovičův záměr), je v předmluvě dosti důležitý. Ve své studii Calum MacDonald, rezignující na své vychování, vyslovuje důležitou myšlenku (citace):

„There is, indeed, a superfluity of shit in this preface; raising the implication that they may be rather a lot of it in the music, too.“

Pasáž lze (s použitím předností češtiny při hledání vhodných analogií k anglickému vulgarismu „shit“) přeložit asi takto:

„Předmluva je vskutku celá zasraná; to má implikovat domněnku, že i hudba bude pěkná sračka.“

Dovolili jsme si ocitovat z jiné studie jako doklad oprávněnosti rozboru tohoto typu. O Šostakovičovi totiž bylo známo, že pro vulgarismus nechodil daleko a rád v tomto ohledu žertoval. V knize *Shostakovich Reconsidered* je tomuto aspektu skladatelovy osobnosti, tolik důležitému pro pochopení předmluvy, věnována velká část kapitoly o Rajoku.<sup>85</sup>

Šostakovič se ale uchyluje k podobným extrémům i z věrnosti žánru. Jak již bylo v úvodu řečeno, *rajok* znamená i typ lidové jarmareční zábavy. Je tak označována krabice, která měla kukátko. Uvnitř byly obrázky uspořádány tak, že když se točilo klikou, dávaly divákovi dojem pohybové akce – šlo tedy o prapředky kreslených animovaných filmů. Zvukovou kulisu zajišťoval sám *rajošnik*, jehož slova prý byla vždy velice vulgární.<sup>86</sup>

<sup>82</sup> příloha [7]

<sup>83</sup> Doslova znamená ruské slovo *постылый* (*postylyj*) „protivný,“ „odporný.“

<sup>84</sup> V anglickém překladu je tato půvabná hra narušena a již od začátku se o (v originále) zprvu pouze konotovaných nečistotách mluví jako o konkrétních denotovaných *excrements*.

<sup>85</sup> *SR*, pp 271-286

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 283

Střední částí předmluvy je pak quasi-muzikologická analýza díla, prý z pera P. I. Opostylova (Šostakovičova metamystifikace). V ní se mistrně soustřeďují a koncentrují snad všechny neduhy vědeckých prací a muzikologie obzvlášť, nemluvě o stylistických propadácích a zcela blbých poznámkách pod čarou. Rovněž zde najdeme několik nepřímých, kontextuálně postřehnutelných odkazů na výkaly:

„Tak třeba v řeči I. S. Jedinicyna je cítit něco kavkazského. V řeči A. A. Dvojkina, zvláště při slovech, že lezginka musí být pravá, také cítíme něco kavkazského.“

Až perverzní rozkoš, s jakou Šostakovič svého „hrdinu“ pronásleduje a zostuzuje, řadí předmluvu k perlám humoru extrémní nadsázky (Česká soda, Monty Python's Flying Circus).<sup>87</sup>

Z historického hlediska by mohl badatel znejistět při čtení těchto řádků předmluvy:

(...) což se zvláště projevuje ve vystoupení soudruha D. T. Trojkina - žel ve vystoupení nedokončeném.

Proto je třeba dodat, že předmluva vznikala ve střední etapě práce na díle (1957). V šedesátých letech, kdy byl fakt nedokončenosti díla změněn, už nebyly provedeny žádné změny. V podobném tónu jako předmluva se odvíjejí i humorné poznámky k textu v libreta a zmiňované „školácké“ otázky.

### 5.3.2. Předseda<sup>88</sup>

Jak jsme již zmínili v úvodu, postava Předsedy jediná nepředstavuje poukaz na reálnou osobu. Jde pouze o poskoka, který stmeluje party jednotlivých řečníků dohromady – zve je k řečickému pultu a po pronesení projevů je chválí. Hudebně jde o roli dosti nenápadnou. Melodicky i tonálně je to záměrně značně sterilní část, která se v celém průběhu v doprovodu téměř neodpoutá od svojí původní C-dur, využívaje dokonce pouze její tóniku. Pokud dojde melodie k tónům chromaticky posunutým oproti škále C-dur, má v klavíru pouze jednohlasý oktávový unisono doprovod. Výjimkou jsou úseky, kde zaznívá do zpěvu banální fanfára, složená z vzestupné čisté “rakety” tónů tónického durového kvintakordu (Des-dur, D-dur resp. F-dur) s horní akcentovanou oktávou (č. 5 a 12). Navlas stejná fanfára se objevuje rovněž v pozdějším známém muzikále Moskva-Čerjomuški op. 105 z roku 1958. Vždy se mělo za to, že jde o umělecky bezcennou úlitbu Chruščovovým snahám o popularitu veřejnosti, zde však, jak uvidíme zejména u Dvojkina, Šostakovič “oportunistické” Čerjomuški a “disidentský” Rajok melodicky spojil na mnoha místech. Fanfára je ze druhého dějství a třetí scény – celkem jde v Čerjomuškách o scénické číslo 21.

---

<sup>87</sup> V souvislosti s Apostolovem a černým humorem u Šostakoviče je třeba připomenout příhodu, která sice s Rajokem historicky moc společného nemá, jinak ovšem mnoho. Pro znalce Rajoku a Apostolova je dost důležitá, i když při ní přechází mráz po zádech. Zdá se totiž, že Šostakovič své oběti pronásleduje až za hranice hudby. 21. června 1969 se totiž konala „generální zkouška“ na premiéru 14. Šostakovičovy symfonie, tedy provedení pro hudební činitele, kteří dílo zhodnotí před jeho připuštěním k veřejnému koncertnímu provozu. Podtitulem jedenáctidílné vokální symfonie, psané v nemocnici po těžkém infarktu, je smrt. Autory textů jsou (v ruských překladech) García-Lorca, Apollinaire, Küchelbecker a Rilke. Ve chvíli, kdy zněla čtvrtá část, nazvaná „Sebevražda“ (Apollinaire), ozval se z publika mocný vzdech. Uprostřed sálu se k zemi skácel mrtvý Pavel Ivanovič Apostolov, zklácený náhlou mrtvicí. Co na to Šostakovič? Ve *Svědectví* věnuje pozornost i těm, kteří píšou o hudbě, tedy muzikologům, a s půvabným cynismem se dostává i k Apostolovovi:

„Slova jsou jakousi ochranou proti absolutní idiocii, každý blb porozumí, pokud jsou slova. [...] To se potvrdilo na generálce Čtrnácté. I úplný hňup Pavel Ivanovič Apostolov pochopil, o čem ta symfonie je. Během války soudruh Apostolov velel divizi a po válce nám, skladatelům. Každý věděl, že se do hlavy toho trouby s ničím nedostane, ale Apollinaire byl silnější. A soudruh Apostolov, tak jak tam seděl, umřel. Cítím se provinile - neměl jsem v úmyslu jej zlikvidovat, přestože to zcela jistě nebyl nevinný člověk.“

(*Svědectví*, pp. 140-141, překlad autora této práce)

<sup>88</sup> V partitūře jsou sólová vystoupení Předsedy pod čísly [0] až 5, 12 až 14 a 26 až 27. Dále Předseda zpívá (resp. přednáší part smíchu a křiku) spolu se sborem v číslech 15, 16, 20 a 24 až 25.

Z uvedeného by se mohlo zdát, že jde o hudebně bezcenný paskvil. Ve skutečnosti se jedná o nejobtížnější pěvecký part, jehož hudební jednoduchost má analogický sémantický význam. Navíc je tu jeden háček. Předseda totiž celý svůj part zpívá se záměrně chybně pozměněnou akcentací, kdy přízvukně slabiky přicházejí na lehkou dobu (nebo ještě častěji na druhou polovinu doby), takže i pro rodilé Rusy je nesnadným oříškem.

Po textové stránce nejde o nic kromobyčejně zajímavého, samozřejmě s výjimkou značně komického akcentování. Pasáže, ve kterých zpívá Předseda se sborem hudebních činitelů a činitelek, se dočkají pozornosti v oddíle 5.3.6.

### 5.3.3. Jedinicin<sup>89</sup>

Zde již máme čest s konkrétní postavou, kterou není nikdo jiný, než sám Stalin. Neměl sice ve zvyku špinit si účastí na podobných akcích ruce (na žádném ze zmiňovaných sjezdů Svazu skladatelů nebyl během jednání přítomen), bylo však nad slunce jasné, že za vším stojí on. Proto nemohl v nové operní satíře chybět. Že půjde o Stalina je zřejmé již z pasáže (č. 4 a 5), kdy jej k řečnickému pultu zve Předseda:

Úvodní referát na tuto tematiku přednese náš hudební vědec číslo jedna, náš hlavní poradce a hudební kritik, soudruh Jedinicyn. Soudruzi, zdravíme našeho drahého a milovaného (*postupně se dostává do vytržení*) velkého soudruha Jedinicyna.

U všech ostatních řečníků skladatel neopomněl sdělit, že jde o potlesk slabší, který tentokrát nepřerůstá v ovace. Nejdůležitějším znakem Jedinicynovy nepřehlédnutelné „stalinskosti“ je melodie, na kterou celou svoji roli zpívá. Jde o populární píseň Suliko, kterou měl Stalin ze všech nejraději a rád se nechával filmovat, jak při jejím poslechu pláče. V textu, který Šostakovič svému Jedinicynovi přisoudil, se neustále opakuje teze, která je sama o sobě - jak jinak - prostoduchá a jen spojky, tázací částice a jiné vymoženosti jazyka umožňují řeč neomezeně nafukovat. Jsou známy Stalinovy rozhlasové projevy, ve kterých se horko těžko dostává od tvrzení A k logicky vyplývajícímu tvrzení B pomocí nesčetných řečnických otázek. A aby někdo nezůstal na pochybách, o koho ve skutečnosti jde, vybavil Šostakovič Jedinicyna iniciálami I. S.

Akcentace je zde opět zertovně chybná, i když v o poznání menší míře, než tomu bylo u Předsedy. Klavírní doprovod písně (v As-dur) nevyužívá jejího „chytlavého,“ dojemného rázu a místo toho si vystačí s pokládáním jen v nejnütnějších případech se měnících, pečlivě oddělovaných akordů. Ve střední, „dramatické“ části klavír hraje *staccato* rozložené oktávy. Melodii sólisty pak kopíruje v pravé ruce *legato unisono* a jen občas – jakoby omylem – uskočí na altový doprovod ve spodní tercii a po dvou taktech se zase vrátí do primy.

Spolu s Desátou symfonií, jejíž „zlé“ Scherzo (II. věta) je podle slov samotného skladatele portrétem Stalina, je Rajok díky svému Jedinicynovi jedním z nejskvělejších uměleckých portrétů velkého diktátora.

---

<sup>89</sup> čísla 6 až 11

#### 5.3.4. Dvojkin<sup>90</sup>

Part Dvojkina je neméně sdělný, navíc ale také o mnoho zábavnější, neboť jen hýří rozličnými melodiemi a popěvky, které ve většině případů najdou místo v muzikálu Moskva – Čerjomuški.<sup>91</sup> Že jde o Andreje Ždanova, je jasné zejména z přesných citací jeho projevů („Hudba nemelodická, neestetická, neharmonická, nesouměrná - to je něco jako vrtačka u zubaře nebo plynová komora.“) a z pěveckého exhibicionismu Ždanovovi vlastního.

Doktrinářsky laděný projev Dvojkina („A tak si, soudruzi, zamilujme to krásné, souměrné, estetické, harmonické, melodické, pravidelné, polyfonní, lidové, ušlechtilé, klasické.“ apod.) je podložen podbízivou hudbou. Akcentace je zde zcela korektní. Svůj projev uzavírá Dvojkin vyznáním, že lěžginka musí být v kavkazské opeře vždy pravá.<sup>92</sup> Připojuje se sbor, jehož výpady „Assa“ tuto část, komponovanou ve formě pravé lěžginky, vygradují.

Po formální stránce je part Dvojkina o poznání členitější. Střídají se nápěvy a střídají se i jejich tóniny: Po úvodních komických stupnicových vokalizách (řečník – sólista se tak chlubí, že i hezky zpívá), posouvaných z H-dur do C-dur a následně zase dolů do B-dur (!),<sup>93</sup> se tonalita načas zastaví v „příjemné“ Es-dur<sup>94</sup> aby se v závěru čísla 22 chromatickým sestupem v melodii z tónu **g** (již v g-moll) přes **fis** (7. stupeň ve velkém septakordu g-moll) a **e** (velká sexta – stále v g-moll !) dostal o kvartu výše na **a** do A-dur, jež se ukáže být dominantou k D-dur, ve které začne lěžginka. Její tři sloky, každá harmonicky dvojdílná (1. část v dur a druhá v paralelní moll), následují každá vždy o půltón výše, než začínala předchozí (melodický 7. stupeň paralelní mollové tóniny bude dominantou k následné tónině durové v nové sloce):

*1. sloka: D-dur / h-moll – 2. sloka: Es-dur / c-moll – 3. sloka: E-dur / cis-moll*

Nakolik jest reálným podtext Dvojkinova projevu vyčteme ze dvou Šostakovičových dopisů. 31. března 1957 píše příteli Isaaku Glikmanovi: „Nejvíce se mi líbil projev soudruha Ljukina. Připomněl nám totiž Ždanovovy inspirující výzvy, aby byla hudba melodická a souměrná.“<sup>95</sup> 22. července píše Edisonu Děnisovovi: „Foma Fomič Opiskin ze vsi Stěpaničkov přišel do Moskvy a usadil se tu pod pseudonymem P. A. (Apostolov – pozn. aut.) (...) Píše spoustu prohlášení pro tisk. Obzvláště se m povedl ten, kde se vrhá do boje za melodičnost a souměrnost.“<sup>96</sup>

Tolik nehotový tvar Rajoku, který byl podle všeho hotov již v létě roku 1948.

<sup>90</sup> čísla 15 až 25

<sup>91</sup> Celé číslo 17 partitury Rajoku najdeme v muzikále v 1. dějství a 1. scéně pod číslem 5; s malou obměnou pak ještě v čísle 36 (3. dějství a 5. scéna).

Melodický materiál v číslech 18, 19, 21 a 22 Rajoku nápadně připomíná 5. – 8. takt Šostakovičovy slavné zlidovělé „Písně protioplánu“ z hudby k filmu *Protioplán* op. 33 (1932). V muzikále je tato píseň v čísle 6 (1. dějství, 1. scéna) a ve změněné formě v číslech 20 a 22 (2. dějství, 3. scéna).

<sup>92</sup> viz kapitolu 4.1.

<sup>93</sup> čísla 15 a 16

<sup>94</sup> čísla 17 až 22

<sup>95</sup> srov. libreto; cit. dle Wilson, p. 297, překl. aut.

<sup>96</sup> *Ibid.*, překl. aut.

### 5.3.5. Trojkin<sup>97</sup>

Na scéně se objevuje Trojkin a s jeho příchodem se posouváme v čase o devět let dopředu. Další sjezd Svazu skladatelů se konal v roce 1957. Politický dohled nad ním přijal funkcionář Dmitrij Šepilov, který převzal roku 1948 dohled nad kulturní scénou po Ždanovovi, který byl úkladně otráven. Jeho projev udělal na Šostakoviče velký dojem. Minimalistické pojetí myšlenkové činnosti bylo v podání Šepilova umocněno nesprávnou akcentací ve jméne skladatele Rimského-Korsakova, což je v ruštině projev totálního primitivismu.<sup>98</sup> Krutě Šostakovič zesměšňuje tuto skutečnost již v předmluvě. Po vstupní krátké citaci Glinkovy Kamarinskij („Musíme být jako klasikové!“) vpadne Trojkin náhle do třídobého valčíku, ve kterém jméno Rimskij-Korsakov nelítostně akcentuje tak, jak to učinil Šepilov ve svém památném projevu. Ani melodie valčíku není bezděčná - jedná se o „hit“ z hudby k propagandistickému filmu *Věrní přátelé*. Jejím autorem je další z důležitých funkcionářů - Tichon Nikolajevič Chrenikov. Již na sjezdu v roce 1948 dostal od Stalina funkci šéfa Svazu a byl to on, kdo četl onu nešťastnou rezoluci. Poukaz na něj najdeme i v textu. V místě vrcholící Kalinky náhle maska satirikova na moment padá a slyšíme zakódované stesky na Dzeržinského glorifikovanou operu *Tichý Don* a posléze, v jinak nesmyslném verši („Разхреновая поэмка“) také Chrennikovovo jméno.<sup>99</sup> Stojí za zmínku, že Tichon Nikolajevič je dosud naživu a před nedávnem převzal z rukou Borise Jelcina státní vyznamenání za celoživotní práci. Symbolicky jsou v osobě Trojkina Šepilov s Chrennikovem spojeni v číslech 29 až 31, kde jsou s chybnou akcentací jmenováni klasikové „Glinka, Čajkovskij, Rimskij-Korsakov.“ Autentický Šepilovův text je zde podložen Chrennikovovou melodií.

Tonalita je u Trojkina dosti přehledná – v sólové části osciluje mezi C-dur a a-moll, v mladší části (od čísla 34), kde se následně připojuje sbor, přechází do E-dur, aby pak až závěrečný klavírní Tanec proběhl v A-dur. Obzvláště zajímavou pasáží je číslo 32 v recitativní formě. Sextakordy se v klavíru střídají vždy o malou sekundu: E<sup>6</sup>, F<sup>6</sup>, Ges<sup>6</sup>, F<sup>6</sup> a zpět na E<sup>6</sup>. Následuje číslo 33 – Adagio, kde chvíle napětí v (dlouhé) koruně na tónu e je vyřešeno překvapením v podobě postupně se zrychlující Kalinky.

Operetní zakončení hojně využívá sboru, který do té doby hraje jen roli episodní. Výzvy k bdělosti a ke sledování odkazu velkého učitele podkresluje jednou banální dětskou písní („Bdělost, bdělost...“) a populární melodií z francouzské operety *Les Cloches de Corneville* Roberta Planquette („Šmírujte tady a šmírujte všude!“), která také celé dílo uzavírá v klavírním tanci.

### 5.3.6. Sbor<sup>100</sup>

Part sboru je dosti nejednotný. První dvě scény tvoří vítání (č. 5; 8 taktů) resp. chválení (č. 13; 5 taktů) Jedinicyna před a po jeho projevu. Jde o tříhlas, kde sbor není dělen na mužské a ženské hlasy, nýbrž na vyšší (soprán + tenor), střední (1. alt + 1. bas) a nejnižší (2. alt + 2. bas). Je tak zvýrazněna ona známá „masovost“ různých setkání Stalina s lidem.

Další tři výstupy patří k vůbec nejpůvabnějším z celé opery. Jde o žertovně stylizovaný smích (č. 15, 16 a 20; 2 + 2 + 5 taktů), který se v hoquetové formě přelévá z jedné části sboru do druhé. Klavír hraje se sborem *unisono*, ale s disonantní spodní malou sekundou. Ve třetím „smíchu“ (č. 20) jde ve sboru o dva kvintově

<sup>97</sup> čísla 28 až 43

<sup>98</sup> Lebedinsky, Lev Nikolayevitch: The Origin of Shostakovich's Rayok in: Tempo No. 173, June 1990, pp 31-32

<sup>99</sup> Chren (хрен) v ruštině neznamená pouze „křen,“ nýbrž je i eufemismem pro „penis“ – podle SR, p. 286

<sup>100</sup> čísla 5, 13, 15 až 16, 20, 24 až 25, 35, 37 a 41 až 44

posunutě tritonové intervaly, v klavíru doplněné na zmenšeně zmenšené septakordy. Vyšší hlasy zde mají vůbec nejvyšší místo – soprány As<sup>2</sup> a tenory As<sup>1</sup>.

Nejpůsobivějším místem ve dvojkinovské kapitole je již popsaná lězginka. Její zrychlující se tep působí i zde, v Šostakovičově stylizaci. Sbor a Předseda se ztotožňují s Dvojkinem hlasitými kavkazskými pokřiky „assa.“

Doposud je úloha sboru důležitá, nikoliv však bůhvíjak závažná. Projevila se nutnost dát Rajoku kvalitní sborový závěr. Až na nepatrné odchylky (dvojí ozvěna v mužských hlasech) již v této fázi zpívá sbor pouze masově – unisono – vesměs jako opakování tezí Trojkinových. M. Jakubov nachází v tomto servilním papouškování sboru přímé paralely s Chruščovovými nechvalně známými setkáními s inteligencí.

Dvakrát v čísle 35 a na úvod čísla 36 je *ad libitum* part pro činely.

## 6. Závěr

Důležitou skutečností, kterou je třeba mít při bádání o Šostakovičově *Rajoku* na paměti, je prostředí nesvobody, ve které dílo vznikalo. Více než kterýkoli jiný o nesvobodě vypovídá, a to paradoxním způsobem: Samo o sobě je komické – až extrémně satirické, vzhledem k předpokládané znalosti historické souvislosti posluchače – diváka (v horším případě vzhledem k historické zkušenosti) ale také děsivé. Na provedeních díla bylo vidět, jak se s vyšším věkem u diváků do smíchu míchala i jakási hořkost a mrazení – *Rajok* je veselý, ale vůbec není o veselých věcech. Tuto ambivalenci a vůbec pozadí tvorby sovětského umění zajímavě vystihuje ve svých na Internetu publikovaných myšlenkách malíř Viktor Pivovarov:

„V současné době přemýšlím o jedné věci: běžně prohlašujeme, že totalitní režim je nepřítel umění. Není tomu úplně tak. Ve skutečnosti jeho teror a tvrdá cenzura vyvolávají u tvůrčího člověka odpor stejné intenzity a posilují jeho tvůrčí energii. Totalitní režim ztělesněný v jediném společném a krutém otci vyvolával kolektivní Oidipův komplex, a ten je za prvé spojen s trýznivou touhou po svobodě, což je pochopitelné, ale za druhé je spojen se zvláštní touhou tvořit a také s hloubkou tvorby, která takto vzniká, a to je obtížnější pochopit. Spojení Oidipova komplexu, tj. nenávisti k otci, s tvůrčí energií je možné najít v životopisech mnoha geniálních umělců, například Dostojevského, Van Gogha, Kafky a dalších. Čím větší tlak zvenku, tím větší intenzita vnitřního života. V sovětském totalitním režimu vznikla přece geniální díla Šostakoviče nebo Platonova, Majakovského nebo Ojstracha. Každá věc má svůj rub a líc - a my na to nesmíme zapomínat, svět není plošný.“

Současné střádání poznatků o *Rajoku* je sice nedokončené, není ale jisté, zda se během doby vyjeví některé z nových skutečností. V oblasti šostakovičovských bádání zůstává mnoho úkolů do budoucna. Jedním z nejméně probádaných okruhů je psychologický rozbor vlivu nesvobody a strachu na uměleckou tvorbu. Takto pojatá práce by se dala vhodně aplikovat a pomocí extrémů demonstrovat na dvou ruských současnicích: na jedné straně na hudebně neobyčejně sdělném Šostakovičovi, na druhé straně na svobodném Igoru Stravinském. Oba byli bezpochyby génii, rozdíl v typu jejich tvůrčího přístupu je však obrovský.

Asi budou vždycky vyvstávat otázky týkající se kvality tohoto drobného a přesto obrovského Šostakovičova díla. Je tedy *Rajok* dobrý, nebo špatný? Máme za to, že velice špatný. Ale záměrně špatný. A dokonale špatný. Až se nám z toho unaví bránice a sevře hrdlo. Je zkrátka svědectvím doby. Geniálním.

## 7. Appendix: dosavadní provedení díla v ČR

K české premiéře *Rajoku* v ruském originále (ale s česky čtenou předmlouvou) došlo ve čtvrtek 13. května 1999 v aule Filosofické fakulty Masarykovy university v Brně. Šlo o součást bakalářské činnosti autora této práce. Zpívali Jaroslav Střítecký (Předseda), Miloš Štedroň (Jedincyn), Stanislav Tesař (Dvojkin), Mikuláš Bek (Trojkin) a studenti a přátelé FF (sbor hudebních činitelů a činitelek). Předmluvu četl Rudolf Pečman a na klavír hrála Hana Vitáčková. V první půli zahrály Blanka Mizerová a Hana Vitáčková na klavír výběr z Šostakovičových *Aforismů* op. 13 a z *Preludií a fug* op. 87.

Druhé provedení se konalo během Mezinárodního hudebněvědného kolokvia na téma „Smysl či nesmysl dějin hudby 20. století“ v pondělí 27. září 1999 v Dietrichsteinském paláci na Zelném trhu v Brně. Osoby a obsazení zůstaly beze změn.



Třetí a čtvrté, u nás zatím poslední provedení proběhla téměř současně. Hned dvakrát se totiž v ČR zrodil nápad inscenovat resp. zahrát Rajok k 10. výročí sametové revoluce. Dříve (začátek koncertu v 18:00) se asi začalo v Brně – opět v aule na FF. V první půli zazpíval univerzitní pěvecký sbor Vox Iuvenalis *a capella* sbory Bohuslava Martinů a Jana Nováka. Obsazení v Rajoku naznalo jedné změny – za nemocného J. Stříteckého zaskočil v partu Předsedy autor této práce. Představení proběhlo za asistence televizních kamer a program ČT 2 vysílal zkrácený záznam z Rajoku v pořadu Notes v neděli 9. ledna 2000 ve 22:25 hodin.

Stejný den, tedy 17. listopadu, se Rajok hrál i ve Dvořákově síni Rudolfiny. Českou premiéru Tiščenkovy orchestrace hrála Česká filharmonie pod taktovkou svého šéfa Vladimira Ashkenazyho. Zpíval Kühnův smíšený sbor a Pražský komorní sbor. Podle programu zpíval všechna sóla Peter Mikuláš. Rajok byl orámován *Památníkem Lidicím* Bohuslava Martinů a Beethovenovou *Devátou symfonií*.

### 7.0. Přehled existujících nahrávek

Přes relativně krátký veřejný život Rajoku již vznikla celá řada nahrávek. Jsou seřazeny jak jen to bylo možné podle data vzniku. R-A je rok pořízení nahrávky, R-V je rok vydání disku:

<i>firma a katalogové číslo</i>	<i>dostupná jména interpretů</i>	<i>R-N</i>	<i>R-V</i>
Erato ECD 75571	Ensemble Vocal Audite Nova, M. Rostropovich, N. Ghiuselev, N. Storojev, R. Tesarowicz, A. Volodos	1989	1989
Erato ECD 75571	Members of the Choral Arts Society of Washington, M. Rostropovich, J. Deutsch, E. Halfvarson, J. Rodescu, A. Wentzel	1989	1989
Le Chant du Monde LDC 288 075	Chorus of State Symphonic Cappella, V. Poliansky, S. Yakovenko (bas), I. Scheps (klavír)	1993	1994
Russian Disc RD CD 17 008	Orchestra of the Moscow Chamber Music Theatre, A. Levin, A. Mochalov (bas)	1995	1996
Music Masters 67189-2	(Úprava pro komorní orchestr od V. Spivakova and V. Milmana) Moscow Virtuosi, V. Spivakov	1997	1998

Musorgského Rajok je mj. nahrán na CD s jinými skladatelovými písněmi u firmy Hyperion v Londýně, katalogové číslo má CDA 66775 a vyšlo v roce 1995. Zpívá Anatolij Safjulin, na klavír hraje Nikolaj Demiděnko. Muzikál Moskva – Čerjomuški vyšel na CD kompletně v ruštině i s mluvenými dialogy pouze jednou: V roce 1997 jej na dvou discích vydala firma Chandos pod číslem CHAN 9591(2). Rozsáhlý interpretační aparát zde řídí Gennadij Nikolajevič Rožděstvěnskij.

## 8. Zkrácené verze textu

### 8.1. Výtah

Opera *Rajok* je důležitým příspěvkem specificky ruské tradici hudební satiry. Žánrově je pevně svázána s Musorgského stejnojmenným dílkem (samozřejmě bez přívlastku „antiformalističeskij“). „Rajok“ je diminutivem ruského slova „ráj“, jde tedy o jakýsi „ráječek.“ Významových konotací je však vícero - bylo tak také označováno nejvyšší pořadí v divadelní budově nebo loutkové divadlo. V tom našem defilují čtyři postavy: I. S. Jedinicyn, v němž lze snadno poznat samotného Stalina, A. A. Dvojkin, který je karikaturou všemocného tvůrce stalinské kulturní politiky Andreje Alexandroviče Ždanova, dvojznačný D. T. Trojkin, který reprezentuje novou generaci již neuniformovaných muzikologů, a Předseda, který schůzi vede. Part předsedy jako jediný není vysloveně historické povahy.

Rajok vznikl ve třech etapách během dlouhých dvaceti let. První inspirací byl nechvalně známý 1. sjezd Svazu sovětských skladatelů, jehož rezoluce z 10. února 1948 odstartovala tvrdé represe proti skladatelské obci. Přesto Šostakovič sbírá síly a píše operu, kterou koncipuje jako výjev ze Sjezdu. Dalším tvůrčím impulsem byl Druhý sjezd v roce 1957. V šedesátých letech pak Šostakovič dílo dokončuje a vybavuje jej sborovými pasážemi.

Opera *Antiformalističeskij rajok* však zdaleka není pouze výtvozem hudebním či hudebně dramatickým. Dílo začíná již titulní stranou: „Pomůcka studentům: O boji realistických tendencí v hudbě a formalistických tendencí v hudbě.“ Spolu se satirickou předmluvou má být titulní strana přečtena před provedením, i když je svojí formou (legrační poznámky pod čarou i nad čarou - například údaj o autorově autorství kurzívním proložení částí textu) určena spíše oku čtenářovu nežli uchu posluchačovu. Celé dílo totiž vznikalo s nulovou nadějí na provedení, odtud jeho spíše „studijní“ povaha.

Pro západ byla prvním signálem o existenci „díla zesměšňujícího Stalina a jeho nohsledy“ zmínka v knize *Svědectví* (viz Volkov, p. 111), která vyšla roku 1979. 12. ledna 1989 uvedl v Kennedyho centru ve Washingtonu Mstislav Leopoldovič Rostropovič světovou premiéru nekompletní verze díla v anglickém překladu. Předmluva byla pouze otištěna v programu. Na jaře byl nalezen chybějící závěr a v den Šostakovičových třiaosmdesátin 25. září 1989 byla ve velkém sále Moskevské konzervatoře Valerijem Poljanským poprvé uvedena kompletní ruská scénická verze díla, i s čtenou předmluvou. Česká premiéra proběhla 13. května 1999 v aule Filosofické fakulty Masarykovy university.

### 8.2. Summary

The opera *Rajok* is an important contribution to a specifically russian tradition of musical satire. The genre is closely connected with Mussorgsky's composition of the same name. The russian word *rayok* is a diminutive of *ray* – paradise. It also implies the upper gallery in a theatre or a puppet show. Our show has three *dramatis personae*: I. S. Yedinityn, easily recognisable as Stalin, A. A. Dvoikin, a caricature of „almighty“ creator of stalinist cultural politics Zhdanov, Trojkin as both Shepilov and Khrennikov, and Leader of the meeting without any further historical connotations.

Rayok had been composed in three periods during twenty years. The first inspiration was the notorious 1<sup>st</sup> Composers' Union Congress. Its resolution from the 10<sup>th</sup> February 1948 launched serious repressions against composers. Shostakovich concentrates himself to work on a satiric vocal work representing this congress. The

next impulse was the Second Congress in 1957. In sixties Shostakovich finishes the work on Rayok with a choir part.

The opera is not only a musical or dramatic composition. It begins already with the title page: „As an aid to students: The struggle of the realistic directions in music and the formalistic directions in music.“ Together with the sharp satiric preface „From the publisher“ it should be recited before every performance of Rayok despite the fact that the form of it is rather a study-one.

The first signal about the existence of the composition „mocking Stalin and his henchmen“ is a note in *Testimony* (see Volkov, p. 111) that has been issued in 1979. On the 12<sup>th</sup> January 1989 Mstislav Leopoldovich Rostropovich performed the world première of incomplete version of Rayok in an english translation. The preface was printed in the programme note. In spring that year the missing ending of the work was discovered and on Shostakovich's 83<sup>rd</sup> birthday 25 September 1989 Valeri Polyansky performed the world première of the complete version in russian with recited preface. The Czech première of Rayok took place on the 13<sup>th</sup> May 1999 in the Hall of Faculty of Arts of the Masaryk University in Brno.