
ИНТЕРПРЕТАЦИЈЕ

Чланак примљен 27. 12. 2005.
УДК78.071.1 Шостакович Д.

Соња Маринковић

ЈУБИЛЕЈ ДМИТРИЈА ШОСТАКОВИЧА

Обележавања јубилеја у историографији имају своју традицију и особено значење. Стогодишњица рођења композитора по правилу је тренутак када се успоставља прва јаснија историјска визура према делу и делатности неког аутора; прилика да се сагледа век у којем се *појављује* једна нова стваралачка поетика, да се прати *развојни пут аутора, рецепција и одједи* његових дела и *утицај* који врши на савременике и непосредне наследнике. Све су то елементи који обезбеђују изградњу првих објективнијих судова и са њима прочишћавање ставова о значају и значењу личности ствараоца, као и његовог опуса. Нову проверу добијају приликом обележавања педесетогодишњице од смрти, време кад се може говорити о престанку утицаја личних, људских веза с аутором, које могу, у позитивном или негативном смислу, замагљивати објективност процена.

У 2006. години обележава се стогодишњица рођења Дмитрија Шостаковича, аутора о којем су изрицани крајње супротстављени судови, те ће она пружити прилику за многа преиспитивања. Овде ће бити постављено питање рецепције Шостаковича у музичким написима на нашем простору. Оно је, разуме се, неодвојиво од представљања Шостаковичевих дела јер се се и написи појављивали углавном у вези с извођењима. Без намере да се излаже коментар библиографије написа о Шостаковичу, биће указано само на неке кључне моменте тог дугог историјата, који се чине важним за поменута „јубиларна“ преиспитивања.

Шостаковичева дела су у Београду премијерно приказана тридесетих година XX века, када је на концерту Београдске филхармоније изведена *Прва симфонија* (1934), а у Народном позоришту постављена *Леда Марбет Миенског округа* (1937). У Совјетском Савезу, је то било време жучних полемика о Шостаковичевом стваралаштву у контексту социјалистичког реализма, доба забрана и прогона, али у Београд је до 1939. године стизао тек њи-

хов нејаки ехо, а није било истинског разумевања контекста у којем су расправе вођене, нити њиховог стварног смисла.¹ О томе говоре написи Војислава Вучковића, у којима су коментарисане премијере Шостаковичевих дела. Он је показивао велико интересовање за музику Совјетског Савеза, али је на њу „гледао западним очима“, мерећи њен значај према актуелним стваралачким тенденцијама у Европи, а самог Шостаковича оцењујући према успеху који је постигао на Западу. Пред премијеру Шостаковичеве симфоније он га је овако представљао:

„Нова динамика, која упркос класичној форми избија из дела овог мајстора, надахнула је Шостаковичеву *Симфонију револуције*, коју је он написао кад му је било седамнаест година. Његова симфонијска поема *Октјабр*, која велича историјске дане болшевичке револуције у Русији, наставила је у том смеру, док у опери *Нос* (према новели Гогоља) Шостакович налази свој самосталан израз, савршено ослобођен конвенционалних манира западноевропске музике. *Симфонија f-moll*, која ће бити изведена у Београду, припада периоду у коме су постале Шостаковичеве клавирске минијатуре (које је, поред осталих композиција, изводио као пијанист на својој турнеји по Русији), дакле из времена у коме је овог великог композитора интересовала композиторска фактура апсолутне музике. Отуда у њој никада не треба тражити нарочит програмски садржај, нити очекивати разматрање друштвених проблема – без којих иначе Шостаковича није могуће замислити. То је дело у коме је овај млади композитор (њему је сада тек двадесет осам година) показао можда више од свега своју младост, свежину, проницљивост, хумор, темперамент и бујност, због којих је, с обзиром на његов уистину генијални талент, ова композиција освојила репертоаре великих светских диригената, од Малка до Тосканинија. Шостакович је не само за Европу, већ и за Америку, велико име, које не заостаје за Шенбергом и Хиндемитом, а у великој мери је замрачило славу Игора Стравинског“.²

Када читаоцима НИН-а буде представљао чланак Паула Вајса о савременој руској музици из прашког *Доба*, опсежном цитату који се односи на развој вокалне музике Вучковић ће додати и свој „коментар-допуну“, који се управо односи на Шостаковича.

„Али, сем хорске музике и соло песме, савремена руска музика негује и старе музичке облике, којима даје нов текстуални или музички садржај. Том руском неокласицизму припадају дела Дмитрија Шостаковича, која су већ прилично позната у Европи. (Артуро Тосканини, највећи живи диригент света, дириговао је на својим концертима с Њујоршком филхармонијом *Симфонију бр. 1* од Шостаковича.) На пољу оперске музике он је написао генијалну комичну оперу *Нос* на текст Гогоља (која је у облику свите прешла многе европске подијуме) и *Леди Магбет Мценског*

¹ О рецепцији идеја новог и социјалистичког реализма. Упореди: Соња Маринковић, Војислав Вучковић и нови реализам, *Нови Звук*, Београд, 1993, 2, 23–33.

² Упореди: Војислав Вучковић, Како треба слушати Шостаковича и Мосолова у: *Студије, есеји, критике*, Београд, Нолит, 1968, 312–313.

округа на текст Лескова – ‘трагичну сатиру’ на Русију из XIX века (у којој постоји проблем жене која пропада у некултурној средини).³

Пишући о београдској премијери *Леди Магбет Миенског округа* Вучковић показује да зна за расправу која је поводом опере вођена у Русији и, представљајући је као полемику „између натуралиста и формалиста на једној, и нових реалиста на другој страни”,⁴ сукоб разумева као сучељавање оних којима је „форма једина садржина уметности” и бораца за „уметнички израз непосредне реалности виђене као функције покретачких снага друштвеног развоја”, али је још увек далеко од оштрих осуда и идеолошких лекција карактеристичних за соцреализам.

Заокрет у Вучковићевим ставовима наступа 1939. године под утицајем Неједлијевих (Nejedlý) написа о историјату совјетске уметности, када се у Вучковићевим речнику појављују термини типични за социјалистички реализам:

„...они (совјетски композитори, прим. С.М) раде укорак са темпом изградње социјализма: разуме се, не без погрешака, привремених застрањивања и недоумица, али са непоколебљивом решеношћу да у што потпунијој мери обогате своју земљу новим културним вредностима.

Конечно рашчишћавању свих недоумица у највећој мери је допринела дискусија о остацима формализма и натурализма у делима Дмитрија Шостаковича. Критика његове опере *Леди Магбет миенског округа* и балета *Светли поток*⁵, која је објављена у московској *Правди*, разјаснила је свим совјетским композиторима и Шостаковичу саме узроке и разлоге последњих остатака заблуда и уклонила их са пута њиховог правилног усавршавања.”⁶

Вучковићев однос према Шостаковичу умногоме је парадигматичан за нашу музикологију. У периоду после Другог светског рата о Шостаковичу је изречено много амбивалентних, а мало оригиналних ставова.⁷ Његово дело је

³ Упореди: Војислав Вучковић, Паул Вајс о савременој руској музици у: исто, 343.

⁴ Упореди: Војислав Вучковић, Дмитриј Шостакович и његова *Леди Магбет* (поводом премијере у Београдском позоришту од 12. новембра 1937), у: исто, 375.

⁵ Реч је о балету *Бистри поток*, чији наслов је често погрешно превођен.

⁶ Упореди: Војислав Вучковић, *Савремена совјетска музика* у: исто, 464.

⁷ За разлику од Стравинског и Прокофјева, разумевању и тумачењу дела Шостаковича, ако се изузму два семинарска рада студената музикологије (објављени рад Весне Кабиљо о симфонијама Шостаковича: *Neoklasicizam-ekspresionizam, neoklasicizam-socijalizam, saglasja i sukobi u simfonijskom stvaralaštvu Dmitrija Šostakoviča, Zvuk*, Сарајево, 1982, 3, 68–78; рад Тијане Поповић о квартетима Шостаковича (није публикован), нису дати оригинални доприноси.

Докторска дисертација Весне Вучичић (одбрањена на Универзитету уметности у Београду), мада објављена под насловом *Шостакович – идеологија и дјело*, тежиште истраживања и доприноса има у анализи појма идеологије, односа идеологије и уметности, осветљењу односа авангардних и пролеткултовских идеја у совјетској постреволуционарној култури, као и пута развоја идеја пролетерске уметности, а не у самосталном истраживању Шостаковичевог живота и рада и његовом оригиналном тумачењу. У делу студије посвећеном овим питањима сумирају се резултати истраживања совјетске музикологије и овде су изложени као пример, односно илустрација и појашњење изнетих теоријских ставова. Упореди: Vesna Vučinić, *Šostakovič – ideologija i djelo*, Beograd, Foto futura, 2002.

примано с уважавањем и пажњом, али су истовремено некритички усвајане совјетске идеолошко-политичке квалификације. О прихватању недвосмислено сведоче коментари Шостаковичевог боравка у Југославији 1963. године, поводом премијере *Катарине Измајлове* у Загребачкој опери,⁸ као и низ других пригодних написа.⁹ Јак идеолошки печат носи, на пример, Андреисов приступ Шостаковичу, подједнако у његовој историји музике и енциклопедијском прилогу посвећеном Шостаковичу. У њима су наглашена питања партијских одобравања и оспоравања појединих композиција, критика и награда којима је с подједнаком страшћу обасипан, док се анализи дела и стила углавном не посвећује довољно пажње. Разуђени жанровски дијапазон Шостаковичевог стваралаштва осветљава се врло селективно, без успостављања одговарајућег односа између његове симфонијске, концертантне, камерне, клавирске, вокално-инструменталне, сценске, филмске и позоришне музике. Недостају критеријуми периодизације који би почивали на анализи опуса а не друштвено-политичких околности у којима је стварао. Одлике стила представљају се врло уопштено, а често и термилошки збуњујуће у категоријама музике XX века,¹⁰ доследно без употребе одредница експресионизам и неокласицизам, које су незаобилазне кад се говори о његовим старијим савременицима Стравинском и Прокофјеву.

Снажан, особен, провокативан и веома утицајни опус Шостаковича за служио је више. Јубиларна преиспитивања треба почети од промене метода приступа делу Шостаковича, сагледавајући га као део европске музичке традиције XX века у категоријама које не полазе од партијских и државних признања и осуда, већ уважавају његов особени однос према традицији, коју је одлично познавао и разумевао, и савремености, о којој је говорио смело и снажно.

⁸ Ivanka Bešević, Šostakovič u Jugoslaviji (razgovor sa velikim umetnikom), *Zvuk*, Beograd, 1963, 61, 38–41; Krešimir Kovačević, *Hronika muzičkog života* – Zagreb, исто, 77–80.

⁹ Mihajlo Vukdragović, Treći svesavezni kongres kompozitora SSSR, *Zvuk*, Beograd, 1962, 54, 428–431; *Muzika u SSSR u jubilarnoj godini* (Oktobarska revolucija i muzika; O sovjetskoj simfonijskoj muzici; Sedamdeset godina Jurija Šaporina; Opera „Mati“ Tihona Hrenjikova; Balet „Spartak“ Arama Hačaturijana), *Zvuk*, Beograd, 1958, 15–16, 255–263.

¹⁰ О Шостаковичевом симфонијском првенцу Андреис пише као о полетном, свежем, надахнутом и укусно инструментираним, а о оперима *Нос* и *Леди Марбет Миенског округа* као о врхунцима у савладавању језика модерне. Заокрет средином тридесетих година осећује се као усмерење према монументалности, хармонски једноставнијој, патетички изражајнијој музици, што кулминира *Седмом симфонијом*, а манифестује се напуштањем дотадашњих узора и повратком узорима прошлости, с почетака XIX и XX века (Малер/Mahler/, Чајковски, Петорица). Тежња према монументалности и касноромантичарској патетици препознаје се и као константа Шостаковичевог писма. Дела се представљају кроз одређење карактера и садржаја, каткад квалитета (помињу се одлике које припадају различитим категоријама: младалачка свежина, инвенциозност, аутобиографско дело, субјективно, општељудско, затворено, апстрактно, затим лежерност, ведрина, песимизам, полифонички карактер). Упореди: Josip Andreis, Šostakovič, Dmitrij Dmitrijevič, u: Krešimir Kovačević (glav. ured), *Muzička enciklopedija JLZ, III, JLZ*, Zagreb, 1974, 509–510.