

Pauline Fairclough, *Classics for the Masses: Shaping Soviet Musical Identity under Lenin and Stalin* (New Haven; London: Yale University Press, 2016), 283 str.

Jedna od prekretnica u povijesti XX. stoljeća svakako je Oktobarska revolucija iz 1917., kojom je svrgnuta višestoljetna carska vlast u Rusiji te je nakon krvavoga građanskog rata ustoličen komunistički režim na čelu s Vladimirom Iljičem Lenjinom, čime je formiran Savez Sovjetskih Socijalističkih Republika. Poznato je da su komunisti težili za društvenim preobražajem, i to tako da su idejno željeli uključiti one slojeve koji do tada nisu mogli aktivno sudjelovati u političkom životu, što se ponajprije odnosilo na klasu u nastajanju – radnike (proletarijat) i seljaštvo. Protagonisti prijašnjega sustava, kao što su aristokracija i Pravoslavna crkva, bili su omraženi, pa bi se u skladu s time moglo očekivati da je i ono što su ostavili od kulture, odnosno glazbe, postalo nepoželjno i izbrisano iz povijesti. No, djelo Pauline Fairclough, kulturne povjesničarke sa Sveučilišta u Bristolu, specijalizirane za sovjetsku glazbu i glazbu Dmitrija Šostakoviča, pokazuje da komunistički sustav ipak nije potpuno odbacivao kulturne dosege prošlih vremena, nego ih je vješto koristio za vlastite ciljeve.

Ovo je djelo napisano ponajprije za čitatelje koji imaju predznanje o tematici koja se obrađuje. O tome svjedoči autoričin način pripovijedanja, koji je vrlo precizan, ali ne daje velika objašnjenja određenih pojmova, kao što su formalizam, socijalistički realizam i sl., ni posebne biografske podatke o glazbenicima koje spominje, bilo da su aktivni sudionici vremena koje opisuje ili skladatelji čija se djela izvode. Posebnu znanstvenu težinu ovoj monografiji daje 519 bilješki na njezinu kraju (str. 239–264) i popis literature (str. 265–276). Monografija je podijeljena na pet poglavlja. Važno je primijetiti da autorica na početku svakoga poglavlja daje uvid u povijesni kontekst pojedinoga razdoblja koje opisuje. Primjerice, u prvome poglavlju, „Propagandizing the Classics, 1917-1929” (str. 12–74), daje vrlo pregledan opis događaja i procesa koji su doveli do građanskoga rata u carskoj Rusiji. U njemu se donosi pregled glazbenoga života u najvećim kulturnim središtima Petrogradu/Lenjingradu i Moskvi, s naglaskom na tumačenje programa koje su izvodili vodeći ansambli u tim gradovima, kao što su Lenjingradska filharmonija, Carska kapela u Sankt Peterburgu, koja je preimenovana u Petrogradsku narodnu koralnu akademiju, i poslije Moskovska filharmonija. U tom je razdoblju vidljivo da se rani sovjetski glazbeni život ponajprije oslanjao na velike ličnosti ruskoga romantizma Petra Iljiča Čajkovskog, Mihaila Glinku i Modesta Petroviča Musorgskog. Ipak, članovi Ruskoga udruženja proleterskih glazbenika (RAPM) imali su prigovore na stvaralaštvo Čajkovskog, koje prema njihovu mišljenju nije bilo dovoljno revolucionarno. Slično je prošao i Glinka, čija je opera *Ivan Susanjin* doživjela preinačenje libreta te je izvedena tek 1939. jer je originalni libreto bio „domoljubno monarhističan” (str. 24). Musorgski je bio najviše propagiran tijekom dvadesetih godina jer je, prema shvaćanju nove komunističke nomenklature, imao izvorne narodne osobine, realizam i svjesnost o društvenosti. Tako je stvoren njegov imidž, a svakako je pridonosilo i to što je označen i kao

protivnik pokreta „umjetnosti radi umjetnosti”. Jedan od važnih segmenata umjetničkoga života označio je i odnos prema sakralnoj glazbi, što je samo po sebi moglo biti problematično jer su komunisti vjeru smatrali „opijumom za narod”. Ipak, praksa je pokazala drugačije stanje. Mnoga su se glazbena djela sakralnoga tipa izvodila za komemoracije žrtvama rata, a jedno od najpopularnijih bio je Mozartov *Requiem*. Poznato je da su mnoga djela ruskih skladatelja nastala upravo na tradiciji ruskoga crkvenog pjevanja te ono kao takvo nikada nije bilo sasvim zabranjeno, iako su postojali pojedinačni slučajevi zabrana, poput one iz 1922., kada je zabranjen koncert posvećen ruskoj koralnoj glazbi nastaloj između XV. i XVII. stoljeća. Naime, smatralo se da je rusko crkveno pjevanje kulturna vrijednost neovisna o religijskom kontekstu, što je kontradiktorno. I odnos prema zapadnim skladateljima klasičnoga i romantičnoga razdoblja nije bio isključujući. U mnogim novinskim člancima pokušavalo se te skladatelje ukalupiti u marksističko poimanje povijesnoga napretka. Tako su djela Johanna Sebastiana Bacha otrgnuta od svojega „otrovnog plina religije” (str. 29) te je stavljen naglasak isključivo na glazbeni sadržaj, a Ludwig van Beethoven bio je omiljen zbog svoje nesklonosti Napoleonu, a glazba mu je označena kao nadahnutu Francuskom revolucijom. S obzirom na te činjenice ne čudi što su se glazbenici organizirali u Beethovenovo i Bachovo udruženje, ali i Wagnerovo, čiji je cilj bio upoznati što veći broj ljudi s djelima tih vrsnih skladatelja. Ne treba smetnuti s uma da su postojale i državne institucije koje su pratile rad različitih umjetničkih organizacija, a jedna od najpoznatijih bio je Narodni komesarijat za prosvjećivanje, koji je bio odgovoran Ministarstvu unutarnjih poslova, što svjedoči o važnosti koju je službena politika davala kulturnome prosvjećivanju narodnih masa. Iako je tijekom toga razdoblja postojalo veliko nastojanje da se organizira glazbeni život radnika u tvornicama, njihovo zanimanje za glazbena događanja nije bilo u skladu s očekivanim jer nisu dolazili na posebne koncerte koji su bili organizirani za njih. Promatrajući očima organizatora takva kulturnoga života, bez ideološkoga sadržaja, glazba je iz perspektive radnika besmislena: ne obrazuje ga niti pomaže u gradnji socijalizma. Krajem desetljeća raste utjecaj RAPM-a, koji je aktivno kritizirao sve programe koji su sadržavali djela suvremenih skladatelja, no autorica piše da su to često bili napadi potaknuti osobnim motivima.

U drugom poglavlju, „Cultural Revolution, Repertoire Politics and the Classics” (str. 75–100), autorica nas upoznaje s novim smjerom u politici Sovjetskoga Saveza od 1929., koja je označena kao „veliki lom” (str. 75). Naime, uvođenjem agrarne reforme Staljin se okrenuo prema radikalnijem ekonomskom modelu, a promjene su se odrazile i na kulturu. U tom se razdoblju (1929. – 1931.) očituje sve jača borba između organizacija koje su promicale proleter-sku umjetnost, poput RAPM-a, i onih koji su pratile i poticale moderno stvaralaštvo, poput Udruženja za suvremenu glazbu (ACM). Što se tiče repertoarne politike, institucije poput Lenjingradske filharmonije sve su više posezale za politički korektnim programima, što pokazuju i detaljni opisi koncertnih sezona. Uslijed ideološkoga pročišćavanja mnogi su istaknuti pojedinci, poput Anatolija Lunačarskog, smijenjeni, a različita udruženja, poput Bachova, Beet-

hovenova i Wagnerova, bila su na udaru zbog „antisovjetske aktivnosti” (str. 95). No, nitko od smijenjenih nije ubijen ili zatvoren. Krajem toga razdoblja utjecaj RAPM-a sve je više jenjavao, a posebice ga je kritizirao skladatelj D. Šostakovič. Isto tako počelo je prevladavati mišljenje da je potrebno poznavati „glazbu neprijateljskih klasa” (str. 100) da bi se moglo što više naučiti od njih, eliminirati pogreške i postati prvak u svjetskoj kulturi.

U trećem poglavlju, „Internationalism, Modernism and the ‘Stalinist Enlightenment’, 1932-1941” (str. 101–139), autorica piše o mnogim promjenama na kulturnom planu, što je započelo Staljinovom rezolucijom iz travnja 1932. „O rekonstrukciji književnih organizacija”. U tom je razdoblju ukinut RAPM, što je glazbenicima donijelo olakšanje. No, autorica piše da nije bilo većih promjena u organizaciji glazbenoga života do 1936., kada je napadnuto vodstvo Saveza skladatelja, kao i sovjetska umjetnost, u vidu oštre kritike protiv Šostakovičeve opere *Lady Macbeth Mcenskog okruga*. Ona ističe i da je to razdoblje najsloženije za interpretaciju jer su postojali mnogostruki utjecaji. S jedne strane to je vrijeme velikih Staljinovih čistki, koje su se odrazile i na kadrove u glazbenim institucijama; s druge strane, iako su postojali kratkotrajni prekidi u diplomatskim odnosima između Sovjetskoga Saveza te Velike Britanije i Sjedinjenih Američkih Država, to se nije znatnije odrazilo na repertoarnu politiku, pa su se i dalje izvodila djela zapadnih skladatelja, čime je zapadna kultura demokratskih zemalja postala odobravanija od one koja je nastajala u zemljama s totalitarnom vlašću.

U četvrtome poglavlju, „Turning Inwards: The Rise of Russian Nationalism, 1937-1941” (str. 140–171), autorica piše da su usporedno postojala dva pravca sovjetske kulture – prosvjetiteljska era i ruski nacionalizam. Čistke su imale veliki utjecaj na glazbeni život, pogotovo na vodstvo filharmonija, od kojih je detaljno opisan slučaj Nikolaja Kuljabka. Politika je sve više poticala prvenstvo Rusije nad ostalim republikama, što se u repertoarima očitovalo u postupnom okretanju od glazbenoga kozmopolitizma prema ruskom nacionalizmu, a napadom na bivše RAPM-ovce željelo se eliminirati stare boljševice. Tako je ponovno došlo do uzdizanja ruskih klasika, poput Čajkovskog, Musorgskog i Rimski-Korsakova, a jenjavalo je izvođenje moderne zapadne glazbe.

U petome poglavlju, „From the Great Patriotic War to the *Zhdanovshchina*, 1941-1953” (str. 172–221), autorica opisuje promjene u odnosu prema glazbi zapadnih zemalja. Naime, potpisivanje nacističko-komunističkoga pakta o ne-napadanju iz 1939. rezultiralo je nestankom antinjemačke retorike u Sovjetskom Savezu, što je trajalo do njemačkoga napada na Sovjetski Savez u lipnju 1941. godine. No, znatnije promjene u repertoaru nisu bile vidljive, osim što je ponovno rehabilitirana Wagnerova glazba. I neočekivano savezništvo sa zapadnim zemljama donijelo je promjene jedino u vidu razmjene notnih primjeraka aktualnih američkih i britanskih skladatelja s onima iz Sovjetskoga Saveza. Drugi svjetski rat utvrdio je status primata ruske glazbe, a izvođenje zapadne glazbe ipak je ostalo sekundarno. To se očitovalo i u otvaranju prema Pravoslavnoj crkvi, koja je bila vrlo bliska ruskom patriotizmu, a Staljin ju je,

prema autoričinu mišljenju, želio iskoristiti i za rusifikaciju baltičkih država, Besarabije i Poljske (str. 185). No, nakon završetka rata naglo se mijenja politički odnos prema saveznicima te se sve više kažnjavaju oni koji su imali veze sa Zapadom. Slično kao čistke krajem tridesetih godina, i ti su progoni i zabrane često imali više veze s osobnim obračunima nego s ideologijom ili ocjenom kvalitete glazbe, što se očituje u slučaju Aleksandra Goldenvejzera. Ždanovljevi utjecaj bio je izrazito velik te se njegovom doktrinom poticao socijalistički realizam, dok su se djela aktualnih i skladatelja prošlih vremena pokušavala staviti u marksistički ideološki okvir, u čemu su prednjačila djela mnogih istaknutih sovjetskih muzikologa. Ipak, izvođenje djela zapadnih skladatelja nije posve iščeznulo, a novi su zamah u izvođenju dobila djela skladatelja iz sovjetske interesne sfere, odnosno iz istočnoeuropskih zemalja.

Ova knjiga donosi vrlo detaljan pregled glazbenoga života u Sovjetskom Savezu za vrijeme vladavine dvojice najistaknutijih vlastodržaca, Lenjina i Staljina. Autorica vrlo vješto povezuje vanjskopolitička i unutarnjopolitička događanja s onima koja se odnose na glazbu. Donosi detaljne repertoarne preglede glazbenih institucija u najvećim gradovima, Moskvi i Lenjingradu, čime dokazuje svoje teze o povezanosti s ideološkim smjernicama. No, pojedinačno opisani slučajevi pokazuju da su vodstva institucija često znala lukavo zaobići te smjernice i pod krinkom prosvjećivanja i stavljanja određenih glazbenika i skladatelja u marksistički kalup stavljala na programe djela i onih skladatelja koji su mogli biti označeni kao nepodobni. Analiza stanja u dva kulturna središta Sovjetskoga Saveza može biti i predmetom kritike jer autorica ne donosi analize iz drugih sovjetskih republika. Ipak, to može upućivati na njihovu važnost i vodeću ulogu u stvaranju sovjetskoga glazbenog identiteta, kako stoji i u naslovu monografije. Ovo djelo zahtijeva određeno predznanje o općoj povijesti prve polovine XX. stoljeća, kao i znanje o povijesti glazbe i različitim stilovima od baroka pa sve do vremena koje se obrađuje u knjizi. Autorica se ne bavi detaljnim pregledima stilova, glazbenih epoha, njihovim definicijama i predstavnicima, nego pokazuje njihovu dublju povezanost s političkim događajima. Mnoštvo imena skladatelja, dirigenata i izvođača može zbuniti manje upućenog čitatelja, no čini se da je autorica upravo tim primjerima željela pokazati razinu utjecaja politike i ideologije na sovjetski glazbeni život. Tome u prilog idu i dijelovi knjige u kojima polemizira s ostalim istraživačima ove teme. Autorica svojim pristupom otvara i nove teme, kao što je istraživanje utjecaja američkih skladatelja na oblikovanje sovjetske kulture krajem 1930-ih. S obzirom na to da u ideološkome smislu postoje sličnosti između Sovjetskoga Saveza i komunističke Jugoslavije, ova knjiga svakako može doprinijeti istraživanju utjecaja politike na glazbeni život u Jugoslaviji u poslijeratnom razdoblju.

FRANKA UMILJANOVIĆ ZORIĆ