



Roman Berger

STOLETÍ BEZ MEZNIKŮ II

VIII. ROMAN BERGER: SKLADATEL NA HRANICI OPOVRŽENÍ, CTI A SLÁVY

✎ Milan Bátor

Slovenského skladatele Romana Bergera jsem objevil vlastně čistou náhodou. Na koncertech jsem se s jeho hudbou dosud neseťkal, ale Bergerovo jméno mi uvízlo v síti náhodného playlistu na hudební databázi Spotify. Blíží seznámení s touto osobností se rovnalo bezmála úžasu. Tak komplexní osobnost se skálopevným charakterem, obrovskými znalostmi humanitních věd a všestranným uměleckým nadáním se objevuje skutečně jen zřídkakdy. Napsat jeho portrét jsem se rozhodl také proto, že tento obdivuhodný umělec letos v srpnu oslaví 90. narozeniny.

Roman Berger se narodil v Českém Těšíně 9. 8. 1930 jako první ze tří dětí polského evangelického kněze **Józefa Bergera**. Bergerův otec zažil hrůzy vyhlazovacích táborů v Osvětimi a Dachau. Jak asi musely chutnat vzpomínky malého Romana na skandování spolužáků ve škole: „Má tátu v base!“ V dětství měl Berger jen nevalné podmínky k poznávání hudby. Z nejranějších zážitků rád vzpomíná na koncert klavíristy **Josefa Páleníčka**, kde slyšel poprvé Beethovenovy sonáty. Po maturitě Roman Berger studoval hru na klavír na Vysoké hudební škole v polských Katovicích. V roce 1952 se rodina přestěhovala do Bratislavy, polský farář, a navíc evangelík byl přece jen pro místní soudruhy příliš velkým trnem v oku. Roman Berger tedy navázal na svá hudební studia přihláškou na VŠMU. Atmosféra na bratislavské fakultě však ostře kontrastovala se svobodomyšlným prostředím Katovic. Jeho prvním učitelem byl **Frico Kafenda**, který byl duchovní autoritou a určitou zárukou rozvoje: „*U Kafendy jsem měl pocit, že Bachova kouzelná harmonie je zároveň jeho vnitřní harmonií, moudrost polyfonie jeho moudrostí – že i on je napojený na prameny, z nichž čerpal lipský velmistř.*“ Kafenda však ze zdravotních důvodů během dvou let na VŠMU skončil. A dostavily se i ambivalentní zkušenosti: „*Stravinského si můžete hrát doma*“, do-

zvěděl se Berger například před svým absolventským koncertem. Došlo i na drsnější komentáře ideologických kádrů jako třeba, že „*celá ta vaše avantgarda je přece výmysl Židů a buzerantů*“.

Po absolutoriu v oboru hra na klavír se Berger živil jako klavírista a pedagog. Stále víc ho však lákala a zajímala kompozice. Rád by studoval opět v Polsku, které bylo v té době epicentrem moderního umění: právě zde se zrodil legendární hudební festival Varšavský podzim a etablovala se silná generace skladatelů v čele s Witoldem Lutoslawskim. Polsko bylo zkrátka zemí zaslíbenou, ale Bergerovi nebylo přáno. Úřady jej neshledaly politicky „spolehlivým“ a rozhodly nevystavit mu pas. Když se skladatel znovu přihlásil na VŠMU ke studiu skladby, bylo mu už více než třicet a byl přijat do třídy Dezidera Kardoše, odchovance Alexandra Moyzese. V Kardošově tvorbě rezonovaly silné ozvěny modalit a vliv Vítězslava Nováka, později zejména Bély Bartóka, Šostakoviče a Hindemitha. Inspirace, které přece jen patřily spíše minulosti. Do roku 1966 Berger učil hru na klavír na bratislavské konzervatoři (k jeho žákům patří i jazzrocková legenda Marián Varga), později se stal na rok tajemníkem skladatelské sekce Svazu slovenských skladatelů, kde patřil k iniciátorům takzvaného „obrodného“ procesu. Jako „poděkování“ byl v roce 1972 vyloučen ze Svazu a ocitl se bez práce a perspektivy budoucnosti, odkázán jen na drobné zakázky pro krátký film a pomoc své ženy Ruth. Bergerovy skladby byly na černé listině a nesměly se hrát a uvádět. Drobná rehabilitace nastala v roce 1976, kdy získal částečný úvazek ve Slovenské akademii věd. Šikana a politické perzekuce však pokračovaly i nadále: „*Začátkem prosince 1983 se mi vloupali do chalupy na samotě zvláštní zloději: zdemolovali pracovnu a ukradli starou korespondenci, sešity s poznámkami a část knihovny po nebohém otci teologovi.*“

Jako by to nestačilo, v roce 1986 byly příkazem shora hozeny do stoupy Bergerovy tiskem vydané partitury. Nejspíše šlo o reakci na jeden Bergerův traktát o harmonii, po kterém dostal od svých nadřízených v Akademii věd kousavý povel: „*Tak takhle myslet nesmíš!*“ Světým momentem naopak byly semináře *Hudba a matematika*, na kterých Berger mohl spolupracovat s matematikem **Belem Riečanem**. Na smutnou éru komunistického bezpráví skladatel později vzpomínal: „*Byl jsem jako protisocialistický, protistátní živel vyhozen ze Svazu slovenských skladatelů, odejit z VŠMU a, vygumován, ze společenského života. Po devíti letech mi podali pomocnou ruku v Uměnovědném ústavu SAV; zde jsem však odmítl obhajobu doktorské práce – byla spojena se zkouškou z marxismu; tím jsem zhatil svou vědeckou kariéru. V poslední fázi předcházející diktatury mi udělili Cenu Svazu skladatelů (zřejmě, aby nebyl trapas, když mi rok předtím Vídeňská univerzita udělila Herderovu cenu za „rozvíjení evropského kulturního dědictví v kompozici a teorii“). Tu jsem samozřejmě odmítl (poslali mi ji poštou – obratem jsem ji vrátil).*“

Po sametové revoluci se Berger iniciativně zapojil do obnovy zdevastované hudební kultury. Stal se členem mnoha odborných týmů, byl u zrodu hudebních festivalů a oživil činnost československé sekce ISCM. Stal se rovněž nepostradatelným členem mezinárodních porot soutěží, symposií a konferencí. V roce 1990 však Berger vystoupil z nového Spolku slovenských skladatelů na protest proti „*reaktívaci starých struktur na nové půdě*“. Deziluze z posttotalitního vývoje vzala za své i v dalších letech. Berger ukončil spolupráci s Ministerstvem kultury a ve stejném roce (1991) odešel i z Akademie věd. Pozornost vyvolal i jeho otevřený list ministroví kultury z roku 1996, ve kterém skladatel nepovolil provozování své skladby v rámci Týdne současné slovenské hudby v Paříži. Berger v listu exemplárně poukázal na hrubá opomenutí, která konkrétně zařazení jeho skladby do programu provázela: „*Nezůstává mi proto nic jiného než vás zdvořile požádat, abyste las-*

kavě nařídili změnu programu,“ žádal ministra, když zjistil, že provedení skladby nepočítalo s elektronikou a technickými náležitostmi, ani s účastí samotného autora.

Podzim života Romana Bergera však není trudnomyslný. Jeho skladby jsou hrány na významných hudebních festivalech a dostává se jim skvělého přijetí. *Memento* zažilo úspěch v Krakově, *Exodus* měl premiéru v rámci festivalu duchovní hudby FORFEST v Kroměříži apod. Přicházely objednávky na nové skladby, ale Roman Berger byl vždy obezřetný. Ví, že „*povinností umělce je přinášet nové objevy, nejen opakovat to, co udělal již dříve*“. Uznání, které mu právem náleží, si nakonec získal i na domácí půdě. Mladý slovenský skladatel **Ivan Buffa** mi nedávno poslal esemesku: „*Neeexistuje téměř žádná Romanova skladba, kterou bych nehrál. I letos mu k devadesátinám zahrajeme několik děl. Je to úžasný umělec.*“

Bergerova umělecká tvorba zasahuje s podobnou intenzitou do hudební i literární oblasti. V jistých životních fázích dokonce literární projevy nad skladbami převažovaly, proto bývá označován i za *skladatele-poetu* a *skladatele-myslitele*. Ve svých hudebně teoretických dílech Berger usiloval o integrální poznání hudby. Věnoval se klíčovým osobnostem (Stravinskij), smyslu umělecké hudby, hudební komunikaci, sociologii a kultuře v kontextu současného života. Jeho psané projevy jsou typické snahou pojmově uchopit hudbu v její komplexnosti. Provází je vynikající metodologická výzbroj a schopnost kritického myšlení, které se odráží v bystrém úsudku a pronikavé analýze s širokým interdisciplinárním přesahem. Berger byl také odjakživa fascinován teoretickým potenciálem, který skrývaly vědní obory jako psychologie, kybernetika, kosmologie, matematika či logika, a dokázal jejich poznatky implementovat do svých textů.

Nejdůležitějším zdrojem poznání Bergerových myšlenek, názorů a postulátů jsou knihy *Hudba a pravda* a *Dráma hudby*. V úvaze *Hra na demokraciu* (1995) Berger velmi přesně charakterizoval zkostnatělé slovenské posttotalitní ovzduší plné stereotypů: „*Zdá se, že tomu brání mentální schémata zafixovaná v minulosti, a to jak na straně bývalých zástánců, totality, tak na straně bývalého, disentu*“. Studie *Zmysel hudobnej výchovy a jej perspektívy* obsahuje velmi inspirativní podněty. Berger zde zformuloval několik návrhů k možnostem výuky neklasické hudební výchovy: razí pojem *zvuková výchova*, která by měla seznamovat se světem zvuků přírody a oživovat smysl pro tyto zvuky. Inicioval poznávání hudby mimoevropských kultur „*nejen kvůli odstraňování anachronického europocentrismu – ale kvůli relativizaci hudebních struktur*“. Navrhoval hudební výchovu formou hry, v níž by probíhaly kooperace ve smyslu skupinové muzikoterapie apod.

V knize *Hudba a pravda* se Berger mimo jiné zamyslel nad smyslem umělecké hudby: „*Vážná hudba nemá v dnešním světě smysl*.“ Na jiném místě konstatuje, že specifickým znakem současné hudební kultury je absence současné hudby ve společenském bytí a společenském vědomí. „*Hudba se stala součástí hudebního průmyslu, byla podrobena komercializaci, je zapojená do managementu, do mechanismů reklamy*.“ Všimá si nivelizace hodnot napříč společenskými kategoriemi a dochází k obecným otázkám o smyslu lidského života a existence: „*Smysl umělecké hudby není možné reálně určit bez toho, abychom alespoň hypoteticky nevymezili smysl lidského života, smysl lidské existence. Ten v telegrafické zkratce souvisí s možnostmi vývoje jednotlivého člověka, a sice od úrovně přirozené individuality na úroveň mravní osobnosti; od úrovně egocentrického vegetování na úroveň existence, regulované vědomím; od vegetování zaměřeného na exploataci, a to nejen přírodního, ale zejména společenského prostředí – na úroveň existence, zaměřené díky vyvinutému vědomí na tvořivý vztah k tomuto prostředí*.“

Hudební tvorba Romana Bergera je sice početně strídmatá, ale téměř každá jeho kompozice má charakter skutečného tvůrčího počínu. V 60. a 70. letech vznikl volný triptych *Konvergence I. – III.*, jehož společným jmenovatelem je různorodost užitých strukturních materiálů a kompozičních technik. Houslové a violoncellové konvergence mají formu odvozenou od matematických modelů, violové volně parafrázují fragmenty bachovské melodiky a vytváří z nich struktury zcela současné sóničnosti a výrazu. Vývojovým mezníkem je orchestrální *Memento po smrti Miroslava Filipa* (1983) napsané v šoku nad politicky motivovanou sebevraždou blízkého přítele a mimořádné osobnosti slovenské muzikologie. Skladba je koncipována jako série tónů s originálním řešením jejich organizace. Podstatná je rozsáhlá kompozice *De profundis* inspirovaná básněmi polského básníka *Tadeusze Różewicze*, respektive jeho dvěma texty *Lamento* a *Zachráněný*, které zpracovávají zážitky z války. Jedná se o téměř hodinové dílo, které má strhující dramatickou naraci. Berger v *De profundis* synteticky propojil zdánlivě nesourodé kategorie: diatoniku, fragmenty dvanáctitónových řad, své oblíbené symboly (*Dies irae*, písničku z dětství apod.). Drama se odehrává ve čtyřech větech: *Lamento*, *Metamorphosis*, *Speranza* a *Canto e riminiscenza*. Závěrečný bachovský chorál vyvolává mystický úžas, zpěvní part pracuje s progresivními výrazovými prostředky (výkřiky, virtuózní výrazové koloratury i sprechgesang).

Počátkem 80. let se v Bergerově tvorbě objevuje nové období, které odborníci označují jako „linii adagia“. Reprezentují je dvě rozsáhlé kompozice s názvem *Adagio I&II*, obě s tragickým podtextem. *Adagio II* s podtitulem „*Pokání*“ vzniklo z autorovy bytostné potřeby přehodnocení vlastní kompoziční praxe, ohlednutí a zhodnocení. Počáteční kadence má ve své neobarokní stylizaci a dostředivém pohybu obrovskou pokoru a meditativní výraz. Bergerovo *Adagio II* je především uměleckým činem *par excellence*: dramatická narace jej odlišuje od stylových projevů minimalismu i neoromantických retro návratů. Blíže má k hudebním poetikám Valentina Silvestrova, Giji Kančeliho, Sofie Gubajduliny apod.

Mnoho cenného nalezneme také v Bergerově komorní hudbě, z níž uvedme alespoň znamenitou *Sonátu pro klavír č. 3 „Da camera“ in memoriam Frico Kafenda, Allegro frenetico con riminiscenza* pro violoncello, *Impromptu* pro klarinet nebo *Epilogue (Ommagio a L. v. B.)* pro klavírní trio. Všechny skladby, které jsem od Romana Bergera dosud slyšel, mají uměleckou auru upřímného hledání výrazu, promyšlené a poctivé snahy o postižení stavu mysli, reflexe sebe sama ve světě a společnosti. I proto jeho hudba nijak nestárne, ale naopak i s časovým odstupem vyznívá jako jeden z příkladů vynikající umělecké kreativity a imaginace. Dejme na závěr opět slovo Ivanu Buffovi, který má k Romanu Bergerovi ze současných slovenských umělců patrně nejbližší: „*Filozofický hudobník Roman Berger, ako ho kedysi veľmi výstižne nazval Ivan Kadlečík, sa tento rok dožíva významného životného jubilea – 90 rokov. Svojou kompozičnou tvorbou sa nám prihovára s pokorou, mystickou hlbavosťou o ľudskom utrpení, o neustálych pochybnostiach o ceste, akou sa náš svet uberá*.“ ■