

Štědroň, Miloš

Životní osudy Josefa Berga

In: Štědroň, Miloš. *Josef Berg : [skladatel mezi hudbou, literaturou a divadlem]*. Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1992, pp. 7-33

ISBN 8021005432

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122601>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ŽIVOTNÍ OSUDY JOSEFA BERGA

Kromě studie Z mého života, která je mnohem více biologií institucí a mechanismů Bergova zralého tvůrčího období než popisem jeho osoby a životních osudů, podávám sled biografických událostí, které byly rozhodující pro vznik a formování skladatelovy umělecké osobnosti. Doplnují tak ironii Bergovy vlastní výpovědi, kterou napsal pro časopis *Opus musicum* I - 1969, č. 5–6, s. 167–175.

ZAČÁTKY

Josef Berg se narodil v Brně 8. března 1927 jako syn úředníka Josefa Berga a Marie Bergové. Skladatelova matka měla zřejmě hlavní podíl na rozvíjení uměleckých zájmů malého Josefa, který zůstal po ztrátě bratříčka v útlém věku jedináčkem. Marie Bergová neměla lehký život. Jako desítiletá ztratila otce a po ukončení měšťanské školy se uchytila šťastnou náhodou jako poštovní praktikantka. Ačkoliv její rodina pocházela z Chotěboře, prošla řadou poštovních úřadů od Prahy v roce 1916 až na Moravu, kde byla od roku 1917. Vznik Československé republiky ji zastihl na Valašsku. Z dob pražského praktikování si pamatuje Marie Bergová dokonce Maxe Broda, který chodil na „jejich“ poštu telefonovat.

Kromě valašských poštovních úřadů prošla Marie Bergová Hanou, byla v kursu v Olomouci, administrovala a působila ve Svitavách, kde se učila německy a seznámila se se svým budoucím manželem Josefem Bergem.

Po sňatku v roce 1924 už byli v Brně. Malý Josef se narodil v nepříliš útulném bytě na dnešní Přízově ulici (v roce 1927 se ulice jmenovala Nadační – Stiftgasse, před rokem 1919 Damenstiftgasse), v prostředí továrních budov z doby, kdy Brno prošlo průmyslovou revolucí a stalo se „moravským Manchestrem“. Poměrně úzká a tmavá dnešní Přízova ulice nebyla ničím jiným než noclehárnou proletářských rodin továrního Brna, které se zde pod nádražím rozrůstalo na všechny strany k blízké Křenové, výpadovce směrem na Olomouc a rušné přírodní komunikaci k řadě strojírenských podniků (1. brněnská strojírna), i směrem na jih do Komárova.

V prvním bydlišti strávili Bergovi asi 1 rok. Po roce se přestěhovali do lepšího bytu na Masnou ulici. Její název se sice také změnil, ale jen střídáním českého a německého označení — do roku 1918 Fleischmarkt-gasse a po roce 1918 Masná — obojí podle blízkých městských jatek. Zde Bergovi žili do roku 1932, kdy si koupili na splátky rodinný domek-vilku v Žabovřeskách na ulici Elišky Machové 4a. Tato poměrně nová ulice nesla od svého začátku v roce 1927 jméno brněnské populární učitelky, sociální pracovnice a spoluzakladatelky Vesny Elišky Machové (1858-1926).

Zpola venkovské Žabovřesky, klesající Minskou ulicí dolů k rovině u řeky Svatky, byly v době Bergova mládí ve srovnání s Přizovou a Masnou idylickou částí Brna. Vilky a rodinné domky postupně obepínaly svah, na němž na pozemcích augustiniánského kláštera budovala brněnská česká buržoazie svou novou čtvrť — Masarykovu čtvrť. Její spodní část, navazující na ulice Grohovu, Úvoz, Údolní, měla německý ráz, ale v horní části se soustřeďovala nová česká buržoazie a ještě dnes zde nalézáme pozoruhodné doklady o pronikání funkcionalistické architektury. Kromě patriciátu, zbohatlíků a nové šlechty 20. a 30. let se sem stěhovali i významní architekti, výtvarníci a představitelé české inteligence. Žabovřesky tvořily jihozápadní okraj této vilové čtvrti a její přechod na venkov. Údolí Svatky v té době ještě nebylo ovládáno brněnskou přehradou, která vznikla později. Samotné Žabovřesky působily ve srovnání s tehdejší Masarykovou čtvrtí mnohem skromněji a venkovštěji, ale měly svůj půvab i novou rodící se kulturní tradici. Vždyť zde pobýval básník Vítězslav Nezval.

ŠKOLA, STUDIA, ZRÁNÍ

V tomto prostředí pod lesovým parkem (tehdy Wilsonův les) vyrůstal malý Josef Berg. Do roku 1938 navštěvoval obecnou školu na nynější Sirotkově ulici (tehdy ulice Svatopluka Čecha, přejmenována po válce podle Karla Sirotky, učitele ze Žabovřesk, popraveného za účast v odboji). V letech 1938-1946 Josef Berg studoval na reálném gymnáziu na Antonínské, kde také maturoval. O těchto studijních letech víme jen velmi málo. Podle sdělení skladatelovy matky paní Marie Bergové se právě v době gymnaziálních studií projevila Josefova hudebnost a umělecké sklony i literární vlohy. Hudební zájmy rozvíjel především Josef Tomašík, pozdější profesor konzervatoře, který má zásluhu na Bergově hudební orientaci po středoškolských studiích. Válečná léta jistě hluboce zapůsobila na vnímavého Josefa Berga, který byl podle všeho uzavřený, tichý a do sebe pohřížený typ. Vždyť Kounicovy koleje, v nichž probíhaly popravy českých lidí, byly vzdušnou čarou několik set metrů od žabovřeského domku Bergových . . .

Josef Berg maturoval v roce 1946. Měl pocit jako většina příslušníků

jeho generace, že nový svobodný stát má všechno své úsilí teprve před sebou. Josef Berg sice věkově nepatřil ke generaci zastižené válkou (skupina Ra, skupina 1942), ale pocit osvobození a velkých dalších perspektiv sdílel se všemi těmi, kteří se nemohli dočkat pádu nenáviděného nacistického teroru.

Na podzim 1946 vstupuje Berg na tehdejší státní hudební a dramatickou konzervatoř v Brně do oddělení skladby k Janáčkovu žákovi profesorovi Vilému Petrželkovi. Brněnská hudební kultura tehdy dohání izolaci války a okupace. Navazuje na řadu předválečných projektů, ale současně je jasné, že společenské klima nového státu povede k překonání sociálních rozporů, které první republika nedokázala vyřešit. Hudební Brno tehdy žije jednak z mladého kultu díla Leoše Janáčka, které se musí postupně probojovávat, jednak z veliké myšlenky vysoké hudební školy — akademie múzických umění. Ve druhém roce Bergova pobytu na konzervatoři se tento dávný sen Leoše Janáčka stal skutečností. Právem nová akademie múzických umění nesla ve štítě jeho jméno. Většina profesorů konzervatoře přešla na novou školu nebo působila na obou ústavech. Svůj poválečný život obnovila i Masarykova univerzita v B. — ně. Po uzavření vysokých škol za protektorátu se v prvních poválečných letech hlásily na univerzitu zástupy mladých lidí. Mezi nimi i ti fyzicky starší, kteří museli studium přerušit nebo které zastihla válka a známé události po 17. listopadu 1939. I Josef Berg je přiveden bezprostředně po maturitě na reálném gymnaziu k univerzitním studiím na filozofické fakultě. Od podzimu 1946 začíná 4 leté studium hudební vědy a filozofie. Do roku 1950 trvají Bergova učednická a tovaryšská léta. Příznačné je pro ně spojení praktického a teoretického zřetele. Konzervatoř rozvíjí jeho hudební nadání, které se nashromáždilo už během studia reálného gymnázia. Bohužel toho víme jen málo z této první a zřejmě velmi intenzivní etapy Bergových skladatelských, muzikantských i básnických pokusů. Naznačil jsem v úvodu, že hudebnost a múzičnost vycházela hlavně z matčina rodu, kde jsou i kořeny Bergova filozofického myšlení. Matka zaujala malého chlapce jistě i tím, že pořídila do nového bytu na ulici Elišky Machové harmonium. Tento nástroj provázel Josefa Berga po celou dobu jeho předčasně přerušového života. Návštěvníci jeho pracovny v 1. poschodí si dobře pamatují na zvláštní dojem, který navozovala právě přítomnost tohoto nástroje.

Jak se vzájemně snášela Bergova praktická konzervatorní studia s jeho činností v hudebně vědeckém semináři Masarykovy univerzity v Brně. Na konzervatoři určoval Bergův kompoziční profil Vilém Petrželka, který patřil tehdy k nejvýznamnějším skladatelským a pedagogickým osobnostem poválečného Brna. Na filozofické fakultě se dostal Josef Berg do duchovní sféry Bohumíra Štědrone, který jej získal pro studium díla Leoše Janáčka. Štědroňův praktikismus a příklon ke znějící hudbě byl Bergovi zřejmě mnohem bližší a sympatičtější než spekulativní postoj Jana Racka, který mu ovšem mohl imponovat svým obecným kulturním rozhledem i mnohem větší noblesou a uhlazeností. Je

obtížné rozhodnout, jak se tyto vlivy vzájemně prostupovaly. Dnes je zřejmé, že po roce 1948 to byl vliv Bohumíra Štědrone, u něhož Berg napsal pozoruhodně vyspělou teoretickou práci k Janáčkovu skladebnému projevu. Mimořádnost tohoto počínu vedla dokonce k tomu, že se učitel připojil k žákovi a napsal několik doplňujících všeobecných kapitol. Tak vznikla kniha, která se v nakladatelství brněnské Rovnosti dočkala dokonce sloupcové korektury a potom někdy na přelomu let 1949 a 1950 (možná však i později) vzala za své. Těžko říct, zda se tak stalo z nezájmu vydavatelství nebo zda byl titul tichou cestou stažen v době nástupu domácích ohlasů ždanovismu jako příliš „formalistický“. Také je možné, že se tak stalo z iniciativy některého z tehdejších exponentů nové kulturní politiky a že v tom sehrála úlohu i osobní averze. Každopádně bylo umlčeno dílo, které svou pozoruhodnou vyzrálostí a přesností formulací vidělo Janáčka tak, jak se k němu dobíráme teprve v naší době. Josef Berg — pokud o této knize hovořil — pocíval její umlčení jako křivdu a některé jeho postoje z druhé poloviny 60. let stejně jako hodnocení tehdejších exponentů hudební kultury Brna nasvědčují, že připisoval osud své knihy jejich osobní iniciativě — ať již právem nebo neprávem.

Vraťme se však ještě k počátkům Bergovy kompoziční činnosti. Když jako 29letý vyplňoval dotazník pro potřeby Československého hudebního slovníku, uváděl z celé konzervatorní epochy pouze tři skladby — klavírní cyklus podle Dostojevského Bratři Karamazovi (vznikl 1949, provedl ho 17. 3. 1949 v Besedním domě Posadovský), smyčkový kvartet dokončený v březnu 1949 a provedený kvartetem posluchačů konzervatoře 25. 4. 1950 v Brně a I. symfonii, dokončenou 14. 1. 1950 a neprovedenou.

Zájem o Dostojevského svědčil ve své době o značné dávce odvahy, vnímavosti a originality. Dostojevskij nemohl Bergovi přinést žádný užitek u těch, kteří bedlivě sledovali a organizovali „přerod“ skladatelů všech generací. Je až s podivem, že Josef Berg neupoutal v negativním slova smyslu takového M. Barvíka nebo J. Podešvu, kteří bedlivým okem střežili, nabádali, kritizovali a neustávali v požadování urychleného přerodu a pokud jej neshledávali, rázně na to poukazovali (Viz M. Barvík: Jak v Brně mobilizovali skladatele populární hudby, In: Hudební rozhledy III-1950, s. 30 a celá řada obdobně laděných příspěvků od M. Barvíka a J. Podešvy ve III, IV i dalších ročnících Hudebních rozhledů).

Netvrdím ovšem, že Berg by vstupoval do skladatelské arény jen jako propagátor Dostojevského. Silný vliv Janáčka a celé řady literárních i hudebních podnětů se mísil s prudkým vývojem po roce 1948. Síla oproštění a idol jakési lidové rapsodičnosti — to byly mohutné zbraně, kterým podléhali i zkušenější tvůrci. Navíc nelze zapomenout, že zjednodušení přineslo řadě mladých možnost rychlého startu. Proto mnohdy instinktivně odmítali technickou vytríbenost starších generací jako projev dekadence a chápali zjednodušeně celý proces jako generační záležitost. V dobových kritikách často cítíme tento tón nedůvěry k „elitářství“.

Příznačná je v tomto směru glosa podepsaná „Váš oddaný Ivan Červený, Brno-Žabovřesky“. Cituji z ní podstatné výňatky, protože mohou objasnit mnohé z postojů nastupující mladé generace: ... „my zde v Brně jsme velmi hrdí na to, že máme konečně vlastní vysokou hudební školu, která dokonce nese jméno nám tak drahého Leoše Janáčka. Na pražské vysoké škole prý učí kompozici (až na vyjímky!) profesori, pověstní svým sklonem k formalismu v době první republiky. Chci se vám dnes svěřit, že náказа formalismem hrozí nyní i Janáčkově akademii musicických umění. Slyšeli jsme zde v Brně o tom, že prý mladí pražští posluchači píší jako kompozice mírové a budovatelské písně a kantáty, které však jejich profesori neuznávají za „vážnou“ práci, např. pro předložení ke státní zkoušce, a proto prý musí tito posluchači lepit doma falešná tria a sonáty, aby uspokojili pana profesora a prošli u zkoušek. U nás je to ještě horší. Místo aby někteří profesori theorie navázali na pokrokové tradice Janáčkovy, místo aby přednášeli to, co prospívá nové pokrokové skladatelské tvorbě a ukazuje bohaté národní a realistické tradice u nás, rozvíjejí ve svých přednáškách abstraktní teorie německých formalistů, v improvizovaných výkladech nudí své posluchače úvahami o použitelných a nepoužitelných dvojsměrně-alterovaných akordech, o kombinacích dvou tónových řad, existujících jen v teorii apod. ... Pokrokový směr v hudebním životě Brna, reprezentovaný hlavně rektorem JAMU dr. L. Kunderou, je třeba i z vaší strany rozhodně podpořit a pomoci mu prosadit to, co je dnes již většině čtenářů Hudebních rozhledů samozřejmé a jasné: že musíme ostře a nekompromisně bojovat proti formalismu, proti bezideovosti a harmonickému samoučelnému kouzelnictví“ ... In: Hudební rozhledy III-1950, č. 2, s. 30. Názory vyjádřené touto glosou v mnoha směrech souzní s tehdejšími názory nastupující generace a částečně i J. Berga.

ZAČÁTKY SAMOSTATNÉ TVORBY

V letech 1950-1955 se Josef Berg třikrát pokusil o symfonii. První neprovedená — z roku 1950 spadá ještě do konzervatorního údobí, o 2 roky později následovala 2. symfonie a v roce 1955 3. symfonie (provedena 25. 3. 1957 v Brně). To jistě není náhodné a skladatel usiloval o symfonii systematictější, než bychom si uvědomili z pouhého statistického výčtu. A přece až 3. symfonie přináší něco víc než běžnou konvencí a rutinu. Mezitím však Berg přecházel na zcela jiné pozice.

Od roku 1950 do roku 1953 působil v brněnském studiu Čs. rozhlasu jako redaktor hudebně vzdělávacího oddělení. Jestliže se nám řadou zájmů a dosavadním vystupováním Berg jevil jako zvláštní typ vysoce vnímavého introverta, rozhlasová léta znamenala v jeho životě novou a neopakovatelnou etapu. Byla to léta přátelství a největších lidských kontaktů. Plachý a jakoby nedůvěřivý a lehce ironický Berg se utvářel

až koncem 50. a v průběhu 60. let. Začátek 50. let přehlušil na chvíli pocity nejistoty. Všechny otázky, pochyby a nejistoty nahradila zvnějšku utvrzovaná jistota.

Josef Berg a jeho souputníci viděli spíše aktivní a pozitivní výsledky období začátku 50. let a jeho planost a naprostou sterilitu postřehli až koncem 50. let. O to hlouběji, osobněji a s pocitem zmarněných příležitostí, ztraceného času i zklamání. Rozhlasová léta jsou dobou horečně aktivity. Josef Berg stojí u zrodu Brněnského rozhlasového orchestru lidových nástrojů, budovaného Jaroslavem Juráškem jako malá profesionální skupina s řadou externistů a hostů na půdě rozhlasu. Tento soubor si získal v několika letech širokou popularitu a Josef Berg v poměrně krátké době 4 let napsal pro nový orchestr na 70 úprav i původních skladeb. Všechny byly provedeny v rozhlase a některé vzbudily zájem širší veřejnosti. Josef Berg sám zdůraznil v dotazníku pro Československý hudební slovník Veselé město (Josef Kainar), Štědrý večer (Josef Staněk), Baladu smutnou, cyklus Zpíváno jaro (Předjaří, Jaro je tady, Divčí hry, Láska, Jarní intermezzo, Holubička, Ať žije 1. máj!), Písničku o vodě (Vlastimil Pantůček), Zimní suitu (texty Pavel Lukš: Bylo jaro, Potůček zamrzlý, Štědrovečerní romance, Uletěl havran, Na horách čistý sníh, Hádavá, Uspávanka, Do skoku), Tři polky, Československý tanec. Vedle folklórních inspirací se Bergova pohotovost a hudebnost projevila i v estrádní hudbě, která částečně vyplňovala jazzové vakuum. Takovým případem jsou např. Bergovy Spirituály v úpravě pro dixieland nebo taneční skladby (Foxtrott Řeka s textem Pavla Lukše nebo Medvěd s textem Vlastimila Pantůčka).

V BROLNu se spojovaly nejrůznější typy hudebnosti, profesionality a amatérismu i regionálních vazeb k folklóru. Berg jako městský člověk zřejmě pohlížel s obdivem na spontaneitu jednotlivých nositelů folklóru, mezi nimiž tehdy vynikli Jozka Severin, Božena Šebetovská, Jarmila Šuláková, Dušan a Luboš Holý. Jeho přístup musel být mnohem méně regionální (neměl potřebné zázemí lokality) a orientoval se univerzálněji. Jakoby navázal na vstřebané poznatky srovnávací hudební vědy a uplatnil tak v dobové podobě východiska, která dnes označujeme za etnomuzikologická — tehdy ovšem oděná do teorií o vzniku nového folklóru.

Skupina skladatelů, interpretů a folkloristů okolo BROLNu v té době na krátký čas uvěřila, že vznikne nějaký nový folklór a že velké sociální proměny ve struktuře společnosti povedou i k nové písňovosti této epochy. Mělo se jí napomoci aktuálními písněmi, které využívaly specifických znaků především moravské lidové písně (zvláštní postavení pak měla slovácká píseň) a pokoušely se o ztvárnění nové skutečnosti. Obraty, stylistika i výrazivo pocházely z lidové písně. V tomto směru byli noví folkloristé vkusní a tradiční. Vyjádříme-li situaci globálně, pak v tomto úsilí převažovaly folklórní tradiční postupy nad dobovou realitou. I když etické jádro písní vesměs mířilo k nějaké abstraktní pravdě a tezi nastupujícího socialismu, vždy se tak dělo jazykem lidovým a v tradičním pojetí lidové písně. Za všechny příklady zde poslouží v oné době nad-

užívaná a dnes již téměř zapomenutá píseň Anežky Gorlové Dobré je, že už není pána. I Bergovou tížádností bylo napsat takovou píseň a dosáhnout této potěšitelné, i když z velké části anonymní popularity.

Tříletá aktivní činnost Josefa Berga v rozhlasu nejen prohloubila jeho stylistickou pohotovost a dosavadní literární sklony, ale vedla k velké praktické rutině. Když přehlédneme nesčetnou řadu skladeb pro lidový orchestr, estrádní skladby, úpravy, je zřejmé, že Berg intenzivně a denně komponoval a získával zkušenosti při pravidelném natáčení. Tyto praktické semináře instrumentace, tektoniky, faktury a zvukového dotvoření dila ocenil každý skladatel, protože se s nimi v dosavadním teoretickém systému výuky sotva setká. Josef Berg zde získal nejen pohotovost, rychlost a přizpůsobivost, ale zřejmě i schopnost hudební zkratky a pointy, která je tak potřebná zejména při práci v divadle. Ta sice přišla později, ale její základy tvoří u Berga hudby k rozhlasovým hrám. Začaly již od roku 1952 (Hallo Freddie) a pokračovaly během 50. let a vytvořily tak předstupeň ke scénickým hudebám.

Bergova tříletá epizoda v rozhlasu prokázala, že skladatel potřebuje pro svou tvorbu plnou koncentraci a nechce ji nadále spojovat se zaměstnáním. I když na druhé straně Berg vzpomínal na rozhlasové doby s vděčností a byl k nim vázán přátelstvím, které rozhodně přesáhlo časový rámec jeho krátkého pobytu v této instituci.

Co je zřejmě nejpodstatnější pro tuto epizodu, je zdání extrovertního vystupování Berga za rozhlasového působení. Činnost v souborech, spolupráce s lidovým a estrádním orchestrem a s mnoha mladými lidmi přímo vedly k pocitu širšího společenství. I když toto všechno působilo jen po určitou dobu, přece jen skladatel zřejmě na čas uvěřil v poslání a smysl své nové existence. Uprostřed velkého kolektivu nadšených lidí, kteří postupně proměňovali své nadšení na rutinu a konvenci, byl Berg jakoby skryt před pocitem osamocení a izolace. A přece byl sám, i když zřejmě po léta toužil překrýt tento pocit vyděděnosti a osamocení.

Z horečné aktivity první poloviny 50. let zbyl návyk rychlé zvukové skici a hledání hudební zkratky. Idea nějakého univerzálního „československého“ nového folklóru, vznikajícího splýváním dialektů a regionálních stylů, pomalu zanikala, i když jí Berg věnoval mnoho praktického i teoretického úsilí (např. ještě v roce 1955 Československý tanec, připomínající typem názvu podtitul Dobiášovy kantáty Buduj vlast, posilíš mír, Československá polka a samozřejmě řada teoretických úvah a postřehů, roztroušených jak v samostatněji koncipovaných materiálech např. Kompoziční proces tvorby nové lidové písně — 1952 —, Tvůrčí využití vesnického hudebníka folklóru — referát z 19. 4. 1956, tak i ve skladatelově kritické a publicistické činnosti, která začala v Práci a pokračovala zejména na stránkách Rovnosti). Folkloristická a estrádní epizoda měla nejintenzivnější průběh v době Bergova pobytu v rozhlasu. Po roce 1953 sice dlouho doznívá a rozhlasové hudební spolupráce přinášející skladateli nadále obživu, ale přece jen se mění tato aktivita každodenní studiové práce na návštěvy a hostování.

Skladatel začíná opět hledat a nalézat své subjektivní polohy, které načas zcela přehlušilo umění vzedmuté vlnou lidové písně. Hodnotíme-li dnes s odstupem let tuto nadšenou vlnu folklorismu, uvědomujeme si, že jejími nositeli byli především lidoví hudebníci a zpěváci z lokalit, kteří zamířili do centra. Písně, tanec a zvyky je provázaly a ve zcela zvláštní situaci začátku 50. let dostala tato regionální kultura platformu oficiálních institucí. Situace k tomu dozrávala na strážnických slavnostech, kde lidové umění nabylo sebevědomí. Na půdě rozhlasu po založení BROLNu v roce 1952 se vzedmula vlna nového folklorismu, proti němuž je janáčkovská sběratelská éra 90. let 19. století jen chabým odleskem. Pochopitelně — vždyť toto hnutí bylo součástí nové kulturní politiky a opíralo se o masové médium rozhlasu. Lidová hudba zněla z rozhlasu často a folklór se dostal do podoby jakési sónické hyperboly, která zaznívá od rána do večera a provází celou lidskou činnost. V tomto postavení nikdy ve svém původním vesnickém prostředí nebyl. Zbytnění vydrželo na několik let a potom způsobilo přesycení, odpor a odklon. To však souviselo i s postupnou proměnou kulturní politiky 50. let, která na konci 50. let utrpěla první vážné trhliny. Velkolepá iluze o folklóru jako o nové všelidové kultuře, která spoluvytvoří životní styl a rozhodujícím způsobem ovlivní i artificiální hudbu, postupně zanikala a přecházela do nových podob.

HLEDÁNÍ

Josef Berg neopouští folklórní a estrádní hudbu naráz nějakým převrácením všech kontaktů. Ve druhé polovině 50. let však hledá nové polohy kompozičního projevu. Objektivní a univerzální tón úprav, aranží a samostatnějších skladeb „v lidovém“ duchu doplňují individuálnější pojeté sólové skladby — především klavírní. Není jistě náhodné, že úlohu tohoto subjektivního komentáře hrají v Bergově tvorbě 2. poloviny 50. let skladby označované jako „improvizace“. Samotný název dokládá, že jde o skicu něčeho nového, neobvyklého v dosavadní skladatelově tvorbě. Z folklóru přechází do roviny těchto improvizací jen velmi málo. Snad nejpodstatnějším rysem této linie je úsilí o jakousi novou rapsodičnost, která se vymaňuje z pout patosu a hledá jednoduchost a čistotu. Touha po rudimentárním, „původním“ folklóru byla zřejmě jednou z dlouhodobých iluzí. Oslábla až v průběhu 60. let, kdy brechtovská dialektika zpochybnila cokoliv „zaručeně pravého“, „původního“, „originálního“. V polovině 50. let tedy Berg píše subjektivně laděné klavírní cykly skic a improvizací. Jsou to zejména Něco o sobě (tento cyklus pro klavír jakoby stál na začátku celé imaginární řady, ač pochází ještě z roku 1953), Měsíce pro klavír (1956), Půlnoční improvizace (1956), 3 improvizace letního dne, 3 středověké improvizace a hlavně 3 improvizace po přečtení Illiady. Co vlastně Berg hledá po údobí plném rozhodnosti, jednoznač-

nosti a optimismu? Najednou za tím vším citlivému a vnímavému Bergovi očividně chybí osobní přístup, něco neopakovatelného, co tvoří uměleckou individualitu. Ukryt v nadšeném davu, uvědomuje si spolutvůrce jeho šumu a uniformního projevu ošidnost splývání s lidovým proudem jako jediné tvůrčí východisko. Berg, rezignující později na uměleckost hudby a vykračující někam mezi hudbu, literaturu a prvky divadelnosti na koncertním pódiu, se zřejmě rodí v tichu pracovny s návraty k dosavadním typům produkce, brzy s pocitem skepse a nemožnosti dále takto komunikovat. Na rozdíl od Vladimíra Lébla, který ve své vynikající studii Odkaz Josefa Berga (In: Opus musicum XIX-1987, č. 2 (bergovské číslo), s. 34-39) uvádí v řadě charakteristik skladatele i „jakýsi infantilismus ve smyslu schopnosti dívat se kolem stále zvědavýma očima“, soudíme, že bergovských protikladů je mnoho a že je skladatel prostě nechával vedle sebe. Lébl o nich výstižně píše, avšak chronologie tohoto procesu musí být posunuta až do 60. let. Jinak by totiž vyplývalo z Bergova zklamání masovým uměním, že ve skrytu pracovny nabízí místo tohoto typu aktivity (nedělejme si iluze — i rock bude posléze projevem masové kultury se všemi riziky totálního chápání, prožitku i nemožnosti individualizace — alespoň ve směru tvorby, méně pak ve směru interpretace) jakési promyšlené umění — Neumění, nový Gesamtkunstwerk, naplněný odporem k Mekkám koncesovaného Nového umění, ale současně nejasný, záhadný sám sobě, zjevující nezjevení něčeho . . .

Každá biografie má především přiblížit tvůrce v okamžiku díla a dát vysvětlení tomuto konání. Proto sotva překročím Léblovo vidění bergovského problému, ale pokusím se zmapovat postupně tuto proměnu z tuctového skladatele na ojedinělou tvůrčí individualitu, již bude rozuměno mnohovýznamně — jak to ostatně povaha jejího přínosu zřejmě vyžaduje a nabízí. Berg tedy v mém pojetí nepřestává s estrádním a lidovým najednou, rozhodujícím zlomem, ponechává si z něj rapsodické, celou sumu vědomostí o folklóru bude moci později obrátit v ironizované banálno, které se stane jeho velkou zbraní, ale i útočištěm. Alois Piňos, Miloslav Ištvan i Jan Novák — abychom uvedli jeho tvůrčí přátele a spoluputníky — opouštějí tonalitu. První dva důsledně a každý jiným směrem, třetí — Jan Novák — krátkodobě, aby vytvořil dokonalou a technicky ojedinělou podobu české dodekafonie a ihned ji opustil.

Zato Ištvan a Piňos procházejí dokonalou proměnou všeho v dosavadním hudebním myšlení. Ištvan příklonem k preferenci rytmu a barvy, Piňos s důsledností matematické invence postupně buduje novou melodiku, rytmiku, tektoniku a vzájemně jednotlivé parametry propojuje, takže se nejvíce blíží v české hudbě seriálnímu myšlení. Ale Josef Berg? Nové kompoziční techniky sice zvládne jako málokterý skladatel jeho doby, ale nevěří na jejich samospasitelnost. A tento fetišismus řad, čísel a jejich spojení provází českou hudbu první poloviny 60. let jako druhý extrém po údobí 50. let. Rozhodně tedy nelze přijmout Fukačovu tezi z jeho studie Nad skladatelským profilem Josefa Berga (In: Hudební rozhledy XVI, 1063, č. 16, s. 665), že „technicky i teoreticky souvisí tedy

nová Bergova tvorba dosti těsně s poslední fází vývoje seriální kompozice“ . . . Jednak zde tušíme onen známý terminologický omyl české hudební vědy, která si dlouho před objasněním a rozlišením C. Kohoutka (a samozřejmě i po něm) nevěděla rady s rozdílem mezi seriální a seriální skladbou. Berg měl nechuť k jednostranně uplatněné dodekafonii, a tudíž mu byla proti myslí série v úloze řídicího principu pro větší plochu nebo dokonce celou skladbu. A seriální technika, vznikající překrytím tohoto důsledného myšlení v nejméně dvou rovinách, — to bylo něco, co mohl snad jedině ironizovat. Jestliže tedy nalézáme v jeho pozdním díle parodii seriální techniky, pak to jistě není náhodou, že byla uplatněna ve spojení s peklem, ďáblem a svody ve „velké“ opeře Johanes doktor Faust. Vícekrát se skladatel samozřejmě zajímal o seriální barvy a vyslechl spolu s českými účastníky některé typické projevy vrcholného serialismu a nastupující aleatoriky na kursech v Darmstadtu. Spojovat však Berga s nějakou seriální kompozicí by bylo velmi nepřesné a zplošťující. Josef Berg tedy přitakal prudkému vývoji (probíhal v českém terénu spíše ve hlavách hrstky tvůrců a v jejich pracovních než na koncertních pódiiích přehlídek přelomu 50. a 60. let, kde doznívaly rozpaky první poloviny 50. let s prvními rozmělněnými stopami hudby spíše 1. než 2. poloviny 20. století), ale zdaleka netušil nebo nechtěl tušit jeho směr a hlavně se neupíral na důsledné užití předem zvolených metod. Jestliže Alois Piňos postupně vyčerpával možnosti miniatury se specificky pojatou dodekafonií (výběr intervalových vztahů a využívání tohoto výběru pro sémantické a tektonické účely), a dostával se přes komorní tvorbu až k prvním seriálním orchestrálním skladbám s náznaky seriálního myšlení (Zkratky — 1964), Miloslav Ištvan šel cestou rytmického a barevného ozvláštňování „modálně“ pojatých sérií, v nichž jakoby přetrvávaly zbytky folklórního materiálu (preferance lydických, frygických a mixolydických sledů). Berg o všech těchto procesech přátel dobře věděl, a mnohdy je podněcoval. Utvořil spolu s nimi tvůrčí skupinu, jako první a jedinou názorově samostatně orientovanou hudební poválečnou skupinu u nás na půdě Svazu skladatelů. A přece jeho tvorba z přelomu 50. a 60. let nezaznamenává dílo takovéto jednoznačně nové orientace. Ve tvorbě Aloise Piňose jsou jím basklaretové Monology, Konflikty pro housle, basklaret, klavír a bicí nástroje a celá linie několikaletého přerodu vrcholí v orchestrálních Zkratkách, u Ištvanu je modální seriálnost v klavírní Odyssei lidického dítěte, emancipace rytmu a tónu pak vrcholí v Refrénech pro smyčcové trio, kde se zvukově skladatel při zachování „modálních“ sérií nejvíce přiblížil punktualismu a současně v názvu předjal pro svou pozdější tvorbu tak významnou techniku refrénu, jakýchsi kaprovských „konstant“, vracejících se ve skladbě jako důležité a určující entity. Co však hledat u Josefa Berga? Rapsodičnost klavírních improvizací ho sice sblížovala s Ištvanem, který také hledal novou epičnost bez patosu. Protože Ištvanovi v této orientaci posloužila zejména Bartókova sonáta pro 2 klavíry a bicí nástroje, bývá často spojován s bartókovskou linií naší nové hudby — ovšem zcela neprávem. U nás

je příznačná snaha někoho zařadit, označit, a pak se prostě přestává předpokládat možnost dalšího vývoje nebo se z letmého setkání a paralely učiní málem stylové kredo. Když nic, je tento postup pro publicistiku a kritiku mnohem snazší — zejména pro onu analyticky méně zběhlou a odkázanou více na kuloárové informace, propagační letáky a novinové rozhovory než na dílo samé.

A tak konstatují, že Berg ještě do poloviny 50. let uvažuje stále o novém využití folklóru, pokouší se o „velkou“ symfonii, rozhodně nijak podstatně neovlivněnou prvními reflexemi poetiky honeggerovské symfonie nebo symfonismu Bohuslava Martinů (ovšem kupodivu ani ne S. Prokofjeva nebo D. Šostakoviče, z nichž Šostakovič byl přece přímo vzornou předlohou ke tvorbě symfonické plochy pro řadu Bergových pražských i brněnských generačních soupeřů), a teprve trojí opakování tohoto útvaru mu jej trvale znechutí. Koncem 50. let je Berg z celé brněnské skupiny mladých skladatelů asi nejvíce naplněn skepsí a pocitem deziluze z poznaného i poznávaného. Pozitivní ustoupilo ironii, pochybnosti, úšklebku. Berg přijímá na čas komorní projev jako vlastně jedinou záruku vyjádření této skepse, bezradnosti a také výsměchu těm vědučím, kteří opakují s dějinnou nevyhnutelností staré iluze v nových hávech. A tak je vlastně dílem Bergova „přerodu“, který nikdy neproběhne v radikální změně dosavadního hudebního myšlení, několik skladeb z přelomu 50. a 60. let — Sextet pro harfu, klavír a smyčcové kvarteto (1959), Nonet pro 2 harfy, cembalo, klavír a bicí nástroje (1962) a Sonata per clavicembalo e fortepiano in modo classico (1962). Svár „starého“ a „nového“ v patřičně jemné ironii (posluchači ji nepostřehnou nijak jednoznačně — je bergovsky neurčitá, enigmatická) nahradil někdejší jednoznačnost. Zdá se, že hlavní příčinou, proč tento hudební přerod neproběhl jednoznačněji a nápadněji, je prostě to, že Berg v té době přestal vnímat primárně hudební dění a přimkl se k divadlu. Uvědomme si, že právě na konci 50. let potkal režiséra Evžena Sokolovského a jeho myšlení vyhovovalo Bergově povaze — snad právě svou protichůdností. Žádné pochyby, vše je možné a uskutečnitelné, energií sršící a unikátním verbálním projevem hýřící Sokolovský musel prostě Berga fascinovat. Dodával mu v době nejistoty když ne víru, tak aspoň komiku optimismu a všeuskutečnitelnosti. Krásně tuto souvislost připomněl Vladimír Léběl v již citované studii Odkaz Josefa Berga: ... „Kulisy se musí chvět nejen při fortissimu trubek, ale i při šepotu jediné flétny,“ řekl S. hlasem, který mi dodnes utkvěl v paměti... Protože Mystéria Buffa končila Internacionálou všech plemen, telegrafovali jsme přímo z vrátnice do Paříže o autentické znění. Bylo nám jasné, že esteticky jsme na dobré cestě. Dvaatřicetilinkový notový papír... ta specialita jednoho papírnictví na České, myslím Narpa se jmenovalo. Poslali jsme náповědu pro celou padesátimetrovou roli, papír byl rozložen na podlaze, všichni jej obstoupili a zpívali, zatímco já lezl po kolenou, nevšimavý ke krásným sukním Strobachové, Kaláškové, Fialové, Kružíkové. Ach, idealistická neporušenost mládí! Vy fanfaronské první dni šedesátých

let, odražené zpět do temnot s ojedinelými lesky tuch! „Akustické zákony nemají prostě právo deformovat svým vulgárním kmitáním ideové jeviště“, řekl S. . . (Lébl, s. 34–35, op. cit.).

Berg asi nezastával tento krajní a příznačný názor Evžena Sokolovského, ale rozhodně k němu v další tvorbě často přihlížel. Máme totiž pocit, že řečeno parafrází této myšlenky . . . „akustické zákony nedeformují u něj kmitáním ideový základ této hudby, ba dokonce jakoby respektovaly jakousi paralelitu — jdou vedle optického, sémantického, ať již zjeveného nebo jen naznačeného“ . . .

Zkrátka a dobře — začátek 60. let proběhl u Josefa Berga objevením nového prostředí, které mu zcela nahradilo někdejší nadšenou atmosféru rozhlasu. Mahenova činohra Sokolovského éry ho plně vtáhla s bezohledností divadla k hudbě, která poznamenává neustále tento nepřetržitý boj. Berg na něj byl esteticky vyzbrojen a připraven, ale divadlo jej okouzlo a pohltilo svou totalitou — zejména nástup nové vlny epického divadla, jak je v Brně prosazovali dramaturg Bořivoj Srba a režiséři Evžen Sokolovský a Miloš Hynšt. Do té doby Berg měl zkušenosti s rozhlasovou hrou. Od prvních inscenací, z nichž Majakovského *Mysterie-buffa* pro něj byla určující, je jasné, že Berg bude vkládat do tohoto divadla všechno, že se mu nestane jen obživou, ale že do něj promítne většinu svých hudebních jistot i pochybností. A tato situace skutečně nastala. Tak jako svého času Berga pohltila atmosféra mládežnických souborů a folkloristického nadšení 50. let, tak nyní je to divadlo — ovšem divadlo ve výrazně jiné a nové situaci. Divadlo, které křísí uvolněnost a osvobození avantgardy meziválečné doby a je zjevnou úlevou a vystřízlivěním po tísnivém údobí 50. let.

Popsal jsem tuto situaci přechodu, který se projevil u Berga mnohem více v rovině publicistiky, kritiky a teorie než přímo v hudebním myšlení. Máme-li krátce charakterizovat rysy hudebního myšlení Berga přelomu 50. a 60. let, pak již postřehneme obrysy toho, co nezávisle na Bergovi a ve zcela jiných souvislostech označil Klaus Stahmer za „ironizaci banálního“. Srážku starého a nového umění Berg chápe v této době přímo nostalgicky. Vkládá ji jako instrukci v některých případech do názvu díla (. . . *in modo classico*) a novoklasické kontury jsou záměrně rozostřené využitím drnkacích nástrojů a vyladěných bicích nástrojů s klaviaturou (zvonkohra, celesta). Kolovrátky, tingltangly, pianoly, ale současně i zbytky rapsodického a bardického zvuku harf, to je Bergův barevný kolorit. Ve spojení s komicky působícími virbly bicích nástrojů vytváří jakýsi jemně melancholický, poloironický komentář doby.

Berg sám volil jako zvukový ideál a východisko novoklasicismu Stravinského nebo B. Martinů, i když se jim v mnoha směrech vzdálil esteticky, významově a především pojetím hudby, která rozhodně u něj nebyla znějící pohybová forma nebo co nejlepší podoba *Spielmusik*. Pro soudobý stav hudby, krizi druhé avantgardy i pro vyjádření vlastní situace se Bergovi zdál nejvhodnější oproštěný novoklasicizující projev, který bez porozumění poznámkovému aparátu díla, bez znalosti jemných

nuanci a komentářů (a zejména vsuvek, poznámek k textu, autorských vstupů) sráží Berga do pozice opožděné reakce na meziválečný novoklasicismus. A přece opak je pravdou. Berg sice nevěřil estetickým a uměleckým jistotám tzv. ultraavantgardy (do jejího darmstadtského kadlubu měl možnost dvakrát nahlédnout — 1965 a 1966 — a jak jsme jako očití svědkové viděli, stačilo mu to zřejmě natrvalo), ale na obecně působící průraznost avantgard 20. století a jejich rozhodující vliv na formování uměleckého pokroku nepřestal nikdy přísahat. Takovou obhajobu avantgardního umění jednoznačně vyčteme z velmi zajímavého dokumentu — z recenze na knihu Jaromíra Podešvy *Současná hudba na Západě* (Panton, Praha 1963). U této recenze se krátce zastavíme, protože v ní Berg vyjádřil na začátku 60. let jednoznačně svůj postoj k odkazu uměleckých avantgard a odmítl jakékoliv snahy je kompromitovat, zpochybňovat nebo poměřovat primárně nehudebními hledisky. Jeho obsáhlá recenze *Experiment a „experiment“* vyšla v brněnském časopise *Host do domu*, který v té době plnil funkci umělecké revue. Rozchod s Podešvovou koncepcí hudby 20. století Berg vysvětluje na mnoha místech. Za všechny aspoň ty nejkonzciznější: . . . „K čemu ta arciť, avšak, i když? K čemu ten zdvižený prst, ty obavy, aby se umění nezbláznilo, nesnížilo, neznesvětilo, neznemravnilo — copak se tou hudbou vraždíme nebo ji podáváme jako strychnin, jehož malá dávka povzbudí k pilnější práci, ale větší by mohla z hodného poníka udělat Horymírova bělouše — a kdoví kam by z toho Vyšehradu skočil?“ A jiná, další klíčová pasáž recenze, která dokládá Bergovo pojetí hudby 20. století: . . . „Knihou poletuje přízrak schématu, vytrženého z jakýchkoli souvislostí a empirie. Nepatří k sympatickým schématům, kterými se nezkušené a odhodlané mládí snaží smést překážky ze svých cest. Hudba je tu vulgární projekcí politického boje s nezbytnou přísadou soukromí . . . Musí to být umravněná, krásná, libová tkáň, v níž pod rentgenem Podešvova myšlení vystupují vředy recesnosti, dadaismu, tápavosti, křečovitosti, bezvýchodnosti, intelektu, rezignace, úniku, nervóznosti, abstrakce a brilantní hravosti. Ven z chrámu hudby, recesní hříčky, znevažující mír svatých: Samozřejmě, v rámci soustěžení mezi oběma soustavami si to, co se nám hodí, z experimentálních dílen západních recesistů vypůjčíme. A výměnou za jejich experimenty jim nabídneme experiment náš“. Zde Berg cituje Podešvův názor, že . . . „česká a slovenská hudba prožívaly zhruba v desetiletí od roku 1948 jeden z největších experimentů svých dějin. Ne ovšem ve směru dobývání nových dílčích prvků hudební řeči, po kterých právě téměř výhradně pase povrchní a od života odtržená kritika a věda . . . Šlo přece o to, aby i nejsložitější útvary hudby pronikly až na dno, do základů společnosti, k bývalé opovrhované a nekulturní třídě . . . Myslím, že tento experiment se zdařil“ . . . Potud Podešva. A Berg odpovídá: . . . „Myslím, že tento experiment se nezdařil. Tím nechci říci, že by česká hudba měla trpět pocity méněcennosti. Ale přiznejme si konečně, že — nehledě k prvním létům po roce 1948, kdy doba skutečně a oprávněně neměla čas na hlubší ponor do lidského nitra — většina kvalitní české hudby vznikla proti

„experimentu“, o němž mluví Podešva. Tento „experiment“ si neprosazoval abstraktní „lid“, ale vyžadovaly jej, často velmi tvrdě, konkrétní bytosti, a bez ohledu na jejich pohnutky a předpoklady je třeba říci, že fundovanost projektu nebyla úměrná obrovskému rozsahu kampaně“ . . . Bergův závěr recenze je příznačný: . . . „Ze stylu vane bezútěšnost logiky celého tohoto spisu, panoptikálnost předstíraně energických, ve skutečnosti voskových gest. Ovane nás touha po vůni a stisku opravdového života, vyhoštěného s tolika stran do vitríny mezi rokokové busty a pas-týřky anno 1950“ (In: Host do domu — 1964, č. 4, s. 58-62).

Zastavil jsem se u Bergovy recenze Podešvovy knihy *Současná hudba na Západě*, protože odráží jasně, jak důsledně a hluboce dorostl Bergův vztah k avantgardnímu umění. V recenzi sice toleruje Podešvovy odsudky serialismu a Johna Cage, to je však podle mého názoru jen malá daň Podešvovu vidění dějin světové a české hudby 20. století. Na začátku 60. let dokázal Josef Berg jako málokterý český teoretik, historik umění nebo tvůrce analyzovat uplynulou situaci bez komplexů méněcennosti, ale současně s plným vědomím platnosti a sterility celého období. Důležité přitom je Bergovo střízlivé a věčné vidění této situace a nechuť k nějakým obrátům o 180 stupňů.

EPICKÉ DIVADLO A BRECHTOVSKÁ DIALEKTIKA

Jestliže konec 50. a začátek 60. let je u Berga ve znamení nostalgie a i jakési parodie klasicismu — to spíše než novoklasicismu (i když je velmi citlivý např. na Podešvovo částečné opojení Stravinským ve zmíněné knize), nahrazuje tuto melancholii a skepsi po vystrážlivění z 50. let činorodost hudebního divadla Sokolovského, Srbovy a Hynštovy éry v Mahenově činohře. Jakoby se znovu probudil duch Mahenovy Husy na provázku, která ožila o deset let později v generačním Divadle Na provázku (původně Husa na provázku) — alespoň v kolektivismu a nadšení 60. let, které ovládlo soubor tak rozsáhlý a úctyhodný, že je to dnes — bezmála po 30 letech — až s podivem. Berg jak jsme již řekli plně spolupracuje a spolužije s duchem této nové scény, která provětrává v Brně a zprostředkovaně v celém tehdejší Československu zatuchlý vzduch 50. let. Svě nové zkušenosti z epického brechtovského divadla Berg velmi rychle aplikuje do vlastní tvorby. Rozhodujícím útvarem se pro něj stane komorní opera. Není v ní nic zmoženého a zdvojeného, vše se odehrává v jedinečných barvách. Komorní ansámbl meziválečné avantgardy se stal, jak jsme již upozornili, tím nejvhodnějším tlumoč-níkem atmosféry a zvukového pozadí. Berg přebírá Brechta — ovšem ne pasívně, ale tvůrčím způsobem. Rozvíjí ho, myslí v tomto duchu a uvědomuje si, jak je mu to bytostně blízký a vlastní princip zpochyb-ňování všech hodnot časem a vývojem. Herakleitovské neustálé měnění věcí, vztahů, lidí a jejich institucí se stane pro Berga základním úhlem

pohledu na skutečnost. V tomto směru jsou nejprůkaznějšími díly komorní opery *Odysseův návrat* a *Evropská turistika*. O obou pojednávám podrobněji v textu monografie, a tak jen jejich význam pro životní a umělecké postoje Josefa Berga v době jejich vzniku. *Odysseův návrat* vznikl v roce 1962 a měl se původně jmenovat *Neviditelný Odysseus*, podle základní myšlenky přeinterpretovaného homérovského příběhu. Bergův *Odysseus* vraždil a zabíjel u Tróje i během celého mnohaletého bloudění a hledání domova. Proto se vrací jako neviditelný a nepoznán. Princip demytizace, tj. nalezení společensko-kritického jádra mýtu, zde dostává jako druhou rovinu principu ironizace. Zatím je ironizována permanentnost tohoto příběhu. Cítíme, že tragika patosu je v nezměnitelnosti rolí *Odysseů* a obětí. S touto dějinnou daností se Berg nechce smířit a v jeho ironii je skryta stopa naděje na nějaké „definitivní“ řešení a zlepšení. Ale to již samotná dialektika vylučuje. Dějinní pozorovatelé, jakkoliv poučení a chápající dějinný vývoj, jsou pohlcováni propastí dialektiky obvykle v okamžiku, kdy se domnívají, že ji ovládli a dostali pod svou kontrolu. Obdobně je tomu i v následující *Evropské turistice* (1963), která se původně měla jmenovat *Světová turistika*, aby obsáhla problém univerzálně. I zde je zopakována demytizace posvátnosti jako nezměnitelného a nutného zla. Berg ovšem v *Evropské turistice* méně uplatnil ironický podtext jako druhou rovinu a podlehl patosu nedávné válečné doby, kterou tak silně prožil. Jestliže skladatel v *Odysseově návratu* mířil k ironizaci nových mýtů a demytizovaných postav, v *Evropské turistice* od této metody poněkud upustil. Jednostrannost a absence druhé roviny vedly k proklamativnosti a rétoričnosti některých míst díla, která Berg považoval původně za určující.

Odysseův návrat i *Evropská turistika* jsou objektivní stránkou Bergova hudebního myšlení 60. let. Subjektivním deníkem této doby v návaznosti na traumata 50. let je intimně laděný cyklus *Písně nového Werthera* pro basbaryton a klavír (1963). Zde jakoby přetrvávala stará ironie a nostalgie, ale i hluboká až starosvětsky nepochopitelná obřadnost a citovost, kterou posluchač neznalý složitosti Bergovy tvorby může považovat za nepatřičnou k jeho habitu. A přece je cyklus tím nejlepším spojením myšlení 60. let se všemi pochybnostmi dřívějších dob.

Scénické hudby bezprostředně vedly k rozvíjení myšlenky komorní opery nebo oratoria. Na začátku 60. let Josef Berg kromě pro něj nejdůležitější inscenace *Majakovského Mysterie-buffy* napsal hudbu k *Rollandově hře Robespierre* (1960), k *činohře Nazima Hikmeta A věčně budu žít* (1961), k *Holbergově hře Jeppe z kopečku* (1961) a k *Aischylově tragédii Oresteia* (1961), kterou M. Hynšt uvedl v jediném večeru, spojujícím text všech tří na sebe navazujících dramatech. K *Oresteii* se Berg vrátil jako k oratoriu — skladbě pro 4 hlasy, recitátora a instrumentální soubor v roce 1967, v rozsahu blížícím se délce jeho komorních oper (cca 40 minut).

Ze všech scénických hudeb Berg tvůrčím způsobem čerpal ve vlastní tvorbě, která je začátkem 60. let ve stínu principů epického divadla.

Ačkoliv nejkoncentrovanější inscenací tohoto nového úsilí byla po hudební stránce Majakovského *Mystérie-buffa*, zdá se, že největším přínosem pro krystalizaci útvaru komorní opery byly antické inspirace. Jakoby skladatele přitahovala „čítanková“ podoba dějin, kterou chtěl konfrontovat se skutečným výkladem mýtů. Tato konfrontace tvoří vlastní náplň projekce epického divadla do Bergovy operní a pódiové tvorby a je ve znamení pozitivního přístupu k antické rapsodičnosti; ten ovšem postupně ztrácí smysl, stává se stafází a je ironizován zevnitř i zvenčí. Ne ovšem tak rovnoměrně, aby to ospravedlnilo nějaké evoluční hledisko při výkladu tohoto procesu. Ironizace je v plné míře naznačena v roce 1962. Rapsodická nostalgie nad hrdiny *Illiady* je opuštěna. Antičtí hrdinové přestávají být vidění očima mýtů, ale dostávají negativní lidské rozměry. Výklad poskytnete brechtovská dialektika, kterou Berg domyslí a rozvine po svém. Žádné hrdinství a boj muže proti muži, ale zoufalý boj o přežití za každou cenu, zabíjení, které se z nutnosti stává zvykem. Rozbití kultu velkých zabíječů (Brechtova myšlenka o tom, že tyto „hrdiny“ dosavadních historických koncepcí je třeba zbavit pozlátka a dát jim normální zločinecké rysy, které provázejí jejich činnost, je Bergem rozvíjena, ale její pozitivní uplatnění při hledání nového hrdiny Berg obchází ironií — a to jak dějinnou, tak i soudobou) je uplatněno s velikou uměleckou přesvědčivostí, ale v každé kreaci s jinou důsledností. *Odysseův návrat* byl mnohoslibný, zatímco *Evropská turistika* se vrátila ke schematismu a k jakémusi optimistickému fatalismu, podle kterého dosavadní dějiny jako dějiny třídních společností neměly šanci na zlepšení, kterou přináší teprve naše doba. Jakoby Berg cítil nejistotu tohoto tvrzení a malou historickou prověřenost důkazů pro ně, uchyluje se k nejbližší epoše nacismu, ale přes všechn patos nepostihuje obecnější příčiny procesu a jeho opakovatelnost nebo neopakovatelnost v dalších společenských formách.

Síla mýtu, jeho obřadnosti a jeho práce se slovem, symbolikou, rytmem atd. se nedala podceňovat ani obházet. Berg se sice v *Odysseově návratu* dobral ironizace mýtů a ukázal, že doposud byly mýty vždy jen nahrazeny jinými mýty ve prospěch jiných společenských skupin, ale přesto jej svou rapsodičností znovu zaujala *Oresteia* a síla jejího tragického patosu. Ačkoliv se zdálo, že kdo jednou přijme Brechtovo vidění světa jako neustálého boje a proměny, neulpí na rituálu tohoto boje a proměňování, ale bude spíše hledat příčiny. A přece — jakoby se dostavila jakási únava z tohoto vědomí a nechť sledovat dále logiku dějin. Místo toho probíhá pokus o objevování rituálu a rapsodičnosti. Snad jako projev jakési touhy člověka všech společenství odklonit se od racionálního chápání svého postavení v přírodě a společnosti a nahradit je ritem, obřadem, něčím, co se zdá být spjato s tíhou tradice a staletými stereotypy.

Klíčovým dílem tohoto údobí Josefa Berga je — jak již jsem připomněl — *Nonet* pro 2 harfy, cembalo, klavír a bicí nástroje z roku 1962. Označil jsem ho jako dílo jemné ironické nostalgie. Jakoby se v něm

zrcadlil snad ani ne konflikt, ale paralelita časů a pohledů na skutečnost. Jemnost a křehká gracilnost rokoka je pro Berga ne nějakým stylovým vzorem, ale světem, z něhož často čerpá základ své ironie a zvukové představy. Pokud se uchyluje k nějakému „in modo classico“, je to myslivečkovská faktura, v níž jakoby probleskovaly zbytky afektů, pohlcovány jassem nového stereotypu a symetrie. Tak je tomu v Sonatě per il clavicembalo e fortepiano in modo classico, která bezprostředně navázala na Nonet. Tokátový charakter tohoto stylu vede rovněž kamsi do světa continua. A nevysvětlíme celou tuto podvojnost jen příkladem Stravinského. U Berga je ironizace onoho „in modo classico“ mnohem skrytější, složitější a méně instruktivní povahy. Je to také dáno i Bergovou dobovou rezignací na hlavní nosnost hudby. To, co třeba mnohem více vyřešil jako teoretik, do zásuvky písíci každodenní komentátor reality v literát — soukromník, není v hudbě zřejmě záměrně tak průkazné. Bez komentáře a bez znalosti kontextu by se mohla tato hudba ze začátku 60. let jevit jako jakási zajímavá česká reflexe meziválečné avantgardy v nových podmínkách. A přece tomu tak není.

Berg spolu se svými přáteli snil o „orchestru budoucnosti“ — studiové skupině, která by nejlépe vyhovovala jejich společným estetickým ideálům i barevnému citění. Obrysy této zvukovosti tvoří právě zvuk drnkacích a bicích nástrojů (vesměs s vyladěnými tóny a ovládaných klaviaturou — zvonkohra, celesta, xylofon, později — po Bergově smrti vibrafon, marimbafon a další), k nim se připojují sólově obsazené smyčce (často neúplné), dřevěné nástroje, žestě obvykle redukované na trubku a stále se množující a komplikující skupina bicích nástrojů. Tento orchestr, krystalizující začátkem 60. let, dostal název Studio autorů a vznikl vlastně na půdě Čs. rozhlasu v Brně. Nikdy nedostal institucionální statut, ale přece pro něj bylo napsáno hodně skladeb v průběhu 60. let. Charakteristický zvuk dvou harf, cembala, klavíru, bicích a dalších melodických nástrojů poznamenal přechod od komorní tvorby k ansámblovému projevu v polovině 60. let. Dvě harfy vyhovovaly zvukově, ale uspokojovaly ty autory, kteří využívali seriální a seriální způsob práce (A. Piños, rozdělující dodekafonický materiál do dvou harf). Zvláštním nástrojem tohoto orchestru byla kromě amplifikované kytary i jonika, kterou uživatelé převzali z estrádních skupin a orchestrů. Tento zvukově málo vhodný nástroj až nápadně často vystupuje v dobových partiturách a je jakousi dobovou odrůdou varhan nebo portativu či pozitivu a předobrazem budoucího syntetizéru. V prosinci 1964 dokončil Josef Berg pro tento studiový orchestr skladbu *Clamor symphonicus* (uvedenou s názvem *Clamor symphonius*), provedenou v sezóně 1965. Skladbu ihned po provedení skladatel stáhl a byl s ní zjevně nespokojen. Skladba spojovala Bergův tehdejší nostalgicky jemný způsob ironických komentářů (ironie jemné a nepřilíš patrné mimo kontext) je doplněn hledáním nových mimohudebních momentů a snahou oživit a dramatizovat tradiční skladbu „zvnějšku“. *Clamor* opravdu končil „otevřeně“, neboť od masy hrajícího ansámblu se podle požadavků partitury oddělil kytarista, který

postupně kráčet k publiku a nepřestával hrát svou opakující se floskuli . . .

To však již patří éře nového avantgardního sdružování — éře tvůrčí skupiny A.

TVŮRČÍ SKUPINA AUTORŮ

Ve formující se tvůrčí skupině autorů je obtížné odhadnout skutečné postavení Josefa Berga. Na jedné straně byl Jan Novák, umělec proniknutý duchem novolatinické poetiky. Techniky tzv. Nové hudby zvládl jako málokterý jiný český skladatel začátku 60. let. Přesto však cítíme, že mu nejsou vlastní jako cíl, nýbrž jen jako prostředek a že k nim přistupuje jakoby zvnějšku. Tak tomu bylo již na konci 50. let v Capricciu pro violoncello a klavír (později instrumentováno pro symfonický orchestr), na začátku 60. let pak zejména v brilantní dodekafonické skladbě pro noneto a basbaryton Passer Catulli.

Kdo byl ve tvůrčí skupině A protipólem Jana Nováka, byl-li tam vůbec někdo takto založený?!? Všechny indicie označují takto Josefa Berga, ale jeho uzavřená povaha sotva mířila k nějaké modernistické opozici. Navíc Berg byl silně kritický k některým směrům Nové hudby a ironizoval je. Je obtížné stanovit, co mu bylo více proti myslí, zda novoklasicismus, který vystřídal, doplnil a nahradil tápání 50. let, nebo bezvýhradná víra a fetišismus nově se formující avantgardy. A novoklasicismus u nás byl platformou, na kterou bylo možno vcelku nepozorovaně přejít od nezdařených a rozpačitých „syntéz“ 50. let. Novoklasicismus takového Jana Nováka byl ovšem něčím výjimečným, ale lehkost, s jakou bylo hnutí u nás přijímáno, varovala před nebezpečně početnou množinou novoklasických syntéz. U nich převládaly typy rozbředlého navazování na Šostakoviče a Prokofjeva (nejčastější typ novoklasické syntézy), mnohem méně na Stravinského, Hindemitha, Brittena nebo Orffa.

Berg se v té době může zdát nezavěšenému pozorovateli celkovým habitem novoklasik, ačkoliv skutečnost je mnohem rozpornější a složitější. Z novoklasicismu ho přitahuje zřejmě jediné možnost nesčetných obměn parodií stylů. Jinak samotný novoklasicismus je pro něj spíše klasicismus, to jest soubor ověřených hodnot konvencí a floskulí, které „zaručeně vycházejí“ a budou jako takové přijímány. Je to pak stále častěji pokleslý klasicismus dryáčnické ironizace, která jakoby postupně nahrazovala někdejší nostalgii. Ne náhodou Berg inklinoval k marionetám a k estetice loutkového divadla. Viděl v ní totiž mimo jiné velikou konvenci, která byla obecně přijímána a byla i veskrze srozumitelná.

Naivita a jednoznačnost postulátů tohoto světa dobře nahrazovala nový dogmatismus vnucovaných kompozičních technik 2. poloviny 20. století. A Berg měl především obavy před koncesovanou sterilitou, která měla být zachráněna mystikou čísel a vztahů. A tak banalita pimprláckého divadla nahradila u Josefa Berga postupně zhroucený svět iluzí za-

čátku 50. let. Byla vytěsnána idea rapsodičnosti a „přirozenosti“ folklóru, skladatel se odklání od „původnosti“ a „rudimentárnosti“ lidových projevů a spíše v nich vidí deklasující vlivy komerce.

Jestliže tedy Jan Novák hledal co nejvýraznější a nejelegantnější esprit, je Berg jen hudebně sotva vysvětlitelný. Vždyť — jak jsem již několikrát upozornil — mnohdy u něj hudba ustupuje z prvního plánu a stává se kulisou nebo objektem manipulace. Komunikační osa ve tvůrčí skupině tedy zřejmě probíhala od Jana Nováka k Bergovi, který byl ovšem vzhledem ke své uzavřenosti spíše ochoten sdělovat své myšlenky v literární podobě. Otevřeným mluvčím pozic Nové hudby byl ve skupině především Alois Piňos, zatímco Miloslav Ištvan inklinoval ke specifickému uchopení hudby prostřednictvím rytmu a barvy, které u něj hrály dominantní úlohu.

Mystifikace a parodie jako předstupně přímé ironizace banality tehdy vstupují do hudební poetiky Josefa Berga. Pro koncert tvůrčí skupiny A napsal Torzo světské suity. Tehdy se utajil jako Anonymus brunensis. Byly v tomto gestu ještě zbytky koketování s muzikologickou minulostí nebo chtěl dráždit nově se etabloující generaci muzikologů poloviny 60. let, kterou provokoval v mnoha směrech!?

To není snadné jednoznačně rozhodnout. S Františkem Hrabalem a Milenou Černohorskou ho spojovalo dlouholeté přátelství a shodný pohled na řadu zejména aktuálních otázek hudby. Od Hrabala se také dozvídal, podobně jako od Lébla soudy bez obalu o svém tvůrčím úsilí. Přitom byl zvýšenou měrou kritický na některé nově se formující osobnosti muzikologické scény, ale současně s potěšením ironizoval své přátele stejně jako odpůrce (např. k představení Dějin hudebního experimentu v Praze a na Moravě v Malém divadle hudby v Brně 20. 6. 1967 inzeroval na zvláštní tištěné pozvánce „Největší stolní veleohňostroj dneška“ a na programu sliboval, že se objeví např. . . . „Ohňový Buddha-Kolos-Piňos“ a prohlašoval o představení, že ho zaštitil mimo jiné . . . „F. Hrabal, arbitrážní docent KU v Pr. a J. Fukač, sci-fi pro teorii slyšení a děrné čípy“ . . .)

Platforma jediné tvůrčí skupiny, která tehdy u nás na svazové půdě vznikla, neměla jednotný pozitivní program. Na tom by se patrně tak lehce a jednoznačně nesjednotila. Spíše se projevovala v duchu meziválečné avantgardy jako odmítání všeho konvenčního a přežívajícího. Proto soustředila na své koncerty pod egidou svých teoretiků a pod symbolickým plátnem — oponou výtvarníka Dalibora Chatrného své projevy, které spíše potvrzovaly pestrost a specifičnost přístupů než nějakou názorovou jednotu. Jako vše nové vzbudila tvůrčí skupina od svého zahajujícího koncertu v Brně rozruch, a to především snahou sdružovat kromě hudebníků i výtvarníky a literáty. Divadelnost těchto koncertů byla od začátku tvůrčí skupiny něčím příznačným. Jestliže Berg několikrát hovořil o akustickém divadle, měl tím na mysli i divadelnost koncertního výstupu. Všechny tyto momenty se slévaly od poloviny 60. let, živeny silicím hnutím

happeningu. Berg sám přišel do styku s řadou happeningů na darmstadtských kursech v roce 1966 (G. Ligeti: Aventures, Nouvelles Aventures, M. Kagel: Match für 3 Spieler) a dokonce sám se na jednom nechtěném podílel, když přemluvil tehdejšího ředitele mezinárodních kursů v Darmstadtu Ernsta Thomase, aby umožnil provedení jeho televizní opery *Odyseův návrat*.

V roce 1966 se tvůrčí skupina A prezentovala jako celek na mezinárodním kongresu *Antiquitas Graecorum Romanorumque ac tempora nostra* v Brně. Tehdy přibrali členové tvůrčí skupiny J. Novák, J. Berg, A. Piños, M. Ištvan a Z. Pololáník mezi sebe mladé skladatele, jako tomu bylo ojedinelé již dříve (M. Štědroň). Orientace na latinskou inspiraci vedla k novoklasičtějšímu pojetí. A přece jakoby se Berg právě tímto koncertem velmi přiblížil Janu Novákovi. Přispěl totiž cyklem *Due canti* na latinské texty Jana Nováka (*Amores* musicí a *Sursum deorsum* pro baryton, ženský sbor, instrumentální soubor a varhany), v němž se snažil zaujmout vztah k poetice Jana Nováka, která mu zřejmě vyhovovala svými až surrealistickými nebo spíše poetistickými básnickými obrazy. Přesto bylo stále více zřejmé, že se každý ze členů tvůrčí skupiny A od poloviny 60. let ubíral svým směrem. Jan Novák se po dodekafonické epizodě pustil cestou výrazného domácího novoklasicismu, kterým přechníval většinu svých souputníků zvukovou i myšlenkovou originalitou, volbou tematiky i způsobem zpracování. Miloslav Ištvan šel dále cestou vyvíjení rytmických a barevných ozvláštnění. Nejdůsledněji se přiklonil k ideji Nové hudby Alois Piños, ale i on přes vstřebání řady technik 2. poloviny 20. století hledal dříve či později jejich průměty do tradice hudby na Moravě. Poněkud živelně se vyvíjel Zdeněk Pololáník. Ten po modernistické epizodě přelomu 50. a 60. let, kdy na sebe upozornil řadou svěžích dílek, začal skládat hudbu stylově velmi diferencovanou podle okolností a prostředí, pro které byla určena.

Nechci tvrdit, že se činnost tvůrčí skupiny rozplynula ve vrcholicích 60. letech, ale diferenciací zájmů jednotlivých členů je prokazatelná a vedla by dříve nebo později když ne k rozchodu, tedy aspoň ke stylové různorodosti, kterou by sotva udrželo pohromadě avantgardní nadšení a osobní přátelství.

IRONIZACE BANÁLNÍHO

Nadepisovat poslední tvůrčí údobí Bergova života (pětiletí od poloviny 60. let do smrti 1971) takto, se zdá příliš jednostranné. Redukujeme-li nějaký tvůrčí proces na označení pomocí jednoslovního nebo dvouslovního spojení, pak ovšem marně přemýšlím, co je pro „pozdního“ Berga příznačnější. A tak je ironizované banálně asi nejčastějším a nejsilnějším principem Bergovy tvorby konce 60. let.

Nejprve ke zdrojům této stylové orientace. Pramení zřejmě z další

linie činoherního divadla, která vystřídala v té době epické divadlo. Byl to princip iluzivního divadla, které se obracelo zpět do minulosti ke zdrojům lidového a sousedského divadla a sázelo na imaginativnost i nově působící rétoričnost starého barokního divadla. Epické jádro Bergovi zůstávalo. Vidění světa jako neustálé změny neopustil. Ale tam, kde projevoval dříve náznaky pozitivního řešení a kde hledal nebo tušil zárodky nových kladných hrdinů, tam vnesla tato tendence silící ironický moment. Jestliže oslábl dějinný optimismus a negace převládala, dosazoval Berg postupně místo schematicky působících „dnešních“ hrdinů jejich ironizované mnohem schematičtější podoby z loutkového divadla.

Je to zřejmě důsledek kritického vidění milovaného Brechta, kterému rovněž méně „vycházely“ aktualizace a pokusy o zpodobení např. dobových kolchozníků (třeba v Kavkazském křídovém kruhu). Než takto usilovat o pozitivního hrdinu za každou cenu (když doba nesnesla satirický pohled se všemi důsledky), dochází Berg k loutkovým hrdinům, kteří jsou jasně predestinovaní, nemají žádnou vůli ke změně svého osudu a jsou tak živou výčitkou manipulace s lidmi. To je zřejmě základní východisko proměny epického divadla druhé poloviny 60. let, jak proběhla u Josefa Berga. K vlastní poetice lidového divadla Berga nepřivedla jen Komédie o Anešce, královně sicilijánské, v adaptaci Jana Kopeckého, kterou uvedla Mahenova činohra s Bergovou hudbou na sklonku roku 1966 (premiéra 21. 12. 1966).

Vždyť již mnohem dříve studoval loutkové hry Matěje Kopeckého a ovládal zejména jejich jazyk. Když však tato iluzivní tendence přicházela také z prken, která pro Berga znamenala svět, spojila se někdejší stará láska k loutkovému divadlu s novou iluzí, která nemohla být chápána jinak než ironicky. Přímocí a jasné rozhraní mezi dobrem a zlem přece byly přímým výsměchem realitě. A vlna antiiluzivního divadla postupně opadala. Divák chtěl být znovu divadelně váben a klamán a velkou novou iluzi znamenal především poetický a strojený jazyk. Jestliže epické divadlo směřovalo přímo k postižení problému, pak tato jeho antitetická fáze vlastně opustila samotnou výchozí bázi a ukázala svět jako drama predestinovaných osudů. To ovšem pomíjíme významnou epizodu absurdního divadla, které může navazovat na epické v okamžiku, kdy přestane registrovat sled příčin a následků a hierarchie světa začne být iracionální. Naivita tohoto černobílého vidění nejen vyhovovala, ale dokonce i podmaňovala a samotný Berg ji využil k nahrazení někdejšího schematismu současnosti, která nikdy „nevycházela“ tak, jak se předpokládalo.

Ironizace banálního je zvláštní formou historismu. To ostatně postřehl zatím nejuceleněji Klaus Stahmer ve studii, na niž se v této knize vícekrát odvolávám. Berg v ní saturoval svůj sklon k historismu a jeho ironizovaným podobám.

Po Anešce, královně sicilijánské, která rozsahem připomíná materiál opery, komponoval Berg Snídani na hradě Šlankvaldě s podtitulem Výjev ze staré loutkové komedie pro basbaryton, recitaci (4 herci), kla-

rinet, lesní roh, fagot, housle, violu a violoncello. Zde dosáhla ironizace banálního jednoho z vrcholů Bergovy tvorby. Přitom skladatel záměrně rezignoval na operu a zparodoval zdánlivě mnohem méně atraktivní melodram. Dokázal však vyjádřit vše natolik koncentrovaně a sevřeně, že výjev v koncertní podobě má téměř všechny znaky divadla.

To už začala práce na souboru faustovských látek. Josef Berg je rozpracovával podle Matěje Kopeckého a české obrozenské texty různě adaptoval, směšoval a opatroval vlastními pasážemi. Faustovské téma Berga hluboce zaujalo. Jako vlastně jediný z českých autorů 60. let mu dal výrazný podtext ironizované banality. Po provizorní verzi Fausta, v níž parodoval i dobovou omezenost svazových produkcí, následoval Johannes doktor Faust, jediné vybočení z řady komorních oper. Jakoby skladatel cítil, že k vyjádření tak velkého gesta potřebuje mnohem větší prostor, než jaký uplatňoval doposud. A tak vznikla hodinová opera s velkým sborem komentujícím Faustovo jednání a s řadou postav známých z loutkových podob příběhu o Faustovi (Faust, Mefisto, Anděl, Kašpárek-Piluke, Vágnér, peršanský Král, Dáma). Jistým hudebním posunem tohoto Fausta byla důsledná parodie dodekafonické techniky. Její stigma využíval Berg pro postižení organismu pekla. Toto vyspekulované peklo působí v operě dojmem něčeho umělého a neústrojného a současně v něm Berg paroduje dobový dodekafonický fetišismus (a nejen dodekafonický), který příznačně poznamenal českou hudbu konce 60. let. Povrchní využívání techniky jako fetiše a záruky modernosti se Bergovi protivilo. Proto aniž by byl zaujat vůči samotné dodekafonii, vysmál se netvůrčímu způsobu jejího užívání v domácích podmínkách.

Faust ovšem zůstal ve tvaru těsně před dokončením. Nemocný skladatel prohlédl podrobnou rukopisnou skicu a napsal na její obálku charakteristiku díla i stavu práce na něm. Z ní je patrné, že považoval dílo za téměř dokončené. To umožnilo rekonstruovat a přepsat autografní skicu skladatelům a přátelům Josefa Berga Miloslavu Ištvanovi a Miloši Štědroňovi, kteří pořídili definitivní partituru pro první provedení opery na scéně Janáčkovy opery Státního divadla v Brně zásluhou Václava Noska (19. 6. 1981).

Operou Johannes doktor Faust vyvrcholila linie ironizovaného banálu. Hudebně se tato důsledná tendence projevila kromě celé řady parodovaných historismů (madrigal, dodekafonické miniatury i celé plochy) a přímým užitím banální faktury (dechovka na scéně doprovází Faustův zpěv Ó milko má, dávno tomu, který se změní na duet s Dámou).

Faustovská látka, obvykle vrchol filozofických snah umělecké generace, zde nabyla zcela netušené a nové podoby. Berg se pokusil s úspěchem o nový a jiný výklad Fausta. Připodobnil ho svému habitu a svému životnímu pohledu. Jeho přátelé při prohlížení opery se nemohli zbavit dojmu, jak úzce dílo souvisí s jeho osobním životem a jak obráží tuto „pozitivní“ skepsi. Parodie a ironizace v ní plně nahradila to, co se muselo postupem času změnit na novou mytologii. Berg ji totiž tušil a instinktivně ji odvrhl. A tak je Johannes doktor Faust i syntézou s novou

zvukovostí, obklopující Berga, a spolu s tím i její šzíravou kritiku. Do ironizace začala vstupovat nová zvukovost. Bergovi přestala stačit „literárnost“ této koncepce a začal toužit po silném hudebním zobrazení této novosti. Uvëdomoval si plně, jak Nová hudba přes svou zdánlivou odtrženost souvisí s předchozí tradicí a že ne všechno z fetišismu Nové hudby je problematické. Darmstadt při vši rozpornosti na něj zapůsobil asi ne jako společenské centrum Nové hudby, ale jako místo nového formování zvukovosti. Sepětí s tradicí mnohokrát vyjádřil, např. v dopisech „Lëb-
lovi Berg“, určených zřejmě přes intimní adresování širší hudební veřejnosti. V jednom z nich např. píše: ... „Každá nová tendence, byť to programově popírala, kořeni v předchozí etapě, Obranné formování nevytvoří nový originál, ale je negativní otisk toho, co má být popřeno“ ... (In: Konfrontace, Měsíčník pro soudobou hudbu, č. 1, s. 41-42, Svaz českých skladatelů, Praha 1969). Kromě řady protichůdných výroků, řazených formou jakéhosi nekonečného a otevřeného deníku, je Berg na stopě specificky nové zvukovosti, pro kterou dokonce stanoví nové zvláštní ladění. A to se na konci 60. let podstatně lišilo od běžných konvencí české Nové hudby ...

SNĚNÍ

Jakoby jedna z posledních Bergových skladeb spoluurčovala svět jeho hudby konce 60. let. Romantický název je ve zjevném nesouladu se skladbou plnou napětí, velmi jemných zvukových a barevných odstínů, opuštění dosavadní soustavy ladění je samo o sobě podstatným experimentem, který znovu potvrdil Bergovu osamocenosť a jedinečnost. Skladba měla své předstupně v rozhlasové hudbě a Berg tak současně promýšlel otázky přeladění a barevného využití mikrotonality. Přitom se skladba vymykala i z běžného koncertního provozu a ačkoliv ji uvedlo avantgardní pódium na 2. expozici experimentální hudby, i tam působil v kontextu evropské i domácí avantgardně orientované produkce svou výjimečností. Jakýmsi happeningem sui generis bylo dlouhé ladění a příprava přeladěných nástrojů. I ono spoluvytvářelo ráz mystéria, neboť obecenstvo se kupilo před sálem, v němž přeladřovali jednotlivé nástroje ladiči. Proto i premiéra skladby na 2. expozici experimentální hudby pod taktovkou dirigenta Lubomíra Mátlá proběhla se značným zpožděním. I ono přispělo k výjimečnosti a neopakovatelnosti skladby. Především zcela překvapilo Bergovo rozhodnutí pro specifický výběr materiálu a spojení výseků diatoniky, chromatiky a mikrotonality. Skladatel, pohlízející dosud skepticky na preferenci racionálního jádra skladby, zde vytvořil vlastní modální svět zcela původních barev. Metoda zkřížila způsob práce v komplikovaném modálním terénu s postupy, které se objevují zejména při přechodu od serijsního k seriálnímu způsobu hudebního myšlení.

Snění vedlo k opuštění dosavadního hudebního materiálu i způsobu jeho organizace. Bylo překvapivé vzhledem k tomu, že přišlo neočekávaně uprostřed řady skladeb ironizujících historické a banální postupy. Berg vždy tíhl ke značné dávce literárnosti, která provázela a rámovala jeho skladby. Tentokrát jakoby se zcela pohřížil do neznámého a uměle vytvořeného světa nové zvukovosti.

Nakolik bylo Snění vybočením z řady nebo záměrem, který měl vést k opuštění dosavadní linie, je dnes obtížné stanovit. Na konci 60. let skladbě předcházely další koncepty ironizujících projektů, které se měly tentokrát soustředit k české mytologii a historii. Tyto Obrazy z dějin národa českého — jak se celý zřejmě šířeji zamýšlený a koncipovaný cyklus jmenoval — zahájil Berg Libuší. Navazoval zde na mistrovsky rozpracovaný typ historické kamufláže a fikce. Cyklus by jistě přinesl řadu literárně zpracovaných motivů, které Berg rozvíjel již dříve v průběhu 60. let.

To však již byly Bergovy poslední skladby. Snění dokončil ani ne rok před smrtí, téměř 50 stránkovou partituru Libuše z Obrazů z dějin národa českého rozpracovával někdy během roku 1969 a pak přinesla divadelní praxe Bergův poslední scénický úkol — Brechtův-Marlowův-Feuchtwangerův Život Eduarda II. Anglického.

Život Eduarda Druhého Anglického v překladu Ludvíka Kundery podle Brechtovy-Feuchtwangerovy předlohy inspirované Marlowem měl premiéru 23. 11. 1970 v Divadle E. F. Buriana v Praze v režii Evžena Sokolovského. Byla to poslední scénická hudba Josefa Berga. Psal ji na nemocničním lůžku. Songy, jež jsou doslova vyňaty z dějových situací, zpívají dva pobudové. I tato nivelizace vznešenosti skladatelovu smyslu pro ironizovanou banalitu plně vyhovovala. Dílo v nemocnici skicoval v náznakové partituře, kterou instrumentoval dirigent J. O. Karel. Svým způsobem je tato scénická hudba částečným návratem k expresionistickým východiskům, ale s plným vědomím potřeby a užitečnosti banálních a až kramářských a jarmarečních postupů.

Ty se v různé míře objevují v jednotlivých sonzích — např. v Songu o orodování, Songu o tyátru, Songu o bédování, Songu o vrtkavosti Štěstěny, Songu o nevinnosti, o zradě, o pravdě a lži, o ztmavění světa a konečně v Songu o sněhu, který pietně považovali Bergovi přátelé za jeho umělecký epitaf. Přitom všem nejsou Bergovy songy nějakými předstupni opery nebo snad nějakou instruktivnější podobou zjednodušených „vyšších met“ skladatele. Berg je plně umělecky prožíval a vkládal do nich při vši jednoduchosti mnoho a někdy i všechno, i když musel vědět, že se velká část jejich myšlení ztratí v kulisách a praktické činoherního divadla. To je ostatně osud každé scénické hudby . . .

Život Josefa Berga byl ukončen předčasně. Syntéza ironizovaného banálna a všech vstřebaných a přetvořených vlivů Nové hudby teprve začínala ve 2. polovině 60. let. Jistě by vydala řadu různých děl v 70. letech. To však jsou jen marné úvahy, které českého hudebního historika dosti často provázejí při konstatování předčasných ztrát české hudební

kultury. Josef Berg rozhodně patřil k takovým velkým a nezacelitelným ztrátám.

Zbývá stručně pojednat o Bergovi-literátovi. Tato činnost přece úzce souvisí s celým jeho hudebním vývojem. Vždyť Berg byl více než kdo jiný z jeho generace musicus poeticus a slovo ve spojení s hudbou pro něj mělo přímo magický půvab a kouzlo. Literární pozůstalost po Josefovi Bergovi je velmi obsáhlá a teprve čeká na své podrobnější zhodnocení. Prvním výraznějším svědectvím o charakteru této tvorby jsou TEXTY Josefa Berga, které vydalo hudební vydavatelství PANTON v roce 1988. Nesmíme ovšem zapomínat ani na tematicky pojaté bergovské číslo revue Opus musium, které vyšlo ke 20. výročí skladatelovy smrti jako 2. číslo XIX. ročníku Opus musium v Brně 1987. Zde kromě základní životopisné a hodnotící studie Vladimíra Léble Odkaz Josefa Berga a řady vzpomínek skladatelových současníků a přátel vyšla zajímavá studie Petra Kofroně Individuální mytologie Josefa Berga, která svědčí o předání bergovských podnětů mladší a střední generaci českých skladatelů, teoretiků a muzikologů. V bergovském čísle také byly ukázky z Bergovy literární tvorby, které orientačně připomínaly některé okruhy jeho literárních a hudebních zájmů.

Pokusím se o stručnou a předběžnou typologii Bergovy literární činnosti. Obtížnost jejího hodnocení je zřejmě dána její základní podvojností — tj. příslušností k literatuře a hudbě. Interdisciplinárnost je příznačná pro druhou polovinu 20. století, ale zdaleka není prosazena a pohlíží se na ni s nedůvěrou. Žádná z disciplin, vstupujících do symbiózy, totiž nemá zaručeno dominantní postavení, a odtud vesměs pramení ona příznačná nedůvěra. Bergovo literární dílo je tedy pro hudebníky „málo hudební“ a literární věda se bude zřejmě obávat jeho specifičnosti, která je bude podle jejího názoru řadit více do oblasti hudby. Podobný osud stihl i literární dílo Leoše Janáčka, které až teprve v posledních letech nalézá vykladače z řad literárních vědců. Josef Berg zřejmě začal psát literární texty současně s hudebními skladbami snad už na reálce. Přímé doklady většího počtu juvenilií nemáme k dispozici, ale obě aktivity narůstaly úměrně ve 2. polovině 40. let. Dokonce se zdá, že byla v Bergově vývoji údobí, kdy literární tvorba vytěsňovala nebo momentálně nahrazovala hudební tvorbu. To platí zejména o údobí druhé poloviny 50. let, kdy Berg ztratil víru v ideály ždanovismu, které byly proklamovány s takovou vehemencí a netolerancí, že strhly na svou stranu větší část Bergovy generace. A tehdy divadlo a literatura vyvedly Berga z krize hudební tvorby. Příklon k divadlu a oslabení hudební aktivity umožnily regeneraci samotné hudební tvorby.

Bergova literární činnost má charakter permanentního komentáře vlastního života i tvorby. Berg si vedl jakýsi otevřený deník, v němž reagoval na obklopující jej svět. Vzdal jsem se nějakého systematického hodnocení a mohu jen konstatovat, že Bergovo literární dílo tvoří jednak jeho korespondence, psaná často jako autorské sdělení s vědomím většího počtu čtenářů, kteří monolog nebo dialog sledují.

Značná část literární tvorby souvisí přímo s hudební aktivitou. Jsou to libreta všech jeho komorních oper a pódiových produkcí. Kromě toho však Berg napsal velkou řadu příležitostných textů, z nichž některé zamýšlel jen pro sebe jako studie nebo jakési komentované a zachycované vnitřní monology. Vůbec metoda jakéhosi hovoru k sobě (soliloquia) a pozorování s převažujícím mlčením jako projevem skepse bylo asi základním filozofickým východiskem skladatele. Pro své přátele napsal Berg libreta, z nichž některá spatřila světlo světa za jeho života, jiná vstoupí na scénu zřejmě v naší době, kdy se s dvacetiletým odstupem od Bergova díla tříbí hodnoty a je možno kritičtěji zvažovat to, co prověřil čas. Pro Aloise Piňose napsal Berg např. pódiovou produkci *Vyvolavači*, pro rozšířený brněnský tým autorů, v němž tehdy také skladatelsky vystoupil, napsal text k pódiové produkci *Hlasová vernisáž* (autoři J. Berg, M. Istvan, A. Piňos, A. Parsch, M. Štědroň).

S hudbou více nebo méně souvisela celá řada textů. Platí to v plné míře o Bergových *Dějinách hudebního experimentu* v Praze a na Moravě s 38 zvukovými ukázkami, cvičením publika, a s grandiózním ohňostrojem jako darem pořadatelů. Toto jakési pódiové divadlo-přednáška vznikalo v různých verzích a bylo provedeno nejprve v pražské *Redutě* 25. 9. 1966 a posléze v brněnském Malém divadle hudby a poezie 10. 3. 1967, v rozšířené verzi, v níž kromě přednášečů-aktérů Josefa Berga a Aloise Piňose vystupovali jako fámulové A. Parsch, M. Štědroň a J. Bulis, pak jako zahajovací a bohužel poslední projekt *Cirkusu múz* 27. a 28. 6. 1968 v Brně ve zbořené pekárně U Albrechtů na Dominikánské ulici. Úplný text vyšel v listopadovém čísle časopisu *Divadlo* 1969. A to byla vlastně jediná Bergova rozsáhlejší publikovaná literárně-dramatická práce. Jinak se jeho fejeton a causerie soustředily na pravidelnou rubriku *Sobotales* v *Rovnosti*.

Ze samostatných hudebně orientovaných próz připomeňme *Výlety dvorního flétnisty Vypýška* (I. Do lesa, II. Do polí, III. K rybníku Flóres) a větší autobiograficky laděnou prózu *Z mého života*.

Kromě již připomenutých *Sobotales* a *Žabovřeského pozorovatele* Berga zřejmě stále více přitahovalo divadlo. Jako sui generis dramatický text napsal *Dějiny atentátu* v Čechách a na Moravě. Text chystal Evžen Sokolovský v *Satirickém divadle Večerní Brno*, ale z provedení sešlo. Teprve vydání E. Drlíkové (Brno 1987) zpřístupnilo jeden z jeho nejzajímavějších dramatických textů.

Texty vycházející od hudby nebo směřující k hudbě budou jistě předmětem dalšího zájmu. Jestliže se bude uvažovat o Bergově místě v české hudbě znovu při poměřování hodnot konce 50. a 60. let, budou právě tyto texty nejčastějším předmětem poznávání Bergovy snahy o spojení hudby a slova do podivuhodně ústrojně jednoty. Kromě těchto textů však existuje řada próz, které míří k jiným břehům. Nezanedbatelnou úlohu bude mít i Bergův zvláštní vztah k literatuře typu science fiction nebo parafráze využívající inspirace loutkovým obrozenským divadlem a českým obrozenským sousedským divadlem. Odpovědět na otázku sku-

tečného místa hudebního skladatele a spisovatele Josefa Berga v české hudbě a kulttuře jsme se pokusili celou naší knihou. Je první souhrnnou monografií a bude čtenáře orientovat v základních východiscích a otázkách, k nimž bude možné připojit postupně se rozšiřující pramennou základnu. Naší hlavní snahou bylo ukázat, jak obtížné je nějaké jednoznačné zařazení Josefa Berga do vývoje české hudební tvorby 60. let. Jeho myšlenková originalita vystupuje zřetelně z ohraničení jednotlivých směrů. Tím podnětnější je Bergova tvorba, a možná ještě více i jeho způsob života a to, jak reagoval na svou dobu i okolí. Domníváme se, že nejlepší tečkou za touto stručnou biografií může být báseň Ludvíka Kundery, kterou napsal k nedožitým šedesátinám skladatele (In: Opus musicum XIX-1987, č. 2):

J. B. (1927-1971)

Dar — zdálo se mi — nechvátat. Přesto tolikerost
mnohosti. Oponku dolů! A kdo
se tehdá uměl smát?
Kdo koho pozval ke stolu a pohostil?
Spust břeskny prolog. Do mraků však
zlověstně zalomené křídlo. Kulisy
spálit! Krasopis vlaštovek na telegrafních drátech
den před odletem. Ve voliére
Moravy, kde pokoušet se o pokus
je už sám hřích. Svištění točen! Rampa se třepotá
jak rosol. Přestrojen za Inda či Javance drnká
o výplet židle. Naprázdno
běžící chodníky. Statečný úsměv, abychom pryč
zlomili vaz, vždyť noty máme.
Šumění tahů. K ránu
určitě bude padat sněh. Zelený
bude už jenom zimostráz.
Oponku nahoru.

