

UNIVERITA PALACKÉHO V OLOMOUCI

Pedagogická fakulta

Katedra hudební výchovy

PETRA SIVÁČKOVÁ

4. ročník – prezenční studium

Obor: anglický jazyk – hudební výchova

**ZDENĚK POLOLÁNÍK – SKLADATEL SCÉNICKÉ,
FILMOVÉ, ROZHLASOVÉ A TELEVIZNÍ HUBY**

Diplomová práce

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Karel Steinmetz, CSc.

Olomouc 2010

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jen uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci dne 29. 6. 2010

.....
vlastnoruční podpis

Poděkování

Děkuji panu Prof. PhDr. Karlu Steinmetzovi, CSc., za odborné vedení práce a poskytování rad a Zdeňku Pololáníkovi a jeho ženě Jarmile Pololáníkové za zapůjčení materiálůvých podkladů a vstřícné jednání.

„ Je bída o velké slovo. A o velké hudbě to platí nejinak.“

Hölderlin

OBSAH

Úvod	8
1. Životopis Zdeňka Pololáníka	10
2. Dílo Zdeňka Pololáníka	18
2. 1. Přístup k tvorbě.....	18
2.2. Rozdělení díla.....	21
2.2.1. Hudba koncertní a hudebně dramatická	21
2.2.2. Hudba duchovní	22
2.2.3. Hudba k filmům, činohrám, pro rozhlas a televizi	22
3 Scénická hudba k činohrám	24
3. 1. Výběr ze scénické hudby k činohrám	27
3.1.1. Figarova statba – Beaumarchais.....	27
3.1.2. Krása nesmírná – Jevgenij Speranski	27
3.1.3. Jan Hus – Josef Kajetán Tyl.....	27
3.1.4. Hadrián z římsů – Václav Kliment Klicpera	28
3.1.5. Touha po třech pomerančích	28
3.1.6. Zvědavost – Ludvík Kundera	29
3.1.7. Patnáct šňůr penízků – Günter Wiesenborn	29
3.1.8. Jitřní paní – Alejandro Casona	30
3.1.9. Korzár – Ludvík Kundera.....	30
3.1.10 Trojánky – Euripides, Satyre.....	31
3.2. Gazdina roba	31

4 Filmová hudba	46
4.1. Člověk proti zkáze	47
5 Hudba pro rozhlas.....	58
5.1. Výběr z rozhlasových her	59
5.1.1. Výstřel a spol.....	59
5.1.2. Sedmá velmoc	59
5.1.3. Babička.....	59
5.1.4. Kudy bloudí Odysseus.....	60
5.2. Rozhlasová trilogie Věry Sládkové	60
5.2.1. Poslední vlak z Frývaldova	61
5.2.2. Bílé punčochy.....	65
5.2.3. Nedostateční dlouholebci	68
6 Výběr z hudby pro televizní seriály a inscenace.....	71
6.1. Schovávaná na schodech	71
6.2. Synové a dcery Jakuba skláře	72
7 Výběr z baletů.....	73
7.1. Pierot.....	73
7.2. Sněhová královna.....	73
7.3. Mechanismus	73
8 Závěr	75
9 Použitá literatura a prameny	76

Přílohy

Seznam příloh

Anotace

Úvod

V této práci bych chtěla věnovat pozornost životu a dílu významného současného skladatele Zdeňka Pololánika. Je jedním ze základních představitelů české klasické hudby 20. - 21. století, a přestože to u nás nebývá zcela zvykem, dostalo se mu uznání již za jeho života.

Jeho osobnost i dílo mě zaujalo z osobních důvodů, protože pocházím z obce nedaleko jeho domovských Ostrovačic. Zpívala jsem v dětském sboru a inklinovala i k divadlu, měla jsem proto často možnost setkávat se s jeho tvorbou, která je hluboce zakořeněna a sepjata s místním krajem i lidmi v něm. Oslovuje mě nejen Pololánikova mezinárodně uznávaná tvorba, ale i životní postoje a neúnavná činnost pedagogická.

Díla Zdeňka Pololánika jsou známá u nás i v zahraničí, zaujímají interprety i publikum originalitou, moravským temperamentem i meditativní hloubkou. Svou hudbou dává již bezmála šedesát let radost posluchačům a inspiraci tvůrcům a své vědomosti a zkušenosti neváhá předávat dál.

Ráda bych se zaměřila na Pololánikovu hudbu scénickou, konkrétně hudbu k činoherním představením, filmům a rozhlasovým hrám. Do této kategorie samozřejmě spadá i jeho rozsáhlá tvorba pro televizi. Ta bude však zmíněna jen okrajově. Zaujalo mě především to, že tato část skladatelova díla byla doposud v podobných pracích opomíjena na úkor jeho tvorby duchovní a instrumentální.

Z pedagogického hlediska mě především zajímá možnost přiblížit hudbu žákům skrze její spojení s obrazem nebo příběhem, jež bývají divákům obvykle snadněji srozumitelné a zároveň možnost poukázat na důležitou funkci hudby i v jiných druzích uměleckého díla. Mnoho mladých lidí dnes vnímá hudbu v divadle nebo ve filmu jako pouhou akustickou kulisu, což si přinášejí z všedního života, kde se hudba omezuje často jen na tuto podřadnou funkci. Chtěla bych poukázat na to, že hudba je svébytnou součástí výsledného uměleckého tvaru a mnohdy jeho celkové vyznění nejenom podtrhuje, ale dodává mu i nové rozměry.

Neaspiruji rozhodně na detailní zmapování této části Pololánikovy tvorby, to by při její rozsáhlosti a rozmanitosti přesáhlo rámec této práce. Zaměřím se především na Pololánikovu scénickou hudbu k činohernímu představení *Gazdina roba* v divadle na Vinohradech v režii Zdeňka Kaloče, filmovou hudbu ke snímku Štěpána Skalského *Člověk proti zkáze* a volnou trilogii rozhlasových her podle románu Věry Sládkové *Poslední vlak*

z Frývaldova, Bílé punčochy a Nedostechní dlouholebci, která vznikla ve studiu Českého rozhlasu Brno.

V případě divadla bude jistě problematické zjistit potřebné informace, vzhledem k pomíjivosti činoherních představení totiž neexistuje dostatek kvalitních a přesných dat a záznamů. Pracovat tak budu především s dobovým tiskem a vzpomínkami autora, se kterým v tomto ohledu spolupracuji a se záznamy rozhlasových her zapůjčenými ze soukromého archivu. V každém oddílu namátkou uvádím i komentáře k vybraným představením, filmům a inscenacím. Čerpám v nich především z dobových recenzí v tisku, které v podobě novinových výstřižků shromáždila Pololánikova žena Jarmila. Nejedná se proto o vyčerpávající přehled ani nezaujaté komentáře, ale o snahu zachytit výseky Pololánikova díla, o nichž neexistují informace v elektronické podobě a mohly by posloužit k dalšímu výzkumu. Vzhledem k formě, z které jsem informace čerpala, uvádím u některých pramenů pouze data, jež bylo možné zjistit, u některých výstřižků je uveden pouze název tištěného média, jinde jen rok nebo jméno autora. Vzhledem k tomu, že několik desetiletí staré noviny nejsou nikde archivovány, uvádím pouze informace, jež se mi podařilo dohledat.

1 Životopis Zdeňka Pololánika

Český hudební skladatel, varhaník a pedagog Zdeněk Pololáník se narodil 25. října 1935 v Brně. Rodiče s malým synkem se v té době přestěhovali do vesnice Ostrovačice nedaleko Brna. Ves se stala skladatelovým pravým domovem, kde žije dodnes a je i jejím varhaníkem a čestným občanem.

Rodiče u svého nadaného syna brzy objevili hudební talent, a protože sami byli amatérsky hudebně činní, umožnili mu jej rozvíjet již od útlého dětství. Pololáníkův otec se stal proti své vůli živnostníkem. Nepřestal však toužit po hudbě. Ačkoliv měl prosperující hostinec a řeznictví, měl krásný tenor, rád zpíval a využíval všech příležitostí slyšet hudbu živě i v rozhlase. Ze synových ranných hudebních reakcí měl proto radost a ještě před nástupem do základní školy mu na jeho přání pořídil housle a vyhledal učitele. Začátky na venkově ovšem nebyly lehké, mladý hudebník prošel postupně rukama několika pedagogů, každý ho učil hrát po svém způsobu a vždy prakticky od začátku. Po tomto martyriu ztratil mladý adept o housle zájem a obrátil se ke klavíru, s nímž měl více štěstí. Sotva dvanáctiletý, jen co dosáhl nohama na pedály, začal se věnovat hře na varhany.¹

Po konci Druhé světové války začal externě navštěvovat hodiny klavíru a varhan na Varhanické škole založené Leošem Janáčkem. Pedagogicky ho zde vedl prof. Josef Slimáček, varhaník u minoritů a dirigent brněnských mužských pěveckých sborů Foerster a Bendl. Na této škole učili významní brněnští varhaníci a sbormistři: Karel Hradil, Miroslav Příhoda, Jaroslav Smýkal a další.²

Jako syn živnostníka absolvoval složitou cestu za vzděláním. Sice úspěšně složil zkoušku na gymnázium, ale z kádrových důvodů nebyl přijat. Úspěšná zkouška mu ale umožnila přijetí na Vyšší zdravotní školu. Již koncem 1. ročníku poznal, že se tento obor naprosto rozchází s jeho zájmy, a že hudba je přece jen v jeho životě dominantní. Jelikož v té době již hrál v kostele na varhany, rozhodl se pro konzervatoř. Připravoval se podle směrnic sám. Necelý měsíc před přijímací zkouškou mu nabídl pomoc pan Miloslav Krejsa, který zrovna konzervatoř absolvoval. K přijetí to sice nestačilo, ale Pololáník zvládl zkoušku na nově zřízené oddělení pro výchovu hudebních pedagogů na Hudební škole

¹ Frydrych, Karol: Lze být celý život jen skladatelem? (Psalterium 1, 2007, č. 6, s. 6-9). Rozhovor se Zdeňkem Pololáníkem.

² Po nástupu komunismu byla škola pro svoje zaměření zrušena a její pedagogové se rozptýlili do brněnských hudebních škol. Obnova přišla až po „sametu“, kdy se vedení ZUŠ s církevním zaměřením ujal, pedagogicky a nástrojově ji znovu vybavil její první a dosavadní ředitel Pavel Hamřík.

Jaroslava Kvapila v Brně. Tam se konečně dostal na varhany k prof. Josefu Puklovi, který mu pomohl za rok překonat všechny technické nedostatky. A tak se další rok budoucí skladatel ocitl na vysněné brněnské konzervatoři, tenkrát nesoucí oficiální název Státní hudební a dramatická konzervatoř v Brně.

Na konzervatoři začal studovat roku 1952 varhanní hru jako hlavní obor ve třídě profesora Josefa Černockého. Ve skladbě se nadále soukromě vzdělával u skladatele a hoboisty profesora Františka Suchého. Již v období konzervatorního studia na sebe Pololáník upozornil výjimečnými kompozičními pracemi, podstatně přesahujícími rámec školních učebních osnov. Již v tomto raném období nesly jeho skladby osobité znaky autorova originálního kompozičního rukopisu. Zvláště v tomto směru vynikly Variace pro varhany a klavír op. 1 z roku 1956.

Sám Zdeněk Pololáník na svá konzervatorní léta vzpomíná takto: „Na konzervatoři jsem se dostal v hlavním oboru – varhany k prof. Josefu Černockému. Prof. Pukl mě tam učil improvizaci, hru z listu a doprovod. V době tohoto studia jsem však již pilně komponoval. Prof. Černocký o tom ale nesměl vědět. Neměl rád „rozptylování“ jinými zájmy než hrou na varhany. Napsal jsem v té době mj. Liturgickou mši pro sólo, smíšený sbor, varhany (a orchestr), kterou připravil a na pouti v Letovicích provedl ředitel kůru Miloslav Krejsa. U varhan byl právě pan prof. Josef Pukl. Řekl mi tehdy: „Když napíšeš něco pro varhany, dones mi to.“ Také v pozdějších letech hrál i doprovázel většinu mých varhanních premiér. Prof. Černocký až po mém veřejném absolventském varhanním koncertě slyšel, jak si moji spolužáci Jaroslav Šiler a Milan Bialas připravují moje Variace pro varhany a klavír op.1. Skladba ho nadchla natolik, že se ujal jejího nastudování a prosadil ji na koncert a do rozhlasu. Začal se pak zajímat o moji tvorbu, oblíbil si ji a velmi ji propagoval až do své předčasné smrti.“³

Pro skladbu, kterou Pololáník napsal v roce 1956 jako kompoziční úkol ve 4. ročníku a tou byla Variace pro varhany a klavír op.1 si z potřeby barev a bohatých zvukových kombinací zvolil netradiční obsazení i formu. Skladba v interpretaci Pololáníkových spolužáků Jaroslava Šilera a Milana Bialase byla velmi pozitivně přijata, studiově nahrána a stala se tak vůbec první Pololáníkovou skladbou vysílanou Československým rozhlasem. Z tohoto důvodu ji autor opatřil prvním opusovým číslem, přestože již dříve vytvořil

³ Frydrych, Karol: Lze být celý život jen skladatelem? (Psalterium 1, 2007, č. 6, s. 6-9). Rozhovor se Zdeňkem Pololáníkem

Liturgickou mši pro sólo, smíšený sbor, varhany a orchestr (1956), skladby klavírní a Scherzo pro velký symfonický orchestr na pohádkový námět.⁴

Na brněnské konzervatoři absolvoval Zdeněk Pololáník v roce 1957 hru na varhany a soukromě dokončil studium skladby. Po absolutoriu se rozhodl pokračovat ve skladatelské dráze a zvolil další studium tohoto oboru na JAMU v Brně. Na varhany dál rád hrával při liturgiích v kostele. Měl přitom pocit svobodného projevu a skrytá hra na kůru mu vyhovovala, protože ze své podstaty nevyhledával příležitosti pro veřejné vystupování.⁵

Na Janáčkově akademii múzických umění nastoupil Zdeněk Pololáník v roce 1957 ke studiu skladby k profesorům Vilému Petrželkovi (1839-1967)⁶ a Theodoru Schaeffrovi (1904-1969). Vzpomíná na ně v jednom ze svých rozhovorů: „Jsem jim vděčen za všechny jejich poznámky a připomínky. S oběma jsem měl ten nejlepší vztah, jaký si lze představit. Byl jsem rád, že jsem poznal během studia oba, protože každý mi dal svoje osobní zkušenosti, které byly od sebe samozřejmě odlišné. Nikdo mne do ničeho nenutil, dovolil mi plnit vlastní přání ve výběru formy i stylu. Svým způsobem jsem byl i autodidakt. Čas na JAMU mi umožňoval kromě kompozice slyšet množství skladeb, navštívit řadu zajímavých koncertů a „přečíst“ mnoho zajímavých skladeb z partitur.“⁷

Své pedagogy zaujal Pololáník zcela mimořádným talentem. Již v prvním ročníku JAMU napsal první symfonii pro velký orchestr – Svitou pro housle a klavír. Vznikla jako kompoziční úkol, kdy měli studenti napsat skladbu pro smyčcový nástroj a klavír. Protože Pololáník sám hrával na housle a znal všechny jejich technické možnosti, uplatnil svou invenci ve skladbě natolik, že nenašla mezi posluchači smyčců na JAMU interpreta. Profesor František Kudláček navrhl její zjednodušení, které však autor nepřijal a svého provedení se jeho dílo dočkalo až v době jeho „klatby“, kdy mu bylo v závěru posledního ročníku zastaveno dokončení studia. Na koncertě Svazu skladatelů v Domě umění se jejího provedení bez jakýchkoli úprav ujal houslový fenomén Zdeněk Nečesánek s klavíristou

⁴ V padesátých letech vytvořil celou plejádu pozoruhodných děl, kromě již zmíněných Variací např. Preludia pro klavír (1954), Symfonietu pro velký symfonický orchestr (1958), Toccatu pro kontrabas a malý orchestr (1959), varhanní kompozici Sonata bravura (1959) a jiné.

⁵ Frydrych, Karol: Lze být celý život jen skladatelem? (Psalterium 1, 2007, č. 6, s. 6-9). Rozhovor se Zdeňkem Pololáníkem

⁶ Prof. Vilém Petrželka byl žákem Leoše Janáčka na varhanické škole, mimo jiné např. dokončil mistrovu Nedokončenou mši Es dur.

⁷ Frydrych, Karol: Lze být celý život jen skladatelem? (Psalterium 1, 2007, č. 6, s. 6-9). Rozhovor se Zdeňkem Pololáníkem

Jaroslavem Smýkalem. Po Nečesánkově emigraci byla ještě bezpočtukrát provedena doma i v zahraničí duem Bohumil Smejkal a Jaroslav Smýkal.⁸

Při přijímací zkoušce na JAMU předložil Pololáník mezi jinými skladbami i liturgickou mši. Profesori V. Petrželka, O. Chlubna a J. Kvapil ji se zájmem prohlédli a příznivě okomentovali. Na JAMU se však věnoval jak skladbám absolutní hudby, tak i skladbám vokálním s profánními texty. Skladbu Nabuchodonosor na biblický text komponoval o prázdninách mimo osnovy. Profesor Schaefer se k této skladbě pedagogicky nehlásil a nevyjádřil, i když zazněla na absolventském koncertě posluchače JAMU Libora Coufalíka s velkým ohlasem. Studium mělo svoje osnovy, ve kterých se duchovní hudba nevyskytovala. Pololáník se jí tedy nadále věnoval jako nadstavbě ve svém volném čase.⁹ Svůj talent a řemeslné dovednosti nadále rozvíjel i samostudiem. Zabýval se analýzou partitur i nahrávek a především odvážným řešením originálních tvůrčích úkolů, které si sám stanovil.

Během Pololáníkova studia se ale začaly některé stranické orgány zajímat o to, jak je možné, že tak silně věřící člověk hrající denně v kostele může studovat na vysoké umělecké škole. Věc byla řešena a uvažovalo se dokonce o jeho vyloučení. Jak zásah shůry se ale v té době objevilo v tisku oznámení o koncertu složeném z jeho skladeb, který na sv. Václava pořádali studenti tehdy Leningradské (nyní Petrohradské) konzervatoře.¹⁰ Nadšená slova ohlasu z pera skladatele Slonimského jakýmkoli pochybnostem a postihům zabránila.¹¹

Po necelém roce přišlo pozvání pro Zdeňka Pololáníka do SSSR. Přes zákaz československého ministerstva vnitra si jeho pozvání tamní studenti prosadili a skladatel se tak vydal na cestu do Moskvy a Petrohradu. Bez ohledu na politické konotace bylo setkání s tamními hudebníky velmi vřelé a zájem o jeho skladby z jejich strany založil trvalý kontakt, další provedení, dokonce i dva koncerty s Leningradskou filharmonií, dirigentem Arvidem Jansonsem a 5 000 posluchači v koncertním sále v Leningradě.

⁸ Linka, Arne: (text rozhlasového pořadu k 55. narozeninám Zd. Pololáníka, vysílán Čs. rozhlasem 25.10.1990)

⁹ Frydrych, Karol: Lze být celý život jen skladatelem? (Psalterium 1, 2007, č. 6, s. 6-9). Rozhovor se Zdeňkem Pololáníkem

¹⁰ Během Pololáníkových studií navštívilo brněnskou JAMU několik profesorů sovětských konzervatoří, kteří se zúčastnili semináře kompoziční katedry, zajímali se o práce studentů JAMU a odvezli si s sebou některé od nich darované nebo vypůjčené partitury. V Pololáníkově případě si sovětští studenti vyžádali i další jeho kompozice.

¹¹ 28. září 1960 na koncertě Studentské vědecké společnosti leningradské konzervatoře provedli Pololáníkovy Variace op.1, klavírní Preludia a ve světové premiéře varhanní Sonatu bravuru.

S významným tamním skladatelem Sergejem Slonimským měl Pololáník možnost seznámit se osobně.¹² Úspěch v Sovětském svazu tak paradoxně věřícímu Pololáníkovi zajistil i nadále poklidnou skladatelskou činnost, a to aniž by byl nucen stát se členem jakékoliv organizace.¹³

Studia na JAMU ukončil Zdeněk Pololáník v roce 1961. Absolvoval svou 1. symfonii, kterou provedla brněnská Státní filharmonie za řízení Jiřího Pinkase v Brně r. 1962.¹⁴ Po absolutoriu na JAMU zůstal Zdeněk Pololáník věrný hudbě a působil dlouhý čas výhradně jako skladatel ve svobodném povolání.¹⁵ Spolupracoval s divadlem, televizí, filmem i rozhlasem, psal scénickou hudbu a režiséry, tvůrci a choreografy byl vždy vyhledáván a zván ke spolupráci. Legendárními se staly inscenace, na kterých spolupracoval s divadelním režisérem Zdeňkem Kaločem.

Pololáník je autorem více než 700 děl, z toho asi 400 kompozic tvoří filmová, televizní a scénická hudba.¹⁶

V letech 1963-1968 se stal členem avantgardní brněnské skladatelské skupiny A. Mimo jiné vytvořil jednu z prvních elektronických skladeb v tehdejší Československu, ale přitom se nenechal omezovat žádnými konvencemi. Skupina A bylo tvůrčí seskupení založené Josefem Bergem (1927-1971), kam dále patřili skladatelé Alois Piňos (1925), Miloslav Ištvan, Jan Novák (1921-1984) a později i Rudolf Růžička (1941), Arnošt Parsch (1936) a Miloš Štědroň (1942) z Týmu brněnských autorů (1968-1974) vedeného A. Piňosem.¹⁷ Teoreticky činnost zaštiťovali Milena Černohorská a František Hrabal. Členové skupiny byli vyznavači tzv. Nové hudby a snažili se přes všechna úskalí dosáhnout umělecké výpovědi prostřednictvím tehdy moderních hudebních forem, jako byla otevřená forma, seriálnost, dodekafonie aj. Usilovali o nekonvenční dramaturgii, zajímavější

¹² Během pobytu v Moskvě a Leningradě byl hostem sovětských hudebních skladatelů Borise Tiščenka, Olega Jančenka, Georgije Firtiče, Sergeje Sloninského, Vladika Uspěnského a Azy Rajciny.

¹³ Pololáník se stal dokonce neoficiálním prostředníkem mezi hudební avantgardou českou a sovětskou. I když ani na jedné straně nebylo žádné nadšení pro komunistickou politiku, v Hudebních rozhledech vyšel dvoustránkový rozhovor s Alenou Němcovou "Se Zdeňkem Pololáníkem o jeho sovětských přátelích...".

¹⁴ Muzikolog Jiří Vysloužil označil tuto symfonii ve své recenzi za mnohem „více než absolventskou“. Obrovský úspěch se později zopakoval při jejím provedení v SSSR.

¹⁵ „Dnes je uplatnění jenom v hudbě těžké. Arthur Honneger v první hodině kompozice dal svým žákům otázku, zda jsou dostatečně finančně zaopatřeni k tomu, aby se stali skladateli. Dnes bych dal tuto otázku také. Hudbou se dnes těžko žije. Radil bych ji dělat jako vedlejší povolání nebo zálibu. Jako kdysi zámeční úředníci.“ Frydrych, Karol: Lze být celý život jen skladatelem? (Psalterium 1, 2007, č. 6, s. 6-9). Rozhovor se Zdeňkem Pololáníkem

¹⁶ Skladatelovu neutuchající hudební produktivitu výstižně charakterizoval hudební kritik Jaroslav Smolka slovy, že Zdeněk Pololáník „doslova chrlí jedno zajímavé dílo za druhým“.

¹⁷ Pražskými soupeřícími jim v té době byli Miloslav Kabeláč, Jan Rychlík, Zbyněk Vostřák, Marek Kopelent, Jan Klusák a Luboš Fišer.

prezentaci hudby a spolupráci s dalšími uměleckými obory.¹⁸ Tehdejší kulturní politika ovšem prosazovala v hudbě pouze a jedině inspirační zdroje převzaté z klasiky a folkloru a neúnavně se pokoušela vtisknout hudbě politickou programovost a masovou srozumitelnost. Hudebníci se tehdy spojili i s divadelníky a výtvarníky¹⁹ a své produkce a koncerty pojímali jako ucelené produkce s inscenovanými přednáškami, ukázkami a literárními a mystifikačními happeningy, které pořádali např. v Malém divadle hudby a poezie, v Domě umění²⁰, na festivalech Expozice experimentální hudby (1969, 1970)²¹, ale také v brněnském rozhlasu, kde byl založen orchestr Studio autorů, specializovaný na Novou hudbu, a elektroakustické studio.

Město Brno sice bylo v šedesátých letech kulturním centrem, kde se protínaly vznikající nové aktivity z oblasti hudby, poezie, divadla, ale hudba zůstala přese všechno tou nejkonzervativnější stránkou kultury, zcela v područí zkosnatělého Svazu československých skladatelů. Předsedou jeho brněnské pobočky byl sice v červenci 1968 zvolen Alois Piňos, ale v srpnu obsadila sovětská vojska Československo a normalizátoři učinili všem reformním snahám přítrž. Celá řada umělců pod vlivem všeobecné paniky emigrovala a ostatní se stáhli do ústraní. Skupina A byla zakázána a Expozice experimentální hudby také. Nová hudba vymizela z koncertů, z rozhlasového vysílání, přestaly se vydávat noty a nahrávky. Nastoupila režimem podporovaná éra posluchačsky přijatelných žánrů, vyšeptalé dechovky a laciné pop music. Klasická hudba byla vmanévrována do funkce budovatelského kýče. Přes tento násilný konec patří činnost Skupiny A a jejího souboru Studio Autorů k nejdůležitějším projevům Nové hudby v českých zemích.

Hudba Zdeňka Pololánika už od jeho studentských let zněla často nejen v Sovětském svazu, ale také v celé Evropě včetně Velké Británie, v USA, Kanadě, Japonsku, Austrálii, Egyptě, JAR, na Novém Zélandě aj. Jeho děl se často jako interpreti ujímali domácí a zahraniční umělci, ať už sólisté, ansámby nebo tělesa mezinárodně velmi zvučných jmen. Jeho díla byla vydávána tiskem i na zvukových nosičích. Zdeněk Pololánik se kromě své vlastní tvorby po celý život věnoval pedagogické práci, kterou tvořily už od jeho studentských let soukromé lekce a konzultace. V konkurzním řízení na místo odborného

¹⁸ Emblémem Skupiny byla rozměrná opona vytvořená Daliborem Chatrným

¹⁹ Např. s Daliborem Chatrným a se skupinou Parabola

²⁰ Za éry Adolfa Kroupy

²¹ Zde byly realizovány významné skladby Piňosova skladatelského teamworku (Divertissement, Ecce homo, Peripetie, Hlasová vernisáž) i Aloise Piňose samotného – s Daliborem Chatrným vytvořili audiovizuální kompozici a na bizarní text Josefa Berga Vyvolavači byla provedena scénická akce parodující vzrůstající se moc reklamy.

asistenta katedry skladby a dirigování HF JAMU v roce 1990 nebyl (!) vybrán, nicméně na výzvu rektorky JAMU Aleny Veselé v letech 1990 - 1995 učil na JAMU obory duchovní hudba, scénická a filmová hudba a založil tam první Kabinet duchovní hudby v ČSFR.²² Habilitace na docenta skladby mu nebyla umožněna pro údajný nedostatek pedagogické praxe.²³

Na podzim r. 2001 se pod záštitou brněnského biskupa Mons. ThLic. Vojtěcha Cikrleho uskutečnil v brněnské katedrále koncert z Pololáníkových skladeb, kde mimo jiné zazněla i Missa solemnis v interpretaci Severočeského filharmonického sboru pod taktovkou Mgr. Josefa Zadiny, který o Pololáníkově slavnostní mši napsal: „Vrcholem večera byla Missa solemnis, která navazuje, spoluvytváří a po desetiletích doplňuje periodu: Antonín Dvořák Mše D Dur, op.86 – Leoš Janáček Glagolská mše – Z. Pololáník Missa solemnis. Spolu s Dvořákovou Mší D Dur, op.86 vytváří v oboru kantáta – mše nejvýraznější liturgické dílo v českých hudebních dějinách.“

Za svou uměleckou práci byl Zdeněk Pololáník odměněn několika cenami v soutěžích liturgické hudby, udělením čestného občanství městyse Ostrovačice k výročí 950 let trvání obce (1998), Řádem sv. Cyrila a Metoděje České biskupské konference na Velehradě v roce (2001) a Cenou Jihomoravského kraje (2005). V České Třebové se od roku 2005 koná každoročně Mezinárodní varhanní festival Zdeňka Pololáníka. V roce 2009 byl Zdeněk Pololáník oceněn Ochranným svazem autorským pro práva k dílům hudebním (OSA) za nejčastěji živě hranou vážnou skladbou. Stala se jí jeho Missa brevis.

Zdeněk Pololáník byl i jedním z autorů, jejichž hudba zazněla během papežské návštěvy na brněnském letišti 27. září 2009. Skladatel, který do kancionálu českých a moravských diecézí přispěl zhudebněním více než tří desítek písní, antifon a žalmů, a který

²² „Obor duchovní hudby v našem spektru chyběl. Podařilo se jej jako první v tehdejší ČSFR v Brně na JAMU uvést v život. Na počátku se objevilo dost zájemců. Nový obor nedostal potřebný prostor a nesetkal se s pochopením ateismem ovlivněných pedagogů. Nyní toto oddělení na JAMU živoří. Absolventi tohoto exkluzivního oddělení by mohli mít široké spektrum pro všestranné uplatnění v menších městech. Mohli by se uplatnit jako varhaníci, sbormistři, pedagogové, skladatelé, aranžéři, dirigenti, zpěváci a organizátoři hudebního dění. Kdyby se tohoto oddělení ujali schopní pedagogové, mohlo by nové oddělení a jeho absolventi dosáhnout stejné úrovně a významu, jako je tomu v Rakousku (kam jsem byl pozván), Německu a v jiných zemích, kde má svoji letitou tradici.“ Frydrych, Karol: Lze být celý život jen skladatelem? (Psalterium 1, 2007, č. 6, s. 6-9). Rozhovor se Zdeňkem Pololáníkem

²³ „Učil jsem scénickou, filmovou a duchovní hudbu. Všichni, které jsem poznal, byli vnímaví a talentovaní posluchači. Odpovídal jsem na jejich otázky, neboť hudební teorii měli již za sebou. Zvláště vnímavý a plný upřímného zájmu byl nynější ředitel kůru katedrály v Hradci Králové, pan Mgr. Josef Zadina. Mnoho skladeb komponovaných na jeho popud také poprvé uvedl. Mezi externisty se objevil i Jiří Pavlica.“ Frydrych, Karol: Lze být celý život jen skladatelem? (Psalterium 1, 2007, č. 6, s. 6-9). Rozhovor se Zdeňkem Pololáníkem

práci pro církve nezištně věnoval desítky let svého života, patřil k těm, jimž papež podal svaté přijímání. Zdeněk Pololáník podle vlastních slov vnímá Papeže Benedikta XVI. jako výjimečně silnou osobnost. Zvláště blízkým se mu stal potom, co se dozvěděl, že rozumí hudbě.²⁴

Stodvacetičlenný Katedrální smíšený sbor na papežské mši na tuřanském letišti zazpíval za doprovodu žesťových nástrojů a varhaníka Petra Kolaře Pololáníkovu Znělku, kterou vytvořil pro eucharistický kongres v roce 2002 v Hradci Králové. Hudebně rozpracovává Kristova slova podle Janova evangelia Kdo jí moje tělo.

Zdeněk Pololáník v současnosti žije se svou manželkou Jarmilou, roz. Linkovou (emeritní profesorkou hudby na Gymnáziu) v Ostrovačicích u Brna, kde působí jako ředitel kůru a varhaník.²⁵ Hudební tradice v rodině rozhodně neustává. Jeho dcera Jana Kubová-Pololáníková je varhanicí a syn Petr úspěšným dirigentem, aranžérem a skladatelem.

²⁴ Papež Benedikt XVI., sám dobrý klavírista, hrající náročné skladby, musí být i na dovolené v blízkosti klavíru.

²⁵ V letech 1990 - 1994 byl též varhaníkem brněnské katedrály sv. Petra a Pavla.

2 Dílo Zdeňka Pololáníka

2.1 Přístup k tvorbě

Přístup Zdeňka Pololáníka k hudbě je jedním z výjimečných nejen co do množství zkomponovaných děl, ale i širokou stupnicí nejrůznějších forem. Ve své tvorbě se nikdy nebál překračovat a propojovat hranice hudebních žánrů, často experimentoval s netradičními kombinacemi nástrojů, vytvářel neotřelé umělecké koncepce. Celým jeho dílem se nesou jasně rozpoznatelné znaky individuálního skladatelova projevu, byť jsou jednotlivá díla výrazově odlišná a někdy dokonce v přímém kontrastu. To vypovídá zcela jasně o projevu člověka, jemuž byla po celý život vlastní pravá podstata umělce, tedy věčně hledat, tápat a nikdy zcela nepoznat a zároveň svědčí o pevných a konstantních postojích, k životu, Bohu i tvorbě.²⁶

„Pololáník je bezprostřední, sdílný, přátelský a živý muzikant a jeho moravanství je v hudbě silně a přirozeně přítomné. Hudební materiál jeho skladeb - rozšířená tonalita, modální struktury apod. se nerozvíjí pouze po linii melodicko-harmonické a rytmické, nýbrž i po linii témbrové: orchestrální zvuk i komorní obsazení má zde skutečně moderní charakter, aniž jsou k jeho dosažení použity moderní skladebné postupy tzv. Nové hudby. Některé jistoty hudební představivosti vycházejí z reminiscence na dětství, kdy slýchal od své maminky vyprávění o svých předcích zelené krve - fořtech brněnského polesí. Zdeněk Pololáník si nestřeží a nepěstuje své místo pod sluncem a nechytá, aby si někde někoho nadcházel. Své zkušenosti rozdává nezištně ve svých dílech. Jeho hudba je jako krásná a pestrá krajina a kdo z ní zná jen kousek, sám sebe šidí. Víra v řád a smysl lidského života je pak jejím poselstvím.“²⁷

²⁶ „Jako věřící jsem zásadně nekomponoval hudbu, jež by byla v rozporu s mým svědomím. Odmítal jsem z těchto důvodů i finančně výhodné nabídky. Jednalo se o kusy, které byly na štíru s morálkou, útočily na církev, nebo se podbízely totalitní moci. Spolupracovníci můj přístup respektovali a akceptovali. Byl jsem i za tvrdé totality naprosto svobodným člověkem i tím, že jsem event. problémy svěřoval Bohu, který je také vždy vyřešil za mne velkoryseji, než jsem čekal.“ Frydrych, Karol: Lze být celý život jen skladatelem? (Psalterium 1, 2007, č. 6, s. 6-9). Rozhovor se Zdeňkem Pololáníkem

²⁷ Linka, Arne: (text rozhlasového pořadu k 55. narozeninám Z. Pololáníka, vysílán Čs. rozhlasem 25.10.1990)

Skladatel Pavel Smutný napsal 6. 4. 1997 v dopise Bohumilu Smejkalovi o svém učiteli Zdeňku Pololáníkovi: “Ačkoliv byl od nástupu normalizace až do r. 1989 v oficiální nemilosti, neohroženě hájil svou samostatnou a mravně pevnou pozici a nebál se ani v těch nejhorších letech psát duchovní díla a vykonávat funkci varhaníka a sbormistra v kostele v Ostrovačicích. Nikdy s režimem nekolaboroval a svou pevnou, křesťanskou vírou podloženou mravní autoritou byl i v těchto nelehkých dobách oporou pro mnohé kolegy a známé. Jeho pevný nezištný charakter a nepodbízivost ho před, ani po listopadu 1989 nenutily k honbě za kariérou, slávou a materiálními výhodami...”

V Pololáníkově životě a díle souvisí jako by souviselo všechno se vším, osobnost skladatele se neodmyslitelně vписuje do celé jeho práce, se zdánlivou lehkostí plyne jeho hudba, za níž však lze tušit usilovnou a oddanou tvůrčí činnost, koncentrované soustředění, zřetelně vymezený životní postoj a bohatý osobnostní vklad.²⁸

Již během studia se projevil jako zcela mimořádný skladatelský talent, slučující v sobě originalitu a bohatou hudební invenci s překvapivě vyzrálou kompoziční technikou a ohromující instrumentací. Své vzdělání a znalosti si Pololáník soustavně rozšiřoval soustavným individuálním studiem nahrávek a analýzou partitur. Nikdy si nestanovoval lehké tvůrčí úkoly, ale jeho předsevzetí se mu dařila naplňovat.

V poměrně mladém věku se dočkal provedení svých skladeb v mnoha zemích světa, vydávání rozhlasových a gramofonových nahrávek i tištěných publikací svých děl u domácích i zahraničních vydavatelů.

V šedesátých letech minulého století se autor aktivně zapojil do novátorských snah prosadit tzv. novou hudbu a přiblížit ji širokému publiku. Byl členem brněnské Skupiny A a účastnil se jejích pravidelných koncertů, pořadů a performance. Při tom všem ale zůstal věrný komponování hudby ryze duchovní a zároveň neúnavně hrál na varhany na bohoslužbách nejen v domovských Ostrovačicích.²⁹

²⁸ „Inspirací je pro mne zájem spojený s představou nástrojů, eventuálně interpretů, které se mi rozezní v daném tempu a přímo barvách. Měl jsem štěstí, že nabídky mi tyto představy ihned přinesly. Jen tak jsem mohl psát hudbu k filmům, kdy promítnutí obrazu mi tuto hudební představu vyvolalo při prvním shlédnutí. Všechny pocity, dojmy, zážitky se mi měnily v hudbu, která mi zněla téměř permanentně v mysli, takže nebylo těžké z ní vybírat.“ Z. Pololáník

²⁹ „V ostrovačickém kostele hraji na varhany už přes 60 let. Celou totalitu jsem hrával ve všední dny jedenkrát až dvakrát denně a objížděl jsem s naším knězem 3 kostely. Chrámové hudbě patřila celá neděle. 3 mše dopoledne pobožnosti odpoledne, májové večer. Tři roky jsem byl také varhaníkem v brněnské katedrále. Když při pořizování vytápění následkem prachu a vlhka velké píšťalové varhany na čas umlkly, přestal jsem do Brna dojíždět. Nastoupili varhaníci mladé generace. Schopní a po “sametu” bez problému.“ Z. Pololáník

V sedmdesátých letech byly všechny moderní snahy v klasické hudbě režimem potlačeny. Zdeněk Pololáník se instinktivně odvrátil od dobového hyperkonstruktivismu, od experimentů za využití drastických zvuků i od tendenčních nálad.

Rozsáhlé je Pololáníkovo dílo stran scénické hudby, které se s úspěchem věnuje již od dob studií na konservatoři a brněnské JAMU.³⁰ Výjimečnou postavou je i z hlediska toho, že prožil celý život jako skladatel ve svobodném povolání. Vedle hudby duchovní komponoval i hudbu profánní. Pro radost i zájem interpretů. A to přestože ani na tomto poli mu nekynul téměř žádný příjem. Musel proto obrátit svou pozornost i k hudbě scénické k činohrám, k filmům, televizním inscenacím a rozhlasu.³¹

Sám skladatel Pololáník o své hudbě říká: „Vím, že k vlastnímu výrazu nepomůže žádná technika ani vymyšlený systém. Vzniká-li skladba ze svobodného vyjadřování a představy, je hratelná, nebo zpívatelná - nemusím s napětím čekat na výsledek. Hudba je pro uši, ne pro obraz partitury. Věřím, že každý člověk má svou originální podobu nejen vnější, ale i vnitřní. Na základě širokého poznání si sám udělá výběr a nepodlehne-li zcela vlivům a módě, je schopen vlastního vyjádření - má-li ovšem tvořivou schopnost - danou. Každý tedy ať dělá, co je mu blízké.“³² To by mohlo být vysvětlením, proč je hudba Zdeňka Pololáníka i přes svou náročnost přijímána a oblíbena i u laického publika.

Zdeněk Pololáník napsal skladby všech hudebních forem. V nedávné době dokonce celovečerní operu. Pokračuje také ve varhanní a vokální tvorbě, která je nejvíce frekventovaná, protože stále přibývá festivalů ve hře na královský nástroj a interpreti touží po nových, originálních skladbách. O jeho skladby projevují spontánně zájem umělci nejmladší generace.

³⁰ Jako student podložil hudbou hru Jurije Burjakovského „Lidé bděte“, jež byla uváděna v Říčanech s pohostinským vystoupením Oldřicha Lukeše. Pro Říčany vytvořil také hudbu k Její pastorkyni Gabriely Preisové. Pro dětské představení pak hudební doprovod k Šípkové růžence. Jako autora scénické hudby poznali Pololáníka také brněnští diváci z provedení „Kupce benátského“ v divadle bří Mrštíků i ze Sofoklovy „Elektry“ v provedení divadelního studia Jamu v Brně. Tato hra byla uvedena také v Praze. (Směr 26.5.1961)

³¹ „Všechno je náročné, má-li se dělat poctivě a zodpovědně. Ve svobodném povolání zvláště, kdy je člověk závislý na poptávce. Odbytá práce je schopna skladatele zbavit dalších možností. Lidé si tento druh hudby nemusí uvědomovat, ale podvědomě působí. Kde nestačí slova, „hovoří“ hudba. I na tento druh hudby je třeba stále pohotové a různorodé invence. Objednávek bylo dostatek.“ Zdeněk Pololáník

³² Linka, Arne: text rozhlasového pořadu k 55. narozeninám Zdeňka Pololáníka, vysílán Čs. rozhlasem 25.10.1990

2.2 Rozdělení díla

Celou skladatelskou dráhu Zdeňka Pololáníka, čítající v současné době na 700 děl, je možné pro zjednodušení rozdělit na tři tématické okruhy. Prvním okruhem je hudba koncertní a hudebně dramatická, druhou linii představuje hudba duchovní a v neposlední řadě je to hudba k filmům, činohrám, pro rozhlas a televizi.

Skladatelovo dílo první a druhé oblasti zahrnuje cca 280 titulů. To samozřejmě nemusí a zřejmě nebude číslo konečné, neboť Pololáník ve své neúnavné činnosti stále s úspěchem pokračuje. Velká část skladeb byla zkomponována na biblické texty, mnohé jsou svou formou určeny pro bohoslužby.

Samostatnou kapitolu, které by se především měla tato práce věnovat je hudba třetí oblasti: okolo 400 hudeb filmových, televizních, scénických a k rozhlasovým hrám. Zdeněk Pololáník během své úspěšné kariéry spolupracoval s více než 45 režiséry nebo choreografy. V oblasti scénické hudby se autor angažoval z existenčních důvodů, po celý život zůstal umělcem ve svobodném povolání, ale bylo také nutné, aby živil rodinu. I v tomto ohledu, se ale nezpronevěřil svému talentu a zásadám, z jeho spolupráce s nehudebními a dramatickými odvětvími vzešla řada závažných a oceňovaných děl, od nichž vedl přirozený vývoj k Pololáníkovým dílům samostatně hudebně dramatickým.

2.2.1 Hudba koncertní a hudebně dramatická

Pololáníkova tvorba koncertní a hudebně dramatická zahrnuje především skladby pro koncertní provedení. Čítá pět symfonií, dvě concerta grossa, Sinfonietta, Divertimento pro smyčcový orchestr a čtyři lesní rohy. Dále celou řadu skladeb klavírních a varhanních.³³ Z komorních skladeb pak Musical spingenta I.-III., Musica concisa pro flétnu, basklarinet, cembalo, piano a bicí, Musica giocosa pro housle a komorní orchestr. Nonet pro klávesové, drnkací a bicí nástroje Oratio, Balada pro violoncello a piano ad.

Do tohoto okruhu můžeme zařadit i balety. Zmiňme alespoň první balet Mechanismus, Paní mezi stíny - o Boženě Němcové s verši Františka Halase a loutkový balet Popelka podle H.CH. Andersena.

Pololáník se věnoval i specifickému žánru melodramu. Vznikl tak například melodram Malá mytologická cvičení pro smyčcové kvarteto a recitátora na slova Renáty

³³

Sonáta bravura z roku 1959 pronikla i na zahraniční pódia.

Pandulové nebo elektroakustická skladba Čtyři zvukové konverzace a finále na námět Oscara Wildea - Strašidlo cantervillské (1965).³⁴

2.2.2 Hudba duchovní

Pololánik psal po celý svůj život duchovní hudbu k praktickým liturgickým účelům i koncertním provedením. Pro autora je to nepochybně otázkou svébytné niterné umělecké a lidské potřeby, která mu skýtala útočiště v těžkých dobách komunismu a dávala mu možnost prožít radost víry a zároveň posilovala i jeho věřící publikum. Ani v tomto okruhu Pololánik ovšem neodstoupil od vitality, lehkosti a promyšlené kompozice a zcela vylučuje ze své hudby askezi a sterilitu, jež se v myslích mnoha oponentů víry pojí s pojmem duchovní hudba.

Do této kategorie řadíme díla jako oratorium pro sóla, sbor, recitátora a orchestr na hebrejský text Písně písní „Šír haš-šírím" (1969/70), kantátu Nabuchodonosor rex pro smíšený sbor, 3 trubky a 4 tympany na biblický starozákonní text proroka Daniela (1960), Zpěv mrtvých dětí (Cantus mortuorum) - hudební kus pro smíšený sbor, 3 trubky a bicí nástroje na verše Jana Weniga z roku 1963.³⁵ Patří sem i vánoční pastorela pro soprán, alt, smíšený sbor, varhany a smyčce na text Václava Renče Andělské poselství světu (1991), kantáty Slavnosti léta (1985) a Vánoční poselství (1987), Proglas pro soprán a orchestr (1980) - předzpěv k Evangelium,³⁶ Te Deum pro smíšený sbor a varhany (později instrumentováno) s latinským textem (1991) nebo Velikonoční cesta - 14 písní pro soprán, flétnu, hoboj, violoncello a klavír na texty Karla Stádníka z žalmů a hymnů nebo třídílný cyklus Cantus laetitiae (Zpěv radosti) pro dětský (ženský) sbor a capella na latinský text vybraný ze žalmů (1994).³⁷

2.2.3 Hudba k filmům, činohrám, pro rozhlas a televizi

Zdeněk Pololánik je nesporně výraznou skladatelskou osobností, která se po celý svůj umělecký život zabývala tvorbou filmové a scénické hudby. Jeho práce v této oblasti čítá na 350 děl. V této práci se jejich rozbohem budeme zabývat podrobněji, proto jmenujme

³⁴ Vyšlo jako samizdat v edici kazetových mgf. pásků KONFRONTACE II - řada VI: Elektroakustická hudba Československa v roce 1988.

³⁶ Podle staroslověnské předlohy sv. Metoděje textově zpracoval brněnský lingvista Radoslav Večerka

³⁷ Věnovaný brněnské Kantiléně se sbormistrem Ivanem Sedláčkem.

alespoň kultovní snímek Žert podle Milana Kundery, Operu ve vinici s režisérem Jirešem, Katapult podle předlohy Vladimíra Párala, film režiséra Štěpána Skalského Člověk proti zkáze o Karlu Čapkovi nebo autobiografický film o Leoši Janáčkovi Lev s bílou hřívou.

V televizi zněla Pololáníková hudba například v Mejdanu na písku režiséra Kaloče, Schovávaná na schodech podle Vítězslava Nezvala, Gazdina roba dramatičky Gabriely Preissové, Rackovi Antona Pavloviče Čechova a v normalizačním seriálu Synové a dcery Jakuba skláře.

Scénickou hudbou doprovodil a často významově pozdvihl řadu činoherních počínů. Mimo jiné slavnou Gazdinu robu z divadla na Vinohradech režiséra Zdeňka Kaloče, Krále Leara v ND Praha nebo Dostojevského Zločin a trest v ND Brno.

Spolupracoval na rozhlasových inscenacích K. Tachovského Kudy bloudí Odysseus, A. Přidala Výstřel a spol. nebo V. Sládkové Poslední vlak z Frývaldova.

I dnes se Zdeňku Pololáníkovi dostává řady příležitostí, aby tvořil hudbu k filmům či televizním hrám. Také v činoherní hudbě stále pokračuje, i když už ne v míře jako před lety.

3 Scénická hudba k činohrám

Hudba je jednou z podstatných složek divadelní inscenace. Na celkovém vyznění se podílí v součinnosti s ostatními složkami, jako je režie, scéna, kostýmy a dramaturgie. Žádné z těchto složek není podřazena a jen rovnocenným prolnutím a vzájemnou interakcí s nimi lze dosáhnout dokonalého tvaru s vyváženou vypovídací hodnotou. Bohužel je zjevným faktem, že nejenom diváky, ale i odbornou veřejností je scénická hudba často vykázána do role pouhého stroje na atmosféry či rytmického a náladového podkresu. Tento názor je více než scestný neboť hudba jako nositel výrazu a významu spolu s výtvarnou složkou dotváří mikro i makrokosmos celého divadelního představení nebo vizuálního díla.

Divák se často kochá pouze dějovou linkou a nedílnou a svébytnou hudební součástí díla vnímá pouze jako doprovod umocňující napětí či lyrizující prožitky postav. Pokud se zeptáte diváků, kdo k jejich oblíbenému filmu, inscenaci či seriálu vytvořil hudbu, nejenže často nevědí, ale v mnoha případech ani netuší, že někdo takový existuje. Scénická hudba je často psána na konkrétní objednávku a musí posloužit záměrům inscenátorů, to ale nijak nesnižuje ani její význam, ani tvůrcovu invenci a osobní vklad. Složitě je především řešení vztahu hudby a mluveného slova tak, aby se hudba neocitla v područí textu, ale aby ho naopak emocionálně a výrazově umocnila.

Podle slov Zdeňka Pololánika mohou na objednávku psát skladatelé, kteří mají dostatek pohotové invence a umějí si jakékoliv podněty proměnit v hudbu. Při čtení scénáře nebo vyslovení režisérovy koncepce jim ihned přicházejí představy, jak bude hudba znít. Vlohy pro takovou práci jsou podle něj u adeptů skladby rozpoznatelné již během studia. Najdou se samozřejmě i tací skladatelé, kteří tvoří kvalitní vlastní hudbu, ale pro kompozici filmové a scénické hudby vlohy nemají. Pokud však přijmou objednávku, jejich hudba nesplyne s dějem, ale vyčnívá jako cizí prvek.

U Zdeňka Pololánika naopak objednávky vyvolávaly proud inspirace, který byl usměrněn celkovým záměrem režiséra. Dokázal se podřídit jeho požadavkům a podpořit tak shodu všech prvků inscenace. I to je důvodem proč si jej jako autora hudby někteří režiséři volili opakovaně a s některými došlo k maximální shodě, jež založila celoživotní oboustranně uspokojivou spolupráci.³⁸

³⁸ „K této shodě dochází při první spolupráci delšími rozhovory, ukázkami scény, kostýmů apod. Při další spolupráci se stejným režisérem se tyto rozhovory - dá se říct přípravy- zkracují a po mnoha spolupracích stačí určit místa, kde by hudba měla zaznít a není třeba již dalších slov. Skladatel ví, co režisér očekává a režisér ví, co mu skladatel do inscenace dodá.“ Citováno z e-mailové spolupráce se Zdeňkem Pololánikem, květen 2010

Autor scénické hudby však není omezen jen myšlenkově a koncepčně, ale musí se vypořádat i s četnými problémy technického rázu. Ty se odvíjí od toho, s jakou částkou je na hudbu počítáno a kolik nástrojů si může skladatel dovolit použít. V takovém případě musí být autor schopen racionálně uvážit důležitost a potřebnost každého nástroje a z nich pak vytvořit partituru. Další omezení vytváří i případy, kdy je v divadle přítomen stabilní orchestr, který tvoří většinou jen malé skupiny hráčů, kde každý hraje i na více nástrojů. Potom je nutné počítat s tím, aby se v jenom místě nestřetly nástroje, na které hraje jediný hráč. Také je nutné, pokud mají herci zpívat, zjistit jejich hlasový rozsah.³⁹

Divadlo a filmy přitahovaly Zdeňka Pololánika už od dětství. Doma měl loutkové divadlo, hrál s loutkami psané nebo i improvizované hry pro svoje vrstevníky doma na verandě. Jako vodič loutek se ve velkém divadle ostrovačického Sokola účastnil představení, která se konala na kuželně v restauraci U Nedbálků. Mezi další aktivity patřilo i nejrůznější účinkování při školních divadlech. Scénickou hudbu poprvé napsal pro některé hry říčanských a rosických ochotníků. Byly to jen krátké vsuvky do četných proměn, aby se udržela pozornost diváků nebo scény, kde byly hudebníci na jevišti. Jeho první skutečně profesionální práce souvisela za dob studií na JAMU s Divadlem Bří. Mrštíků v Brně. Režisér Antonín Kurš jej přizval ke spolupráci na Shakespearově Kupci benátském. Další hudbu k divadelním inscenacím vytvořil na scéně JAMU, kdy tvůrcům došly peníze na placeného skladatele, a tak byl Pololáník vybrán ze všech posluchačů kompozice, aby zdarma získával cenné zkušenosti. Začínal Sofoklovou Elektrou.

Během své kariéry spolupracoval Zdeněk Pololáník s mnoha režiséry. Každou novou zakázku vnímal jako jisté dobrodružství, kdy nebylo zcela zjevné, co si jeden od druhého slibuje.⁴⁰ Později si ho již další režiséři samozřejmě vybírali podle toho, co od něj v předešlých inscenacích, byť s jinými režiséry slyšeli a pokládali za vhodné pro jejich připravované hry. Pololáník oplýval mimořádnou vlastností dodat hudbou každé hře, co potřebovala a ohlasu se mu dostalo nejen ve formě příznivého přijetí u kritiky, ale i spokojeností režisérů, kteří si objednávali další práci. Dostavil se i ohlas návštěvníků představení.

³⁹ Citováno z rozhovoru se Z. Poláníkem prostřednictvím emailu, květen 2010

⁴⁰ „Snadnější dohoda s režiséry byla počínaje druhou spoluprací. Po první spolupráci nastalo uvolnění z oboustranného očekávání. Poprvé mohlo se stát, že z nepřesného slovního vyjádření režisérova vznikla mylná představa očekávané hudby. To se mi stalo jednou, ale když jsem zapomněl, jakými slovy a přirovnáním mi chtěl představu vyvolat režisér a vyšel jsem z představy hry podle svého, Režisér to přijal s nadšením a při dalších spolupracích mi nechal zcela volnou ruku k volbě stylu hudby.“ Z. Pololáník

K postupu své práce při tvorbě scénické nebo filmové hudby Zdeněk Pololáník říká: „Místa hudby od předehry do dohry si očísloju. Pak odhadnu minutáž, která je u filmu již dána, a pak si uvědomím možnosti použití nástrojů a postupuji od začátku číslo po čísle do konce. Někteří režiséři vyžadují upřednostnění čísel, která hrají v inscenaci. To jsou písně, taneční místa, dramatické melodramy a s jinými čekají až je vše před premiérou. Až si změří čas proměn scén, potřeby pro přestavbu apod. U filmu je to dáno promítnutím již hotového filmu. Určením scén s hudbou, kde je čas dán digitálnímu hodinami přidanými do obrazu. Nejlépe se mi tvoří doma v klidu, za stolem, kde mohu setrvat, pokud se neunavím. To je často do pozdních nočních hodin. Byl jsem však často nucen psát i v hotelích, zachytit poznámky nápadů během cest, prostě kdekoliv. Termíny se musely při kvalitě dodržovat.“⁴¹

„Každá skladba má svůj vlastní původ, události kolem jejího vzniku a řadu příhod, než dojde k jejímu zaznění. Nemám nějaký zvláštní vztah k některé z nich. Jen bych dodal, že scénická hudba se připravuje na začátku inscenace, nahrává, nebo přidává k inscenaci asi v polovině, zatímco filmová až po zhlédnutí hotového, filmu. Způsoby měly své menší proměny vzhledem k modernizaci studií. Mám ale dojem, že současné technické možnosti dávají uplatnění širšímu spektru lidí, co se podílejí na týmové práci v divadle, TV a filmu. Schopnosti a tzv. talent je často již druhořadý.“⁴²

„Pokud píšu hudbu k textu, pak vždy první co mě napadne. Je to taková první šťáva, jako u vína – druhák už také není ono. Proto vždy požaduji zcela hotový text. Nerad se vracím k napsaným věcem a hudbu, kterou nemám natočenou, nedržím většinou v paměti...Problém je zvláště na divadle, kdy inscenace často není zachycena na pásek, pak i hudba mizí společně s ní.“⁴³

Ke své inspiraci, když komponoval pro divadlo skladatel podotkl : „Kromě textu, případně libreta to jsou především podrobné představy režiséra a pak samozřejmě scéna, kostýmy a hlavně pojetí hry. Ovšem co je pro mě velmi nepříjemné, je nízká úroveň reprodukční techniky, zvláště v divadlech, kdy se hudba natáčí přímo na jevišti místo v nahrávacím studiu. Hudba má v inscenaci svou funkci, někdy zásadní, jindy spíš dokresluje atmosféru.“⁴⁴

⁴¹ Citováno z rozhovoru se Z. Pololáníkem prostřednictvím emailu, květen 2010

⁴² Citováno z rozhovoru se Z. Pololáníkem prostřednictvím emailu, květen 2010

⁴³ Týdeník Brněnska, 19. května 1989, rozhovor se Z. Pololáníkem

⁴⁴ Týdeník Brněnska, 19. května 1989, rozhovor se Z. Pololáníkem

3.1 Výběr ze scénické hudby k činohrám

3.1.1. Figarova svatba - Beaumarchais

Režisér František Čech ve Slováckém divadle v Uherském Hradišti nepojal komedii, jejíž autor se v předvečer Velké francouzské revoluce dokázal vysmát z kostnatělé aristokratické společnosti a její přetvářce, pouze jako rozmarný příběh o záletném hraběti Almavivovi, který si brousí zuby na snoubenku svého komorníka a nakonec je napálen a potrestán, ale jako dobový muzikál s aktualizujícími písňovými vložkami, jako ples rokokových figurín, které postupně odkládají historické kostýmy. Figaro a jeho Zuzanka vstoupili do hry jako současní mladí lidé, kteří s panoptikálními postavami sehrávají skutečnou komedii. Zdeněk Pololáník k inscenaci složil svěží hudbu na Knotkovy texty, podtrhla půvab a vtip, který ocenilo zejména mladé publikum. Kritika nebyla zcela stejného názoru. Vyčítala inscenaci myšlenkovou nedůslednost a jevištní nedotaženost. Především však byli kritizováni herci, kteří podle kritika K. Bundálka zcela nezvládali své výrazové prostředky a nedokázali přesně vystoupit ze svých postav a opět se do nich vrátit. Pochvalu za pohotovost, fyzickou a duševní mrštnost a kontakt s publikem si vysloužil jen R. Mecnarowski v hlavní roli Figara.⁴⁵

3.1.2 Krása nesmírná - Jevgenij Speranski

Tuto hru nastudovalo Východočeské loutkové divadlo v Hradci Králové a měla premiéru v roce 1964. Hra byla dramatisací herce Obrazcovova divadla v Moskvě Jevgenije Speranského. Vycházel ze sbírky Krása nesmírná I. Karnauchové a ruských národních pohádek. Z ruštiny přeložili Emil Havlík a Jindřich Halík. Režie se ujal Mirko Matoušek, výpravu vytvořil František Vítek a hudbu složil Zdeněk Pololáník.

3.1.3. Jan Hus – Josef Kajetán Tyl

Tato inscenace se hrála v Divadle brí Mrštíků Brno s premiérou v roce 1964 a stala se jednou z událostí brněnského divadelního podzimu. Režisér Pavel Rimský si staré drama sám upravil, stáhl jej z deseti obrazů na sedm, vypustil popisné a zdlouhavé pasáže a přizpůsobil jej komornějšímu ladění divadla.

⁴⁵ Karel Bundálek, Rovnost, 1962

Dramaturgickým a inscenačním záměrem tvůrců byl hlavně důraz na Husovu věrnost pravdě. Zachytili Jana Husa na složitých životních křižovatkách, na nichž se protínaly osudy jednotlivců s osudy celé společnosti. Hostující režisér P. Rinský rezignoval na popisnost historické fresky a plně se soustředil na výstavbu dramatického konfliktu lidí na přelomu doby. Jan Hus v jeho podání je jemný intelektuální myslitel, který spojuje vysokou kulturu slova a myšlenkovou přesvědčivostí. Výtvarník Z. Pavel navrhl pro potřeby inscenace jednoduchou, ale působivou scénu. Na prospektu i na zešikmené podlaze bylo možné číst Husem používané citáty ze starého zákona, které se staly leitmotivem představení a fungovaly jako prolog i epilog. Hudba Zdeňka Pololáníka byla opět označena za jeden ze stěžejních pilířů představení. Skladatel do ní zakomponoval ozvuky husitského chorálu, v němž pulsoval vzrušený rytmus bojovné doby.^{46,47}

3.1.4. Hadrián z římsů - Václav Kliment Klicpera

Tuto inscenace uvedlo Divadlo J. Mahena v Brně v roce 1965. Inscenátoři pojali dílo V.K. Klicpery v duchu hadriánovské tradice, inspirovali se slavnou Honzlovou inscenací a pokusili se pobavit obecnost strhující komediálností. Prostá zápletka o zosnované záměně nápadníků, která má ochránit rytířskou dceru před šlechtickým ženichem a pomoci jí k vyvolenému muži nebyla ničím víc než záminkou k divadelním legracím. Režisér Z. Kaloč přizval výtvarníka B. Matalu, který vytvořil scénu z jednoduchého a funkčního konstruktivistického lešení a skladatele Zdeňka Pololáníka, který vytvořil vtipnou hudbu podtrhující styl inscenace.⁴⁸

3.1.5. Touha po třech pomerančích

Na námět Jiřího Jaroše se tato inscenace objevila na prknech Loutkového divadla Radost v roce 1965. Jiří Jaroš vycházel při psaní z námětu staré italské pohádky o kletbě, která předurčuje k touze. Pomeranče jsou v ní symbolem touhy a získat je znamená dosáhnout poznání. Ideou této lyrické pohádky je život bez falše a morální čistota. Stejný námět použil v roce 1761 i Carlo Gozzi k vytvoření parodické komedie Láska ke třem

⁴⁶ Karel Bundálek, Rovnost, 1964

⁴⁷ U65 č.1 -2 roč VIII. (čtrnáctideník university J.E.Purkyně), 1965

⁴⁸ Karel Bundálek, Rovnost 1965

Pomerančům. Podle písemných pramenů šlo o improvizovanou veselohru proloženou dobovými narážkami a častými kontakty s diváky. Jiří Jaroš využil oba zdroje, z pohádky si vzal námět a z Gozziho formu commedie dell arte, kterou ovšem převedl na českou lidovou tradici. Hru s tématem společenské přetvářky inscenoval jako divadlo herců s maskami. Jednoduchou analogií maska rovná se přetvářce tak učinil celou inscenaci přístupnou a srozumitelnou širokému dětskému publiku.⁴⁹

3.1.6. Zvědavost – Ludvík Kundera

Tato inscenace měla premiéru v roce 1966 v Divadlo J. Mahena v Brně. Drama Ludvíka Kundery vzešlo z jeho spolupráce s dramaturgem B. Srbou a původně vzniklo jako rozhlasová hra. I po přepracování do divadelního tvaru zůstala jedinou hrdinkou mladá rozervaná Alexandra, revoltující proti okolnímu světu. Touha po experimentu ji žene za milostným dobrodružstvím, ale oproti předpokládanému tragickému vyústění končí hra nadějí do budoucna.

Kritik Artur Závodský vyčítal Kunderovi především roztržitost scén i dialogů a nedotažené vyústění především tragických osudů. Podtrhuje ovšem znamenitou hudbu Zdeňka Pololánika, která podtrhla sugestivní prolínání jednotlivých příběhů a veršů. V různých polohách obměňovala břeškný motiv trubky a tragičnost situací dokreslovala hrou varhan.⁵⁰

3.1.7. Patnáct šňůr penízků - Günter Weisenborn

Hra západoněmeckého spisovatele a dramatika Güntera Weiseborna vychází ze stejnojmenné tradiční čínské hry autora Ču Šu – Čena a hrála se v Divadle bří Mrštíků v Brně. Dramatik ovšem pracoval s anglickým překladem a pojal ji jako detektivku. Čestný prefekt Kuang postupně odhaluje vraha, kterého obecnost zná od začátku. Protřelý zločinec však stále uniká a prefektův boj se stává v první řadě bojem jednotlivce za spravedlivé osvobození nespravedlivě odsouzených a v druhém plánu pak bojem o obecnou věc spravedlnost, v níž by těm kdo drží v rukách moc neměl být lhostejný ani

⁴⁹ Rovnost 1.10.1965

⁵⁰ Artur Závodský, Rovnost 29.3.1966

jediný osud. Neboť ten, kdo dostal do svých rukou úřad, se zodpovídá císaři i prostým lidem.

Hostujícímu režiséru Jiřímu Budínskému napomohla pohybová spolupráce J. Ryšánkové a citlivá a vpravdě divadelní hudba Z. Pololáníka.

Hlavní myšlenku hry vystihuje jeden z aforismů, které předznamenávají jednotlivé obrazy inscenace: Zachránit jeden lidský život je lepší než postavit pagodu.⁵¹

3.1.8. Jitřní paní - Alejandro Casona

Jitřní paní mělo na programu Divadlo bří Mrštíků od roku 1966. Španělský autor ve svém díle tradičně zobrazuje prolínání reálného a fantaskního světa, tyto dva zdánlivé protiklady harmonizuje do výsledné poetické iluze. Tvrdým životem vesničanů v jeho rodné Asturii prochází Smrt, zobrazená nikoli v podobě děsivého kostlivce, ale jako krásná poutnice v bílém oděvu, která je především moudrou a shovívavou ženou chápající lidský život jako nejcennější dar, jež byl lidem dán. Casona pojímá své drama jako jevištní baladu, oslavu života a plně prožité lidské existence.

Režisér Kaloč přistoupil k básnické předloze s respektem a přirozeně nastolil dialektu dvou stránek lidského bytí, života a smrti pomocí scénických kontrastů – tajemné hvězdné noci a dětských her, lidových písní a pohádek a spolutvůrcem sugestivní atmosféry byla i hudba Zdeňka Pololáníka.⁵²

3.1.9. Korzár – Ludvík Kundera

Divadlo J. Mahena v Brně uvedlo tuto inscenaci na svůj program v roce 1963. K napsání dramatické básně s podtitulem „Fantastický hold Jiřímu Mahenovi“ inspirovala básníka, dramatika a překladatele Ludvíka Kunderu nejednoznačná osobnost básníka Jiřího Mahena, který po marném boji o český charakter a svobodný rozvoj člověka ztratil víru v něj a zvolil dobrovolnou smrt. Podle dramaturga Bořivoje Srby nešlo o životopisné drama, přestože se v dramatické rovině objevila mnohá fakta z Mahenova života, ale o portrét „imaginární“, kde se podoba Jiřího Mahena prolínala i s dalšími „korzárovskými“ postavami české kultury. Rozeznat bylo možné životopisné prvky osobností jako Halas,

⁵¹ Artur Závodský, Rovnost 15.3.1966

⁵² Lidová demokracie 4. 6. 1966

Nezval, Vančura. V závěru prvního dílu sice básník spáchá sebevraždu, ale hra tím rozhodně nekončí. Pokračuje zpětnou rekonstrukcí hlavních událostí básníkovy života a filosofickou polemikou o bezvýchodné situaci, do které se dostal. Hra tak přestává být jen osobní tragédií společnosti a životem uštvaneho básníka, ale přesouvá se do obecnější roviny boje o mravní zásady.

Režisér Evžen Sokolovský docílil u složitého textu, kladoucího důraz na literární i kulturní znalosti diváků, dějového spádu pomocí montážní techniky spojující skutečný a snový svět. Rozšířil hrací plochu přes rampu a někteří z aktérů tak vystupovali přímo v hledišti. Velkou oporou mu byla výprava F. Tröstra, která umožňovala pomocí dvou točen rychlé přesuny scén.

Obohacením byla také hudba Zdeňka Pololánika v provedení orchestru Gustava Broma.⁵³

3.1.10 Trójanky – Euripides, Sartre

Kaločovo nastudování Euripidových – Sartrových Trójjanek Divadlem J. Mahena v Brně bylo uvedeno v krátkém čase po invazi vojsk Varšavské smlouvy (prem. 22. 11. 1968). Ne zcela záměrně tak dostalo politicky ostře aktuální rozměr. Pohled na řeckou expanzivní válku očima poražených, avšak morálně vítězících Trójanů dotvořil Kaloč ve scénické oratorium, jehož význam daleko přesáhl hranice Brna. Režisérův záměr představení analyzujícího současně všechny aspekty skutečnosti (rovinu politickou, morální i psychologickou), znásobený působivou scénou Bohumíra Mataly a dramaticky účinnou hudbou Zdeňka Pololánika, naléhavě rozestřel před diváky střet pomsty, mocenských zájmů, násilí a lži a pravdy, odpovědnosti a morální síly. V lednu 1970 musela být inscenace (s několika dalšími „politicky nevhodnými“ tituly) stažena z repertoáru.

3.2. Gazdina roba

Divadelní hra *Gazdina roba* je jedním z často inscenovaných a publikem všele přijímaných dramát na tuzemských jevištích. Nadčasový text vzešel roku 1889 z pera spisovatelky a dramatičky Gabriely Preissové.⁵⁴ Ta ač pocházela z Kutné hory, celé dětství a mládí prožila na jižní Moravě a folklor tamního kraje je velmi těsně spjat s jejím dílem.

⁵³ J.B.Svrček, Rovnost 1967
⁵⁴ (1862 – 1946)

Preissová je autorkou četných povídek inspirovaných životními osudy obyvatel Moravského Slovácka či později Korutan.⁵⁵ Stejně tak Zdeněk Pololánik ve své tvorbě akcentuje vliv rodného kraje, celoživotně zná syrovost i poetiku místního folkloru. Původní lyrizující autentický jazyk i prostředí moravského venkova pro něj jistě byly inspirativním východiskem pro tvorbu scénické hudby k inscenaci Zdeňka Kaloče.

Gazdina roba Gabriely Preissové je fascinujícím příběhem venkovské švadleny Evy, na jejímž osudu a tragické lásce rozpracovává autorka obecnější problémy předurčenosti a společenských předsudků. Předkládá publiku ve své době šokující obraz toho, že fyzická podoba naprosto nekoresponduje se skutečným charakterem a intelektem lidské bytosti. Že vnější zdání je jen odlesk skutečné duše a lidé často zlým slovem a odsudkem mohou ublížit více než jakoukoli zbraní. Nejzřetelněji je tento rozpor vystižen v postavě postiženého pajdavého Samka, jenž je člověkem schopným vždy odpouštět a rvát se za svou věc a silného movitého majitele dvou gruntů Mánka, který ani přes nepochybný fatální cit nemá dostatek mužnosti a odhodlání, aby se vzepřel rodině a veřejnému mínění.

Gabriela Preissová sleduje svou hrdinku Evu s neústupnou drsností a velmi přesnou kresbou charakteru. Pozvolný proces jejího osvobození se od vnějších tlaků nepřestává být aktuální ani dnes. Autorka se ve hře věnuje detailně hrdým postavám venkovských žen, pod jejichž maskou navyklou vnuceným stereotypům doutnají silné vášně, jež jsou schopny spalovat a škvařit své majitelky až do sebezničení nebo sebeobětování. Gazdina „roba“ je označení pro padlou ženu, která žije s mužem jako jeho milénka. Drama bylo zhudebněno J. B. Foersterem pod prostým názvem Eva.

Hra Gazdina roba se po právu řadí mezi zásadní díla české dramatiky společně třeba s dalším dramatem Gabriely Preissové Její Pastorkyně a Maryši bratří Mrštíků.⁵⁶

Děj dramatu se sice odehrává v prostředí moravské vesnice, ale pod povrchem folklóru bublá gejzír vášní antických rozměrů, lítého boje pravdy se lží, věrnosti se zradou, lidské a boží pravdy.

Stěžejním východiskem k inscenování na jevišti Vinohradského divadla byl pro režiséra Kaloče především bohatý jazyk, který hraničí s rytmizovanou prózou a organicky přechází z roviny slov do tušené hudby.⁵⁷

⁵⁵ Obrázky ze Slovácka, Korutanské povídky aj.

⁵⁶ Premiéra hry Gazdina roba se konala v Národním divadle 7. listopadu 1889. F. A. Šuberta zaujala v časopise Osvěta povídka Gabriely Preissové Gazdina roba a vybídl její autorku, aby podle ní napsala divadelní hru. Premiéru stihly velmi příkré kritiky. Ale převážná část publika hru přijala s nadšením. Gazdina roba pak vydržela v živém repertoáru Národního divadla osm let, počtem repríz ji z titulů sedmé sezony předčily jen dvě bulvární komedie.

S režisérem Zdeňkem Kaločem spolupracoval skladatel Zdeněk Pololáník na divadle velmi často. Komponoval scénickou hudbu k jeho představením už od režisérových dramatických začátků v 60. letech. Ze společných děl jmenujme alespoň Kunderovu Zvědavost, Lorcovu Krvavou svatbu, Sartrovy Trojanky, Ionescova Nosorožce, Borise Godunova, Vojnu a mír, Gorkého Matku, Dostojevského Ivanova, RUR, Ajtmatovův Den delší než století, Kaločova Holátka, Gazdinu robu nebo Strakonického dudáka.

Vinohradská inscenace Gazdina roba z roku 1992 byla kritikou označena za jeden z divadelních počínů desetiletí.⁵⁸ Tvůrci v čele s režisérem zbavili drama inscenačních postupů doby, v níž vzniklo, a pokusili se ho přiblížit vnímání moderního publika. Oproti předloze byly proměněny monology, jimiž postavy ve hře popisují minulé události, na zpřítomněné dění. Vzpomínky, živé sny a vizionářské představy se tak spojily s jevištní realitou příběhu.⁵⁹

Pronásledovaná duše hlavní hrdinky Evy, myšlenky na smrt jejího dítěte i vzpomínka na první velkou lásku překypují silou, něžností i vášní, z níž jakoby samovolně tryská zpěv.

Jazykem dramatu je původně spisovná čeština proložená místním slováckým dialektem. Režisér Kaloč nechal po konzultaci s profesorem Vaškem, odborníkem na moravské dialekty, přepsat text do jakéhosi interdialektu smíšeného s obecnou češtinou. Takový jazyk umožnil dosáhnout působivého výrazu, rytmu a melodie v promluvách postav.

Pololáník vyšel ze samého základu evropské lidové hudby, jímž je píseň. Spolehl se na vícehlasý vokální útvar spojený s instrumentálním doprovodem. Struktura není složitá, texty jsou většinou veršované, mají podobu strof, všechny sloky se tedy zpívají na tentýž nápěv. Jazyk je v dramatu, stejně jako v lidových písních, stylizovaný a zpívá se o přirozených lidských potřebách a tužbách, nejčastěji o lásce, práci a přírodě.

Zdeněk Pololáník vybral a upravil pro inscenaci moravské písně, jejichž řazením do větších významových celků docílil vzniku krátkých takřka operních útvarů, jež někdy

⁵⁷ Citováno z internetového zdroje : http://www.djkt-plzen.cz/tiskoviny/casopis/pdf/casopis_2004_01.pdf, staženo dne 6.6.2010

⁵⁸ Velké divácké popularity a mimořádného kritického ohlasu se dočkala ale už předchozí Kaločova inscenace v Mahenově divadle v Brně z roku 1981 se Zdenou Herfortovou a Ivanou Valešovou v titulní roli. Velmi úspěšná byla stejná inscenace i v roce 2004 v novém nastudování v Plzni.

⁵⁹ Citováno z internetového zdroje: http://www.djkt-plzen.cz/tiskoviny/casopis/pdf/casopis_2004_01.pdf, staženo dne 1.6.2010

suplovaly celé dramatické výstupy. Skladatel tak potvrdil svá slova o tom, že považuje scénickou hudbu za hereckou roli.⁶⁰

Úpravou známých lidových písní dosáhl Pololáník účinku živelného a spontánního projevu lidové hudebnosti přímo na jevišti. Folklor obyčejů, zvyků a slavností je autorkou vtisknut již samotnému textu a přímo vybízí ke zpěvu a tanci a k tomu, aby se zde hudba stala jednou ze složek inscenace.

Inscenaci pražského Divadla na Vinohradech v Kaločově režii dominovala Eva Krajčířka v podání Dagmar Veškrnové, dnes Havlové. O své úloze posléze řekla: „Představení se obešlo bez velkých, vznosných gest. Všichni kolegové hráli s velikým vnitřním nasazením. Pan režisér nás vedl k vnitřní výpovědi, ne ke gestikulaci. Měla jsem tam pravé slzy z prožitku, a nikoli z toho, že si čichám k cibuli – na to ostatně ani nebyl čas.“⁶¹

S režisérem Kaločem se Dagmar Veškrnová seznámila už v Brně na konzervatoři, kdy účinkovala ve sboru v jeho Trójánkách podle Euripida. Gazdinu robu na Vinohradech pak měla původně hrát mladší kolegyně. Veškrnové bylo v té době již osmatřicet, režisér Kaloč si ale herečku prosadil, protože naplno splňovala všechny jeho požadavky na moravskou, láskyplnou děvčici. Moravský folklór a temperament se tak prolнул nejen v textu a Pololáníkově hudbě, ale i v osobách režiséra a obou hlavních protagonistů, Dagmar Veškrnové i Svatopluka Skopala, který hrál v inscenaci Mánka. Jejich výhodou nepochybně bylo to, že rozuměli dialektu textu, neobvyklým výrazům i zpěvu a muzice, která jim šla automaticky a od srdce.⁶²

Obrovskou silou inscenace Gazdina roba byly velmi niterné herecké výkony. Dagmar Veškrnová sama přiznala, že v té době již prožívala velmi silný citový vztah s Václavem Havlem.⁶³ V postavě Evy, která je ponižována svou láskou k ženatému muži, tedy mohla velmi nahlédnout do vlastního nitra a její výkon oscilující mezi pýchou a pokorou, odevzdáním a ženským vzdorem dostal velmi reálné rozměry.⁶⁴ Balada o lásce, vášni,

⁶⁰ Citováno z rozhovoru se Zdeňkem Pololáníkem pro Týdeník Brněnska, 19. Května 1989

⁶¹ Citováno z rozhovoru s Dagmar Havlovou pro časopis Reflex 08.10.2009

⁶² Citováno z rozhovoru s Dagmar Havlovou pro časopis Reflex 08.10.2009

⁶³ „Evu jsem věnovala svému budoucímu muži, byla jsem zamilovaná osudově stejně jako ona.“ Dagmar Havlová v rozhovoru pro časopis Reflex 08.10.2009

⁶⁴ Za to představení jsem vřdycky zhubla tři kila, což se mi nikdy předtím ani potom nestalo. Málokdy se mi taky přihodí, že se cítím být natolik tou postavou, že kdyby mi text vypadl, tak bych stejně pokračovala v intencích postavy. Mluvila bych za postavu, a nikoli za sebe. To je zvláštní symbióza, která se mi teď znovu přihodila třeba u Raněvské ve Višňovém sadu. Gazdina roba však byla mou nejzamilovanější postavou, takové setkání jednou za život. Citováno z rozhovoru s Dagmar Havlovou pro časopis Reflex 08.10.2009

hrdosti a pýše dostala přesah filosofického opusu o marném boji jednotlivce proti zkosnatělému řádu lidského společenství.

Pololáník jako skladatel scénické hudby se opět osvědčuje v roli spolutvůrce celku. Svou uměleckou invenci je schopen podříditi významu celé inscenace. Je si vědom, že hudba v divadle především slouží, není v pravém slova smyslu volnou tvorbou a autor musí být schopen odhodit pýchu, která ho může zavést mimo vymezený prostor a spíše než pomocí může škodit výsledku.

„Scénická hudba tvoří citově dramatickou páteř dramatu a spolu s dějem kontrapunkticky vytváří temporytmus inscenace.“⁶⁵ V inscenaci *Gazdina roba* vychází a vyvěrá hudba z lidového folkloru a navrácí se k základům prastarých rituálů a lidových slavností, kdy slovo nebylo jediným nositelem významu. Celé textové pasáže jsou nahrazeny jakýmsi minioperami zkomponovanými a seskládanými skladatelem Pololáníkem tak, aby tvořily významové celky akcentující svatební obřad, milostný akt či pohřeb. Hudba se tak stává spoluhráčem herců, vymezuje prostor a poeticky komentuje a doslovuje dramatické situace. Pololáník vychází z folklóru a lidové hudby moravského Slovácka i celé Jižní Moravy. Užívá nástrojů typických pro východomoravský folklór jako je klarinet, cimbál nebo housle. Moravské Slovácko, kde se děj dramatu odehrává, je jednou z mála oblastí kde lidová píseň stále žije. Převažují písně taneční, mezi nimiž nejvýznamnější místo patří párovému točivému tanci ve 2/4 taktu s charakteristickým tečkovaným rytmem.⁶⁶

Příběh *Gazdiny roby* se, jak už bylo řečeno, odehrává na moravském Slovácku, poslední část se ale přesune do okolí Vídně. Hudba ovšem tento přesun nijak nezdůrazňuje, protože postavy si své zvyky, tradice a názory, vyrůstající z vesnické a křesťanské mentality nesou s sebou, ať jdou kamkoli. Hudební motivy založené na moravské písňové tradici se tedy logicky prolínají představením od začátku až do tragického konce.

Představení začíná v setmělém sále, jímž zní teskná a táhlá hudba houslí doprovázených violoncellem. Dramatické smyčce uvádějí do děje hlavní postavu Evy Krajčířky. Žalující zvuk houslí kontrastuje se zlostnými klevetami sousedek pronášenými za Evinými zády. Kruté věty zadusí hudbu, stejně jako postupně budou dusit a trápit Evinu srdce. Eva zatím nenávisť spoluobčanek pohrdá a pokouší se chodit jen rovně s hlavou vztyčenou.

⁶⁵ Citováno ze záznamu přednášky Vladimíra Franze – Scénická hudba jako dramatická postava, duben 2000, konference USITT v Denveru, USA, <http://franz.wz.cz/prostate/denvercz/index.html>, staženo 30.5.2010

⁶⁶ Hudební folklór a folklorismus v českých zemích

Zvoláním: „Čí sú hody? Naše!“ začínají za scénou hody a za doprovodu živých muzikantů hrajících na dvoje housle a akordeon vchází na jeviště procesí vesnických chlapců a dívek slavících tradiční svátek. Prostředí hospody a vesnických oslav budou v průběhu celého děje popisovat vždy jedny housle a akordeon.

Hodovníci zpívají:

*Hody milé hody, už jsem dohodoval,
už jsem čtyry noci doma nenocoval.*

Doma nenocoval, koně nepucoval.

Hody, milé hody už jsem dohodoval.

V čele průvodu kráčí Mánek Mešjaný, Evin vyvolený, jako první stárek, v závěsu s Maryšou Kotlíbovou. Mánek si poručí sólo a housle a akordeon spustí hudbu k lidové tancovačce ve 2/4 taktu. Herci ji provází tleskáním, dupáním a tancem s klasickými moravskými prvky. Mánek vyzve k tanci Evu, ta ho ale odmítne a jde do kola s pajdavým Samkem. Housle a akordeon hrají aranžovanou píseň Na těch panských lukách. Čím více se hudba zrychluje, tím více je postižený zdravým tanečníkům k smíchu. Samko se studem odejde opodál a vztekle svou znetvořenou nohu několikrát uhodí holí. Hudba zpomalí a ztiší stejně jako Eva, která se na Samka dívá s nepředstíraným soucitem a pochopením. Housle samotné hrají pod dialog Evy a Samka píseň Za tú horú. Samko poprvé Evě naznačí, že je pro něj na světě jen ona jediná. Rozhovor je ovšem přerušen Mánkovým výsměchem a znovunastolením hodové muziky a tanečního tempa. Scéna končí výstupem Danyše (Miroslav Vladyka), který brání svou milou Aničku proti posměchu movitějších mladých hodovníků. Ti si ale jeho upřímného citu nevšímají a odcházejí za pohrdavého zpěvu písně Anička dušička nekašli, aby ma u teba nenašli.

Mešjanovka (Jana Hlaváčová) a Kotlíbovka (Gabriela Vránová), matky Mánka a Maryši se setkají a domluví společný sňatek svých dětí. Oba mladí lidé jsou z nejbohatších rodin ve vsi a mají stejnou víru. Co však obě stařeny trápí je poměr Mánka Mešjanyho s luteránkou a krejčířkou Evou. Jak ale Mešjanovka trefně vystihuje tehdejší poměry: „ Je to jen její hanba, ne jeho. Já chlapce hlídat nebudu.“ Velmi kontrastní je zpěv Kotlíbovky, jež melodicky přednáší zdravas maria a přerušuje modlitbu pomluvami Evy.

Na pozadí rozhovoru určujícího běh všech dalších osudů dál probíhá zábava za taneční hry houslí. Za zvuku akordeonu a houslí ozývajících se z hospody se o samotě setká Eva s Mánkem. Mánek si stěžuje, že mu všichni pro Evu nadávají a ona zůstává zatvrzelá. Do

Evina monologu o danosti lidských povah a rozdílném prožívání bolesti se teskně vmísí housle a cimbál. Už tady se, byť náznakem, v použití cimbálu objevuje motiv Mánkovy slabosti a pozdější zrady. S příchodem chasy se hudba znovu vrací k tanečnímu taktu.

Mánek odejde kvůli Evě od muziky a nechá Maryšu Kotlíbovou na ocet. Matky se mění ve fúrie a chystají se na Evu. Započatý zpěv písně *Nepůjdu domů*, až bude ráno se jednomu z mládenců (Ivan Trojan) vzpříčí v hrdle jako společensky neúnosný tělesný projev a tam, kde ještě před chvílí jančila rozesmátá muzika, nastává zlověstné ticho. Ženy se na děvče rozkřiknou, vyčítají jí luteránskou víru, chudobu i život v hanbě. Jediný Samko se ozve, aby před nimi Evu ochránil, a nakonec proti nim pozvedne hůl. Nenávist k jedné ženě se všeobecně zvrhává v hrozbu katolické většiny ve vesnici směrem k příslušníkům luteránské církve.

Mánek se postaví matce a chce si Evu prosadit, ta mu ale pohrozí, že mu neodkáže majetek po otci. Mánek si zplihle a pokorně vede kolem Evy Maryšu za stárku a v rozporu s jeho stavem zpívá celá chasa píseň *U muziky su já chlap*.

Eva se rozpláče a se slovy: „ Ano, to já vám všechným urobím,“ se rozhodne zaslíbit kulhavému Samkovi. Housle a harmonika pokračují ve volném tempu v písni *U muziky su já chlap*, Samko je najednou ten, kdo všechno vyhrál. Poprvé v životě se necítí zahanbený svou vadou a je mu do tance. Hudba se znenadání prudce zrychlí, Samko odhodí hůl a zavýskne, jakoby se chtěl dát do skoku, tóny akordeonu a houslí i náznak tance jsou přerušeny příchodem venkovských chlapců, kteří se přišli Samkovi pomstít a mučí ho topením v sudu za jeho odlišnou víru.

Eva se nedokáže ani modlit, snaží se přesvědčit sama sebe, že se rozhodla správně a chce na Mánka zapomenout. Vzpomíná zasněně na jejich lásku za jednohlasého doprovodu violoncella v mollové tónině. Zpívá:

*Och vy černé oči, nic vy neplakejte,
čemu jste navykli, temu odvykejte.*

Ženský sbor jí odpovídá:

*Och my jsme navykly, milého vidívat,
a včil my musíme těžko zapomínat.*

Zpěv přejde do hry nástrojů, k violoncellu se přidá cimbál a první a druhé housle nám dávají tušit, že dojde k dramatickému zvratu v příběhu. V Evině mysli se objeví polonahý Mánek kosící trávu. Tématicky je zde zařazena miniopera zachycující tajený vztah Evy s Mánekem, jejich vášeň i společenskou a majetkovou nerovnoprávnost. Vysoké tóny prvních a druhých houslí značí příjemnost vzpomínky. Eva zpívá:

*Radši bych já nesla dvě noše kamení,
než s tebou šohajku jedno rozlučení.*

Mánek jí za doprovodu samotných smyčců odpovídá:

*Zdálo se mi zdálo, že v poli hořelo,
a to se mej milej líčko červenalo.*

Smyčce provázejí stylizované milování Mánka a Evy, jež je vyjádřeno jen tancem. Teskná hudba kontrastuje s jejich láskyplným smíchem. Cimbál se připojuje až na konci. Bez doprovodu nástrojů se milenci zpěvem loučí.

Eva:

*Jak je ten měsíček na nebi bled'účký,
tak je můj šohajek něžňúčký, pěkn'účký.*

Mánek:

*Už jen malá chvíle do dňa, vstaň má milá,
vyprovod' ňa, až k tomu rybníčku na tu hráz.
Vstaň má milá vyprovod' ňa, už je čas.*

Eva:

*Kdybych měla klíče ode dňa bílého,
nechala bych svítat, nechala bych svítat, do roka celého.*

Dramatické tóny houslí se objeví spolu s nenávidnými hlasy sousedek. Jednotlivé tóny jako by zarážely hřeby do Evina ztrápeného srdce. Eva se utvrdí v přesvědčení, že musí Mánka opustit, aby všem ukázala, že není ničím vina.

Do vsi se vrací její dávná přítelkyně Zuzka, těhotná a opuštěná od milence. Eva ji nechá zůstat u sebe, přestože nerozumí jejímu odpuštění vůči muži, který ji podvedl. Sdělí tetě, že se po Vánocích bude vdávat, všichni kolem ní jsou šťastní, jen ona cítí tíhu svého navenek tak rozumného činu.

Z hospody od zábavy je slyšet akordeon, přiopile nedodržující rytmus a skřípavé zvuky dávají poznat, že hody už jsou u konce. Na scénu vběhne rozvzteklý Mánek, hurónsky křičí, že svou rodinu zavrhne a zůstane s Evou. Ona mu řekne, že si vezme Samka. Mánek to odmítá přijmout.

Vesnicí se nese klinkání zvonu. Za táhlého ženského bezeslovného zpěvu, který místy přechází do skřípavého vytí, přivezou hrobníkovi pohůnci Evu omotanou bílým plátnem na hřbitovní káře. Mešjanovka by na suknu Evu nejraději oběsila. Mánek se se zoufalstvím pokouší látku chytit a přitáhnout Evu k sobě, sukno se odmotává a Eva nepovolí. Řekne Samkovi „ano“ a jsou jí jako vdané ženě ustřiženy vlasy. Zní housle provázené cimbálem, situace se vyostřuje. Mánek křičí a hrouť se na scéně.

Svatební obřad Evy se Samkem provádí obřadník napodobující zpěv jáhna v kostele, jeho táhlou recitaci podbarvují housle a cimbál. V okamžiku, kdy je manželský slib zpečetěn zazní poprvé v inscenaci varhany v elektronické podobě. Zní zde jako hudební symbol prostředí kostela a náboženského závazku, ale spíše než svatbu, připomínají pohřeb a dusivou atmosféru rozkladu.

Taneční hudba houslí a cimbálu započne a Samko pajdavě tančí kolem krejčířské panny nastrojené jako nevěsta, se zrychlujícím tempem přestává stačit a je opět vystaven všeobecnému posměchu. Mánek se pokusí oběsit, ale matka mu zabrání. Eva v kleče, v rukou držíc ustřižený cop, zpívá provázena houslemi a violoncellem:

*Růža jsem já růža, dokud nemám muža,
až budu mět muža, spadne ze mě růža.
Kvítek jsem já kvítek, dokud nemám dítek,
až budu mět dítku, spadnú ze mě kvítka.*

Oproti předchozímu milování s Mánkem, proběhne první noc se Samkem v naprostém tichu. Eva mu z postele uteče. Přimkne se k odstrojené krejčovské panně. Ztuhlé a obnažené stejně jako ona.

V tu chvíli zazní zvuky skutečného svatebního veselí, nastoupí dvoje housle v durové tónině, přidá se cimbál a Eva s vytřeštěnýma očima zírání na svatební průvod Maryši a Mánka. Druhou svatbu Pololáník harmonicky ozvláštňuje a staví ji tak i hudebně do přímého protikladu se strohým obřadem Evy a Samka. Ilustruje nejenom rozdílné majetkové poměry svatbních dvojic, ale i rozdílnost jejich víry. Jak Samko později říká Mešjanovce: „Luteránům nevisí všude obrázky z poutí.“ Protestanti nosí Boha v sobě, a proto si nepotrpí na ozdůbky a honosnou slávu.

Pokud jde o komponované miniopery, které jsou založeny na zpěvu, je nutné podotknout, že herci přes všechnu snahu zůstávají především dramatickými umělci a hledisko intonace není kladeno na nejvyšší příčku. V miniopeře suplující svatební obřad s Mánkem Maryša zpívá:

*Kamarádky moje, už se budu vdávat,
ej už vás nebudu na trávu volávat.*

Duo dívek jí odpovídá:

*Nevěsto co děláš, červené pantle máš,
pantličky ti vezmú, čepeček ti dajú,
ani sa nenadáš.*

Maryša:

*A já se nebojím čepečka bílého,
když by mě ho vzali, věneček mi dali,
když vím pro keho.*

Nastoupí mužský trojzpěv v čele s Mánkem:

Otevři Maryšo malované dveří, vynes ten věneček na bílém talěři.

Maryša:

*Můj věnečku polajkový, vila jsem ťa v čírém poli,
vila jsem ťa v čírém poli, včil ťa dávám šuhajovi.*

Smíšený sbor venkovských chlapců a děvčat:

*Ty kostelní zvony, ony pěkně zvoňá,
už tobě nevěsto vínek z hlavy roňá,
už tobě nevěsto vínek z hlavy roňá.*

Maryša:

*Pěkně vás prosím mamněnko moja, vyprovod'te ňa z našeho dvora,
z našeho dvora, z mojej rodiny, povezte za mnú, povezte za mnú truhly, peřiny.*

Mánek:

*Sestřičky mamičko, sestřičky mamičko, otvírajte vrata,
vezu si nevěstu ze samého zlata.*

Vrata se otevřou a průvod odejde. Eva stále stojí jako přimražená, z hrůzy ji vytrhne až dětský pláč. Její malá dcerka je nemocná, ale Samko odmítne jít do města pro doktora, protože takový nepočetný člověk, co si vzal robu od muže utečenou, mu do domu nesmí. Zavolá vesnickou zaříkávačku, ta ale dítěti nepomůže. Eva, která přišla o poslední smysl života uloží malou do dřevěné rakvičky a za klinkání umíráčku se oblékne do černých šatů. Už pro ni není radost na světě. Eva padá žalem k zemi za zvuků rozverně hudby houslí a violoncella. Chasa slaví a zpívá:

*Kokrhej kohoutku, kokrhej vesele, nevěsta je smutná, ať se nám zasměje.
Jakpak mám kokrhat když jsem upečený, na panenským stole mám být pokrájený.
Zahraj nám muziko vesele nech sa ta nevěsta zasměje.*

Mešanjovka a Kotlíbovkou nedají Evě pokoj a zase jí pomlouvají. Eva se ocitne v kole s Mánkem a pozve ho k sobě na noc, Samko totiž na noc odjíždí. Ještě večer je navštíví Mánkova matka, s pohrdáním donese kožešníkovi Samkovi práci a pase se na ztrápené a pokořené Evě. Samko se těší z výdělku, ale Eva mu vyčítá smrt své dcery, protože nedošel pro doktora. Po smrti děcka ztratila k němu Eva všechnu lásku. Jeho odjezd je provázen tím, že svalí Evu na postel a ona s vědomím trpěné manželské povinnosti leží s rozpaženýma rukama a zavřenýma očima.

Mánek přijde v noci za Evou a oba pochopí, že se pořád milují. Eva by se dala rozvést, ale Mánek jako katolík nemůže. Vymyslí proto plán, že odejdou do Vídně, kde má Mánek přes léto vést zemědělské práce. Dohodnou se, že bude Evu vydávat za svou ženu, přestoupí k luteránům a potom se vezmou. Samko, který se nečekaně vrátí, je přistihne a strašně se rozběsí. Eva se rozhodne, že odejde ihned do Vídně s Mánkem. Sbalí si uzlíček a vyskočí oknem. Ženský hlas provázený houslemi zpívá:

*Lásko, lásko , lásko, jak máš dlouho trvat,
až bude skřivánek na mém hrobě zpívat.*

Mánek se sejde s Evou na lávce nad propastí. Ozve se zvuk hromu. Přichází bouře a potopa nejen na obloze, ale v životech všech postav. Samko pláče nad odchodem své milované ženy.

Děj se přesune na Mánkův grunt u Vídně, kde žije s Evou jako s právoplatnou ženou. Slaví se sklizeň a dělníci skládají dík panstvu i gazdovi a gazdině. Oslava žní v Rakousku je hudebně vyřešena stejně jako zábava v moravské hospodě, hrou prvních a druhých houslí provázených akordeonem. Dělníci však tajně Evě říkají gazdina roba, protože se mezi nimi povídá, že není Mánkova pravá žena. Nesou věnec ze slámy a zpívají k dožínkám sborem:

*Otvíraj gazdino, otvíraj ty vrata,
nesem ti věneček ze samého zlata.
Ze samého zlata, ze samého kvítí,
podívejte vy se jak se nám on svítí.*

Mánek si pochvaluje dobrou sklizeň, ale Eva se trápí, že se svatbou se nerýsuje žádný obrat. Chtěla by domů, už se neschovávat, ale být šťastná před všemi. Ušila si svatební

výbavu a nemůže se dočkat. Mánek už pozval advokáta, aby jim ohledně rozvodu poradil. Mánek ale doma Maryše neřekl pravdu a tvrdí jí, že Eva pracuje u něj jako obyčejná dělnice. Evino pokoření z této informace vystihuje prudký zesamplovaný zvuk a spolu s táhlými tóny houslí Eva zpívá:

*Která je ta hvězdička má,
Tamta světlá nebo tmavá?*

Vše po ní opakuje ozvěna a Evu v myšlenkách pronásledují zlé hlasy Mešjanovky a žen z vesnice, které ji s rytmizovaným opakováním urážlivých vět strojí za nevěstu, aby ji nakonec udusily závojem a hodily jí na krk oprátku. Mánek se ji pokouší uklidnit, ale lže sobě, jí, matce i manželce:

*Ty kostelní zvony, ony pěkně zvoňá,
Už tobě Evuška těžkost z hlavy roňá,
Už tobě Evuška těžkost z hlavy roňá.*

Celá scéna symbolizující Evino umlčené svědomí je provázena elektronickou hudbou.

Mešjanovka bez ohlášení přijede na Vídeňský statek. Mánek si zprvu stojí za svým, než ho advokát podplacený od matky přesvědčí, že s rozvodem ho čekají nepřekonatelné překážky, všeobecné pohrdání a velké finanční výdaje. Mánek se nechá zvíkat, myslí na majetek a bojí se lidí, ale Evu by si rád nechal a žil na dvou místech s dvěma ženami.

Na statek přijede baronka, přivítají jí hodovní housle a akordeon, popisující opět atmosféru oslav, zahrají panstvu tuš. Baronka věnuje Evě jako poděkování za vyšívaný kroj křížek. Matka ztropí scénu a prozradí před všemi i před panstvem, že Mánek si Evu nevezme. Mánek se neumí postavit ani veřejnosti ani vlastní matce a Evu zapře. Eva věnuje Zuzce všechny své věci i svatební šaty. Loučí se s přítelkyní a její slova podmalovává hudba houslí.

Opilý Mánek si poručí čardáš a zapíjí svou bolest. Tančí v doprovodu houslí a akordeonu hrajících klasický nápěv ve 2/4 taktu. Eva za doprovodu zrychlující se hudby pronáší poslední monolog o Mánkově zradě a lidském nepochopení. Se slovy: „Vy lidé nespravedliví, suroví, já se vám ponižovat nedám,“ se vrhne do vln Dunaje. Její skok až polopatisticky ilustruje elektronický klastr. Elektronika a zvuky šplouchání vody a hukotu řeky rámuje poslední scénu, v níž se do tmy ozývají zoufalé hlasy Zuzky a Mánka hledající

Evu. Housle provází Evu posledním trápením v mrazivých vodách, do náruče její mrtvé dcerušky, které patří její poslední myšlenka.

Zdeněk Pololáník vytvořil v inscenaci *Gazdina roba* ze scénické hudby dramatický prvek. Užívá idiomy z moravské lidové hudby a písní, aranžovanými písněmi, popěvky a nápěvy dokázal mnohdy nahradit text. V podstatě poskládal jakési pasticcio z moravských lidovek. Rozložení nástrojů kopíruje tradiční moravskou cimbálovou skupinu: dvoje housle, cimbál a akordeon místy doplněné o violoncello či elektronické varhany. Písně tvořící miniopery svatebních obřadů a citových výlevů postav jsou zřejmě převzaty z moravských lidových písní doprovázejících tradiční obřady (hody, svatba, pohřeb).

Hudba zde má funkci především dekorativní a ilustrativní, nedělá si ambice motivicky charakterizovat jednotlivé postavy. Dodává však celé inscenaci kolorit a emotivní náboj. Hudební ilustrace prostředí jsou reálné až polopatistické, pokud se děj odehrává v hospodě, zní housle a akordeon, v kostele uslyšíme varhany atp. Dramatické pasáže a vrcholné body dramatu provází dvoje housle, cimbál a violoncello.

Hudba je zasazena do konstrukce dramatu jako úhelný kámen zasahující emoční oblast vnímání, přibližuje publiku atmosféru moravského venkova v jeho čistotě i krutosti. Nepopírá ostatní složky, ale doplňuje je a zvnitřňuje. Pololáník tak potvrzuje svou schopnost pro rozvíjení nabízených motivů a situací. Domýšlí dílčí prvky v kontextu celkového vyznění díla. Místy se však uchyluje k příliš realistickým prostředkům a hudebně doslovuje, co je již zcela zjevné.⁶⁷

Tato inscenace měla premiéru 24. 9. 1992 v Divadle na Vinohradech v Praze. Inscenační úpravy a režie se ujal Zdeněk Kaloč. Divadelní dramaturgie byla svěřena Václavu Koningsmarkovi a Zuzaně Sílové.

Obsazení:

Eva, krajčírka – Dagmar Veškrnová, Mánek Mešjaný – Svatopluk Skopal, Samko – Jiří Plachý, Tetka – Věra Budilová, Mešjanovka – Jana Hlaváčová, Kotlibovka – Gabriela Vránová, Maryša – Lucie Juříčková, Zuzka – Marta Vančurová, Jožka, dělník – Martin Zahálka, Poluša, dělnice – Kateřina Brožová, Danyš – Miroslav Vladyka, Hrobník, Žiga, Smrťák – Jiří Čapka, Družba, soused, rubač – Břetislav Slováček, Advokát – Rudolf Jelínek, Baronka – Zoja Oubramová, j.h., Správce – Václav Sloup, Bába Drkotnice – Antonie Hegerlíková, Stárka, sousedka, dělnice – Vendulka Křížová, Stárek, mládenec,

⁶⁷ Psáno dle DVD z edice Reflex, vydal Thespis s.r.o. 2009. Záznam divadelního představení Česká televize 1994

soused, dělník – Ivan Trojan, Sousedka, dělnice, sestra – Alexandra Tomanová, Sestra,
sousedka, dělnice – Alena Procházková. Spoluúčinkovali posluchači pražské konzervatoře,
mimický sbor a Orchester divadla na Vinohradech

4 Filmová hudba

Jak z jejího označení vyplývá je filmová hudba uplatňována ve filmu, je pro něj produkována a funguje jako jeho nedílná složka. Bylo by možné označit ji za scénickou hudbu přenesenou na filmové plátno. Přestože bychom dnes jen výjimečně našli film, kde by nebyla hudba uplatněna, plní v něm často jen pomocnou či doplňující funkci. Doprovází a podkládá dění ve filmovém obraze zvukovými ději, vystupuje jako zvukomalebný i náladový faktor, rozvádí a někdy též předjímá dějové a emocionální situace. Ke vzniku filmového díla je nepostradatelné propojit obrazovou a hudební složku. Hudba ale nemusí být příjemcem pod obrazovými dojmy tak úplně vnímána. Přesto je její role nepostradatelná k dosažení celistvé umělecké působivosti. Dialog a obraz jsou samozřejmě pro divákovu představu na první dojem určující, hudbě ale ve filmu přísluší vyvolávat atmosféru, pocity a dojmy dotýkající se podvědomí publika. Obě složky, obrazová a hudební musí být v souladu tempově a rytmicky, pokud jsou v kontrastu časovém či charakterovém, hudba pak ve filmové realitě prohlubuje smysl a výraz obrazu.

V českém prostředí založil tradici filmové hudby již Bohuslav Martinů ve 20. - 30. létech, ale nejvýrazněji se v tomto oboru té doby ovšem projevil E. F. Burian.⁶⁸ Ve 40. letech minulého století došlo k rozvoji české filmové produkce a filmová hudba se vyprofilovala a našla své důstojné představitele v osobách V. Trojana, J. Srnky a Z. Lišky.⁶⁹

V komunistickém Československu se v šedesátých letech 20. století pozvolna začaly uvolňovat politické poměry. Mimo rozvoje celospolečenských aktivit zasáhla doba tání samozřejmě i oblast umění. Ve filmových dílech mladých tvůrců tzv. nové vlny, ale i těch odvážnějších starších, se pod vlivem liberalizace společnosti začaly objevovat satirické a kritické pohledy. Tématem se často stávalo vyvracení mýtů a dogmat o druhé světové válce, období po únoru 1948 nebo kolem prvního období budování socialismu.

Zdeněk Pololáník se jako autor filmové hudby uvedl v přelomovém roce 1968 ve snímku *Žert* režiséra Jaromila Jireše. Ten však jako jeden z mnoha, kterým byl vyčítán

⁶⁸ Z významných autorů lze dále jmenovat O. Jeremiáše a J. Kříčku, Těsný vztah k filmové hudbě si vytvořili autoři tak rozmanitého zaměření jako F. Škvor, P. Haas, J. Šust, J. Kalaš, M. Ponc, M. Smatek, D. C. Vačkář, J. J. Fiala a J. Ježek, jakož i operetně orientovaní skladatelé J. Beneš, J. Jankovec a J. Weinberger. Polský skladatel populární hudby J. Kumók, který působil mezi válkami v Československu, psal rovněž hudbu k českým zvukovým filmům.

⁶⁹ Ke galerii úspěšných a mnohdy osobitých tvůrců filmové hudby patří dále L. Poděšť, J. Novák, H. Macourek, A. Košťál, J. Rychlík, J. Sternwald, K. Reiner, S. Havelka, Z. Marat, J. Dlouhý, J. Šlitr, M. Vacek, Z. Pololáník, V. Petrov, K. Svoboda, M. Štědroň, P. Blatný, P. Hapka ad.

antisocialistický pohled na svět, postihla cenzura znovu obnovená po roce 1968, kdy na území Československa vtrhla vojska Varšavské smlouvy a rozdrtila vzkvétající Pražské jaro. Film natočený podle románu Milana Kundery byl považován za jeden z „nejnebezpečnějších“ a jeho cesta vedla přímo do trezoru, odkud se dostal na světlo světa až po roce 1989.

Zdeněk Pololáník se však v následujících letech podílel na dalších povětšinou zdařilých snímcích. Jmenujme alespoň Katapult režiséra Jaromila Jireše na námět stejnojmenné knihy Vladimíra Párala (1983), se stejným režisérem spolupracoval na filmu o skladateli Leoši Janáčkovi Lev s bílou hřívou (1986) a se Štěpánem Skalským na snímku o spisovateli Karlu Čapkovi Člověk proti zkáze (1989). Podílel se i na vzniku mnoha kreslených a krátkých filmů.

4.1 Člověk proti zkáze

„Chceš – li se dostat do velkých nesnází, prokaž něco dobrého své vlasti.“

Film Člověk proti zkáze natočil režisér Štěpán Skalský⁷⁰ v roce 1989 jako příspěvek k stému výročí narození Karla Čapka. Režisér pracoval na jeho přípravě intenzivně sedm let. Neaspiruje ale na autobiografické drama, nesnaží se zobrazit celý Čapkův život. V centru jeho pozornosti je především období po uzavření Mnichovské dohody, kdy se stal Karel Čapek jako přesvědčený demokrat a humanista terčem útoků šovinistických a fašistických kruhů, jimž nakonec podlehl. Součástí filmu jsou i ukázky z Čapkovy dramatické tvorby, na jejichž realizaci se podílel režisér Jaromír Pleskot.

V četných retrospektivách Skalský přibližuje divákům poslední dny světově proslulého spisovatele a myslitele. Hlavní osou příběhu je jakási mozaika událostí a vzpomínek, které probíhají uštvanou myslí Karla Čapka na smrtelné posteli. Zdůrazňuje, že spisovatelova smrt byla způsobena nikoli jen těžkou nemocí, ale především dusivým klimatem doby a štvavou kampaní proti němu. V horečnatých snech se umírajícímu autorovi jasně a reálně

⁷⁰ V tvorbě Štěpána Skalského převažují dramatické příběhy, jejichž hrdinové se zabývají morálními a politickými otázkami doby. Jeho debutem byl psychologický film o životě lékaře v horské vesnici Všude žijí lidé (1960), na němž režijně spolupracoval Jiří Hanibal. Z dalších filmů je třeba jmenovat drama Cesta hlubokým lesem (1963), s tematikou kolektivizace zemědělství, a adaptaci novely Oty Hofmana Útěk (1967). Od ostatních titulů se stylově odlišuje komediálně laděný film Touha Sherlocka Holmese (1971).

vyjevují obrazy dávné lásky Věry Hružové, která ho zradila, ženy Olgy, bratra Josefa a sestry Helenu, ale i postavy jeho přátel z kulturního prostředí a redakce lidových novin, slavných „pátečníků“ i přítele a prezidenta T. G. Masaryka. Vzpomínky se dotknou i zkoušek a premiér jeho burcujících divadelních her, boje za záchranu republiky, a nešťastné povodně v domě Na Strži, jež byla bezprostřední příčinou smrtelného onemocnění. Z myslí však trpící spisovatel nemůže vymazat ani zradu Anglie a Francie na malém Československu, nezájem největších mozků Evropy o osud Hitlerem zabrané země ani ponejprve skryté a poději čím dál více projevující se zášti a nenávisti k jeho osobě od pravicově naladěných spoluobčanů.

Zdánlivě je Skalského snímek dramatem akcentujícím především mezilidské vztahy, v celkovém dopadu je ale jeho vyznění mnohem filozofičtější a složitější. Spisovatel Čapek jako symbol evropského intelektuála, demokrata a liberála je zde v pravém slova smyslu „Člověkem.“ Tím, který se s vidinou ideálu lidskosti, práva a morálky rozhodne bez ohledu na křehkou tělesnou konstituci nastavit i druhou tvář neúprosné zkáze lidské nenávisti, brutalitě a omezenosti i neblahým rysům české národní povahy jako jsou malost, ušlápnutost a dějinná krátkozrakost. V době hrozící nacistické okupace byl Čapek jedním z hlavních motorů odporu, využil veškeré své možnosti a kontakty pro vyburcování národa a světa při snaze o zachování svobody. Rozhodl se jít příkladem národu i literárním soupeřníkům, odmítl odejít do emigrace a nastupujícímu fašismu čelil s perem v ruce až do posledních chvil svého nedlouhého života.

Velkou hodnotou filmu je pietní a detailní přístup autorů k tématu, k Čapkově monumentální osobnosti, kterou vystihuje nejen v charakterové velikosti, ale i v souvislostech dobových. Film velmi věrně kopíroval Čapkovu dobu, kostýmy, interiéry a předměty, které spisovatel běžně používal. Natáčelo se v úzkých vinohradských uličkách, pražských ulicích, ale vůbec nejcennějším prostředím byl reál Čapkovy vily a přilehlé zahrady, kde probíhaly legendární debaty mezi kroužkem tzv. „pátečníků“ a prezidentem Masarykem.

Zásadním exteriérem byla pak Čapkova letní rezidence Na strži u Staré Huti, obklopená rozlehlou zahradou, ke které měl spisovatel velmi láskyplný vztah, a která se nakonec paradoxně stala jeho poslední zhoubou, protože právě po povodni v zahradě Karel Čapek onemocněl oboustranným zápalem plic, jemuž podlehl. Jedna z hypotéz dokonce soudí, že si těžké nastuzení spisovatel způsobil úmyslně.

Film je vysoce hodnocen také díky hlavními hercům – strhující a detailně vykreslené jsou postavy Josefa Abraháma v hlavní roli, Hany Maciuchové jako Olgy Scheinpflugové a

Svatopluka Beneše, někdejšího plachého milovníka ze starších českých filmů, jehož Masaryk v sobě slučuje otcovskou velikost s přitažlivou lidskostí, prostou důvěrnou blízkostí i nepředstíranou úctou. Josef Abrhám přes rámcovou fyzickou podobu se slavným spisovatelem svedl skutečnou bitvu se vzhledem. U všech kalhot mu byl posunut pas, aby působil menší a jedním z charakteristických rysů jeho postavy je strnulá šíje signalizující Bechtěrevovu nemoc, již spisovatel trpěl od raného dětství. Paruky pro Hanu Macuichovou byly vyrobeny přesně podle dobových materiálů o herečce a spisovatelce Olze Scheinpflugové. Pro herce Josefa Abrháma a Hanu Macuichovou bylo též velkým přínosem setkání s několika žijícími současníky Karla Čapka a jeho ženy.⁷¹

Co se dá filmu naopak vytknout je určitá prkennost a literárnost dialogů. Na svou dobu poměrně odvážný scénář ale přesto pregnantně pojmenovává mnoho věcí ohledně útlaku intelektuálních elit totalitním systémem a malost obyčejných lidí. Přes odvahu tvůrců však v tehdejší Československu stále ještě fungovala cenzura komunistického režimu. Ve filmu tak například zcela chybí osobnost Ferdinanda Peroutky, Čapkova současníka a přítele, který ho vyprovázel až na poslední cestu. Film *Člověk proti zkáze* se bohužel dostal do kin v bouřlivé době roku 1989. Na premiéře sice ještě seděli komunističtí potentáti, ale režim měl již na kahanu a revoluční události v ulicích přebily dosah a možné ohlasy na aktuální téma Skalského labutí písně.

Vyznění snímku je o to tragičtější, že Karel Čapek je ve všeobecném povědomí zapsán jako laskavý a pozitivní člověk věřící v lidstvo a demokracii, o to více ve filmu vyznívají útoky na jeho osobu od českých spoluobčanů zfanatizovaných vírou v Hitlerovu třetí říši. Závěr filmu nastoluje až antické téma filosofa, jenž prožívá deziluzi nad duchovním stavem společnosti. Čapek, jenž celoživotně obdivoval český lid hovoří se spisovatelem Vančurou o rozdílů mezi davem a lidem. Levicově orientovaný Vančura vnímá lid jako pozitivní sílu a Čapek mu pokládá zásadní otázku: „Až Hitler vykročí ze Sudet na Prahu, bude do nás střílet německý dav nebo německý lid?“ Vančura marně hledá odpověď a Čapek končí trpce: „Lidi jsou hlupáci, Vančuro.“ Takové je tragické zklamání evropského humanisty.

Skalského snímek funguje jako nadčasová připomínka těsného sepjetí intelektuálů a kultury vůbec se širokou veřejností a právě tato připomínka z něj i v současné době činí velmi aktuální memento.

Při práci na snímku *Člověk proti zkáze* mohl Pololánik za využití celého

⁷¹ Parafrázováno z rozhovorů s J. Abrhámem a H. Macuichovou na DVD *Člověk proti zkáze*

symfonického orchestru vytvořit monumentální partituru a s její pomocí prolínat náměty dětského klidu a milostných chvil ve vzpomínkách s děsivou atmosférou Čapkova konce. Důležitou funkci hraje propojení jeho hudby s obrazy přírody. Hudba vystihuje slunce a léto u řeky, kde sourozenci Čapkovi trávili dětství. Lov raků a plynoucí vodu, procházky Karla Čapka s prezidentem Masarykem rozkvetlou alejí, klidné chvíle přátelských debat na zahradě. Na druhé straně se v jejích tónech zjevuje i příroda jako temná a hrozivá síla, přinášející živelné pohromy, děs a zkázu. Příroda, která se člověkem nedá zkrotit, je mu nadřazena a dává mu poznat jeho malost tváří v tvář vesmíru.

Pololáník používá i wagnerovské motivické postupy, jež jsou ve filmové hudbě poměrně časté. Přiřadil dvěma osudovým ženám Karla Čapka, Věře Hružové a Olze Scheinpflugové, specifický hudební motiv. Věra, která nevydržela na Karla čekat a v době jeho nemoci se provdala je provázena lyrickou hrou smyčců, nasládlým příslibem romantiky, v nichž ale pod povrchem rozeznáme zvuky nebezpečí a bolesti. Oproti tomu Olga, úspěšná herečka a výsostná intelektuálka, stále stojící Čapkovi po boku jako žena i jako přítel, je charakterizována rozvernější melodií.

Pololáníkův hudební doprovod je založen na souhře střihu s hudební strukturou. Skladatel nevytváří kontrasty s obrazem, ale posiluje ho a v divácích vyvolává pocit souladu, pravidelnosti a plynulého střídání emocí zároveň s hudbou. Nesnaží se o asymetrii a zneklidnění, ale slouží plně pravidelné struktuře děje. Nesporným Pololáníkovým vkladem je i jeho cit pro jednotu hudebního stylu. Přesně zacílenou volbou nástrojů a tempa označuje prostředí a emoce, které divák vidí v obraze. Používá klasickou formu vážné hudby. Nezapře svůj osobitý styl, ale hudba přitom neztrácí svou filmovost.

Film se skládá z těchto scén:

1. Prolog

Jako prolog představený před titulky funguje scéna, kdy do Čapkovy vily přijíždí příslušníci gestapa, aby spisovatele zatkli. Ani němečtí úředníci ovšem nejsou neomylní a tak si zapomněli zjistit, že doktor Čapek je již tři měsíce po smrti. Vedoucí gestapák pohrdavě označí jeho smrt za „selbstmord“, sebevraždu ze zbabělosti. Ve dveřích stojící drobná Olga Scheinpflugová (Hana Macuichová) pronese neohroženě: „ Ne, byla to vražda.“

Objeví se titulky a zní ústřední melodie celého filmu. Pololáník ji pojal jako velkou symfonii, atmosféru napětí a obav svěřuje smyčcům v mollové tónině a temným tónům

klavíru. Vysoké tóny se objevují jako příslib naděje a víra v lepší budoucnost, jsou ale vždy umlčeny.

Děj se započíná ve chvíli, kdy spisovatel Karel Čapek omdlí na schodech své vily a ulehne na smrtelnou postel. Jeho první vzpomínka patří dávné lásce Věře Hružové. Vzpomíná na setkání s ní v parku. Záběry na Libuši Šafránkovou cválající na koni a rozvíjení se jejich milostného vztahu podmalovává lyrický motiv syntezátory upravených smyčců. Vysoké tóny smyčců zůstanou i nadále motivem Věry a příjemných idylických vzpomínek.

Doktor sice uklidňuje Olgu Scheinflugovou, že manželův zdravotní stav není tak vážný, v myslí spisovatele Čapka se ale vyjeví obraz kruté přírody a bouře a povodně v jeho zahradě v letním sídle Na strži. Zahradu bičují přívaly deště, vše se bortí a rozpadá, oblohu křížují blesky a spisovatel se marně snaží zachránit co se dá. Pololánikova hudba jasně ilustruje děj. Temné mollové tóny prozrazují sílu živlu, smyčce bouří ve větrných poryvech. Dala by se vysledovat paralela s filmovou hudbou Sergeje Prokofjeva k filmům ruského režiséra Sergeje Ejzštejna. Orchestr zní sice libozvučně, ale celkové vyznění je emočně vypjaté, vemlouvavé a místy teatrální.

Mezi vizi živelné pohromy jsou stříhem vloženy obrazy z časů spisovatelova dětství, kdy s bratrem a sestrou chytá u řeky raky a poprvé vidí ledňáčka, ptáčka, který nosí štěstí. Láskyplný a idylický čas dětství pojímá Pololáník sladkobolnou hudbou vysoko posazených smyčců a dechů.

Dále Čapek vzpomíná jak s Olgou viděl poprvé v Mnichově sročení lidu oslavující Adolfa Hitlera. K pochodu hnědých košil zní popisná Horst-Wessel-Lied, známá také jako Die Fahne hoch.⁷² Spisovatel je upřímně zděšen aktivní účastí a nadšením prostých obyvatel a dělníků. Apeluje na své kolegy v redakci Literárních novin, aby se pokusili zapůsobit i na nejširší vrstvy obyvatel a ne jen na intelektuály.

2. Pátek s Masarykem

Čapek a jeho přátelé novináři a literáti diskutují na zahradě na jednom z legendárních „pátečnických“ setkání o tom, zda prostý člověk může zabránit válce. Do diskuze se zapojí

72 Píseň Horsta Wessela byla pochodovou stálicí SA a hymnou NSDAP v dobách Třetí říše i krátce před jejím vznikem. V hitlerovském Německu se tradičně hrála po oficiální hymně Deutschland, Deutschland über alles. Od roku 1934 byl při zpěvu písně povinný „německý pozdrav“ Heil Hitler.

i přichází prezident Masaryk. Dochází zde k rozporu mezi přesvědčeným komunistou Vančurou a ostatními demokraticky smýšlejícími debatéry. Objevuje se Čapkova víra prosté lidi. Dialog je velmi literární, řeč plyne jako když ukrajuje a přes vznešenost vyjádřených myšlenek uspává stejně jako cvrlikání ptáčků v pozadí. Prezident Masaryk nastoluje otázku osobní odpovědnosti jedince za osud národa a dějinné události. Čapek se rozhodne konat.

3. Bílá nemoc

Karel Čapek přihlíží divadelní zkoušce své hry Bílá nemoc, která apeluje na diváky, aby se rozhodně postavili proti infekci fašistického moru, která se šíří Evropou. Na představení reaguje obecenstvo velmi silným ohlasem.

Stříhem se přeneseme do zahrady v Topolčanech, kde diskutuje prezident Masaryk s Čapkem o chybách, které dělá mladá demokratická republika. Dialog je podmalován líbeznou hudbou podtrhující vřelost a důvěru panující mezi oběma filosofy.

V případě T.G.Masaryka pracuje Pololáník motivicky. Hudba charakterizující státníka, filosofa a hluboce lidského a národem milovaného prezidenta plyne v tradičních harmonických intervalech. Konsonantní motiv začíná dolů kvartou a potom jde nahoru sexta, kvarta, nóna, oktáva. Jedná se o klasický postup evokující pocity jistoty, bezpečí, útočiště a zázemí autority. Motivy pak Pololáník odlišuje pomocí harmonie, v případě Masarykovy smrti ladí motiv do moll, příjemné vzpomínky na společné strávené chvíle jsou durové.

4. O demokracii

Karel Čapek přednáší na pražských právech o demokracii. Jedním z vysokoškolských studentů je obviněn, že ve své knize Válka s mloky otevřeně napadá Adolfa Hitlera. Tíživá melodie zní v pozadí Čapkova rozhovoru se sourozenci. Především sestra Helena ho varuje před sňatkem s intelektuálkou Olgou.

V této části Pololáník hudebně akcentuje rozdíl mezi Čapkovou dávnou láskou Věrou a nynější snoubenkou Olgou. Spisovatelka a herečka v době Čapkovy nemohoucnosti jistě nežila v celibátu, ale alespoň se nevdala za jiného jako Věra Hružová.

Vysoké éterické zvuky charakterizují ve vzpomínkách Věru, syntetizátory a elektronika dokreslují barvu symfonických nástrojů orchestru a dodávají jim snový rozměr a zároveň

předtuchu něčeho nevyjasněného a nepravdivého. Ve scéně, kdy Věra sděluje Čapkovi svůj záměr provdat se, používá Pololáník dělené smyčce a vysoké tóny dřevěných dechových nástrojů. Klarinety a flétny vytvářejí dojem mlhavosti, vzdálenosti, něžnosti a vznešenosti.

Olžin chromatický motiv se evidentně záměrně prolíná do motivu Věry, zní ale živěji, rázněji a charakterizuje Olgu nejen jako ženu, která stojí více nohama na zemi, ale i jako živoucí skutečnost a nikoli prchavou vzpomínku. Rozverná violoncella rozezná jasnou a průzračnou melodii, stoupající a klesající jako mladá žena radostně sbíhající po schodech ke svému milenci.

Pololáník neodděluje obě ženy harmonicky, v obou motivech využívá chromatickou stupnici, ale vysoké smyčce u Věry a violoncella u Olgy vyjadřují samotný princip spisovatelovy lásky dvěma diametrálně odlišnými ženskými postavami. Jejich rozdílnost je zde však řečena především zvukově. Olga je život a Věra zamlžená vzpomínka.

Hudební motiv zde zazní i jako upomínka smrti prezidenta Masaryka. Známe ho již z předchozího rozhovoru spisovatele s prezidentem. S obrazem novin informujících o Masarykově smrti zazní ovšem v molové tónině. Karel Čapek se smutkem za přítele uváže na jeho památku na břizu ve své zahradě černou stuhu.

5. Ve Francii

Mimo motivické práce s výše uvedenými postavami se Pololáník uchyluje i k doslovné kresbě prostředí. Při návštěvě manželů Čapkových v katedrále v Rouenu se rozezná mohutný varhanní chorál, hra harmoniky podbarvuje jejich rozhovor na terase francouzské kavárničky. Olga zde manželovi představí námět na drama Matka. Pololáník používá zvuky a nástroje charakteristické pro jednotlivá prostředí, nesleduje psychologii, ale ilustruje a dokresluje atmosféru.

6. Matka

Karel Čapek napíše hru Matka podle námětu své ženy. Ta není příliš spokojená, vyčítá mu lidovost a plakátovost a absenci tragického rozměru. Čapek si ale stojí za svým, chce burcovat k myšlení především lidí na galerii. Hra má nakonec fenomenální úspěch, spisovatel je ale znenadání vystaven nenávisným útokům českých fašistů, kteří dobře rozklíčovali jeho výzvu k míru. Scény z dramatu se střihem střídají s Čapkovou rozmluvou

s Masarykem. Vrací se hudební vzpomínkově zastřený motiv z části O demokracii. Dojde k anšlusu Rakouska.

7. Zahradničení

Karel a jeho bratr Josef se věnují zahradničení ve chvíli, kdy za Čapkem, v tu dobu předsedou Penklubu, přijíždí anglický majitel tiskového koncernu. S pochopením přijme Čapkovu vývu aby zburcoval anglickou veřejnost na pomoc ohroženému Československu. Se svým hudebním motivem se vrací Masaryk se slovy o odpovědnosti národů za mírové sjednocení Evropy. Karel Čapek si jasně uvědomuje, že v podobě Československa je ohrožena poslední demokracie v jejím středu.

8. Mobilizace

Je vyhlášena mobilizace, národ se chystá k obraně vlasti. Karla Čapka zastihne tato zpráva v kině. Jako doprovod k promítanému filmu hrají piano a bicí v rytmu ragtimu. Pololáník zde opět ilustruje děj hudebními prostředky. Mobilizace, vzepětí vlasteneckých nálad a příprava na obranu vlasti se nese v duchu imitace dechovkové kapely a pochodového rytmu.

Karel Čapek se poprvé setká s tajemnou mužskou postavou, která bude i jedním z jeho posledních druhů v rozhovoru, když se zničehonic objeví Na strži, aby spisovatele utvrdil v tom, že ledňáček, dětský symbol štěstí a bezstarostnosti, jistě zase přiletí.

Do redakce Lidových novin dochází stále více výhružných dopisů, dobový tisk pranýřuje spisovatele v každém vydání a v rozhlase jsou vysílány reportáže z Německa, která nehodlá přihlížet rozmachu buržoazních intelektuálních elit. Čapek píše prosebné dopisy spisovatelům a velkým anglickým osobnostem, stále věří v jejich pomoc. Nedostává se mu ale odpovědi z žádné strany.

9. Pozvání do Švýcarska

S motivem, jež v Čapkových vzpomínkách ilustruje přírodní katastrofu Na Strži, která se mu stane osudnou, se v mírné modifikaci setkáváme i při zprávě, že mocnosti právě uzavřely Mnichovskou dohodu a prodaly Československo Hitlerovi. Emotivní hudba symbolizuje další z nezvratitelných okolností, jež se přímo podílejí na spisovatelově předčasném konci.

S vysokými tony žestí přijíždí ze Švýcarska Erika Mannová, aby Čapka, který kdysi pomohl emigrovat jejímu otci, odvezla do bezpečí. Pro upřesnění atmosféry v zemi právě v době jejich rozhovoru vhodí kdosi do okna Čapkovy vily dlažební kostku. Čapek je přesvědčen, že je nutné, aby zůstal, aby se lidé vypořádali se zradou a naučili myslet. Mannová tedy odjíždí ze země sama. Bratr Josef i Olga spisovatele přesvědčují, aby odjel ze země, že v případě zabrání celého československa Hitlerem bude Karel veřejně potrestán jako odstrašující příklad.

Molovými tóny ve hře orchestru Pololáník navozuje atmosféru spisovatelova ohrožení a neochvějného životního postoje, který nemůže přinést nic jiného než smrt. A to si Karel Čapek při svém intelektu a předvídavosti uvědomuje. Útoky na něj se stupňují, už nejde jen o slovní invectivy, ale hrozí mu i fyzické napadení.

Smyčce v molové tónině doplňují rozhovor Čapka s Vančurou a ostře kontrastují s cvrlikáním ptáčků v zahradě. Čapek pomalu přestává věřit v lidskou duši a českou demokracii.

10. O bílé nemoci

Orchestr hrající variaci na pochodový motiv, jenž zazněl u mobilizace, kdy se národ rozhodl bránit, provází Karla Čapka při rozhovoru s tajemným mužem na milované zahradě v domě Na Strži. Rytmus je ale pokřivený, vzdáleně připomíná spíše kolovrátkovou melodii u cirkusového výstupu než vojenskou dechovku. Vojáci odhodlaní bránit svou zem se stali směšnými figurkami dohrávající svůj poslední trapný výstup. Karel Čapek touží znovu spatřit ledňáčka z dětských dob, zoufale touží po přiletu naděje, se kterou by bylo možné hrůznou dobu přežít. Raději než aby si přiznal vlastní prohru, zalže Olze, že ptáček do zahrady přiletěl. Oba tuší, že ten druhý už ničemu nevěří, ale nechtějí to na sobě dát znát. Děj se cyklicky vrací na začátek filmu, Karel Čapek omdlévá na schodech a uléhá do postele, aby z ní již nikdy nevstal.

11. Nemoc

Zaznívá durový vzpomínkový motiv s vysokými tóny smyčců a Karel se vrací k řece a sourozencům. Poznává, že umírá a před očima mu defilují jeho literární postavy. Přesvědčují ho, že nic nemá smysl. S lyrickým motivem se vrací i Věra s vyprávěním o neexistující zemi, kam se dá ujet a uniknout všemu. Karel řekne Olze, že ledňáček nepřiletěl a že jí lhal. Vandalové připevňují k Čapkově brance konstrukci šibenice.

12. Na smrtelné posteli

Karel Čapek umírá. Orchester hraje efektní finále jemuž dominují smyčce a dechy a jež v sobě slučuje motivy předchozích událostí. Ozývají se vysoké tóny Čapkových lásek, hluboké symbolizující ztrátu přítele Masaryka, absence víry v návrat dobra a spravedlnosti se projevuje v úderech klavíru, rozeznáváme vzpomínkový motiv na idyllické časy i občasně burácení katastrofy, která smete vše živé, co jí stojí v cestě.

Hudbu k filmu *Člověk proti zkáze* zkomponoval Pololáník jako rozsáhlé plátno. Využívá možnosti romantické symfonického orchestru za doprovodu klavíru. Hudba přesně kopíruje stavbu filmového snímku, děj není vyprávěn chronologicky, ale z pohledu umírajícího spisovatele, jemuž v odcházející mysli defilují zásadní scény a postavy jeho života. Hudba zřetelně odděluje vzpomínky od reality, idealizovaná minulost je znázorněna podobně laděnými hudebními motivy. Pokud jde o motivy, využívá zde Pololáník pamětné spíše než příznačné. Výjimku tvoří skladatelova charakterizace dvou fatálních žen Čapkova života, intelektuálky a manželky Olgy Scheinpflugové a dávné lásky Věry Hružové, která na spisovatele nevydržela čekat a provdala se v době jeho nemoci. A práci s leitmotivem, můžeme vysledovat snad už jen u postavy prezidenta Masaryka, spisovatelova osobního přítele a zároveň autority celého národa.

Pololáník nepoužívá prostředky typické pro hudbu 20. století. Jeho hudební postupy jsou klasicko-romantické (připomíná Prokofjeva nebo Martinů). Celkové hudební pojetí značí klasiku a jistotu. Použity nejsou seriální techniky, ani atonální postupy, ale klasická kompozice. Tomu svědčí i obsazení romantického orchestru. Častá práce Zdeňka Pololáníka ve filmu jen potvrzuje jeho specifickou schopnost citu pro drama a obraz. Pregnantně a jasně se dokáže vyjádřit i na omezené ploše.

Člověk proti zkáze (1989)

Režie: Štěpán Skalský, Jaromír Pleskot

Scénář: Štěpán Skalský, Otto Zelenka

Kamera: Jaromír Šofr

Střih: Jiří Brožek

Hudba: Zdeněk Pololáník

Produkce: Filmové studio Barrandov

Producent: Jaromír Lukáš

Hrají:

Karel Čapek - Josef Abrahám st., Olga Scheinpflugová - Hana Maciuchová, Josef Čapek - František Řehák, Helena Čapková - Věra Galatíková, Věra Hružová - Libuše Šafránková, Dále - Ladislav Lakomý, Jan Kačer, Otakar Brousek st., Ota Sklenčka, Svatopluk Beneš, Tomáš Juříčka, Pavlína Mourková, Rudolf Stárz, Monika Švábová, David Matásek, Václav Babka, Jana Štěpánková, František Němec, Vladimír Brabec, Jan Čenský, Martin Stropnický, Oldřich Slavík, Bořík Procházka, Petr Pelzer, Jana Březinová, Martin Sobotka

5 Hudba pro rozhlas

Zdeněk Pololáník v průběhu své kariéry často spolupracoval s rozhlasem, konkrétně ve většině případů s jeho brněnským studiem. Vysílání v brněnském studiu mělo v letech 1945 – 1950 regionální charakter. Stanice byla samostatným organizačním celkem, měla svůj vysílač i svou vlnu. Část programu přebírala z pražského rozhlasového studia, část vysílání byla adresována jen posluchačům brněnské stanice (šlo především o zpravodajský program) a s částí programu vstupovali brněnští tvůrci na vlnu Prahy. Pokud šlo o dramatickou a literární tvorbu, došlo k posunu v roce 1950, kdy byla ustanovena centrální dramaturgie v Praze. Vytvářela repertoár pro celou českou oblast a přidělovala mimopražským studiím texty ke zvukové realizaci. Brnu byly často přidělovány hry pro děti a mládež, pracovalo ale i na četných folkloristických pásmech a pohádkách.

V první polovině padesátých let byla původní rozhlasová umělecká tvorba zatlačena do pozadí na úkor přenosů divadelních her, rozhlasových úprav jevištních děl a rozsáhlých cyklů četby na pokračování. Rozhlas se na pokyn shora stal jen reprodukčním zařízením a během několika dalších let se udržela jediné ve vysílání pro děti. V nastudovaných a vysílaných inscenacích se v drtivé míře uplatňovala jen pražská divadla. Brněnské studio proto ve vysílání původní rozhlasové tvorby zaznamenalo několikaletou přestávku.

Redakci rozhlasové tvorby v Brně v padesátých letech střídavě vedli básníci Oldřich Mikulášek a Jan Skácel. Logicky se tedy zaměřovala hlavně na literární zdroje, a to mnohdy i ze zcela opomíjených oblastí, jako byla současná poezie.

Rozhlasová hra jako taková se na vlny brněnské stanice Českého rozhlasu vrátila až na konci padesátých let. Stále probíhala v úzké spolupráci s pražským studiem. Za výjimečnou brněnskou rozhlasovou režisérku je považována zejména Olga Zezulová.⁷³

Zlom nastal až v 70. letech, kdy vyšlo usnesení sjezdu KSČ, že by rozhlas měl i umělecky reagovat na aktuální společenské a politické dění. V Brně se proto začal rozvíjet kvalitní program postavený na kvalitách moravských osobností.⁷⁴

Jedním z největších úspěchů brněnského studia na poli rozhlasové hry se řadí díla Věry Sládkové, které autorka sama dramatisovala podle svých románů.⁷⁵ Vznikly tak hry

⁷³ <http://mluveny.panacek.com/historie-rozhlasu/12055-o-nekterych-tvurcich-postupech-v-rozhlasove-rezii.html>, navštíveno 1.6.2010

⁷⁴ Moravští autoři se soustředili kolem spisovatele a publicisty Jindřicha Uhra.

⁷⁵ Věra Sládková vydala v sedmdesátých letech 20. století novely *Poslední vlak z Frývaldova* (1974) a *Pluky zla* (1975). V souborném vydání je ještě doplnila novela *Dítě svoboděnky*. Po mírném přepracování předchozích dvou částí bylo dílo vydáno pod souhrnným názvem *Malý muž a velká žena* (1982).

Poslední vlak z Frývaldova (1978), Bílé punčochy (1979) a Nedostateční dlouholebci (1980), na nichž se hudebně podílel právě Zdeněk Pololáník.

5.1 Výběr rozhlasových her

5.1.1 Výstřel a spol. (1964)

Rozhlasová hra, která vznikla v redakci humoru a satiry v brněnském studiu československého rozhlasu. Groteska v režii Antonína Přídala byla vlastně rozhlasovou dramatisací filmového námětu Vladislava Vančury. Námět, který vznikl počátkem 30. Let nebyl nikdy dříve realizován. Otiskly jej pouze Lidové noviny 22. Zář 1935. Filmovému námětu o únosu krásné dcery pražského zbohatlíka Reinfurta hrabivým teroristou vtiskl Vančura zřetelné chaplinovské ladění a nebylo tedy jistě snadné převést jej do rozhlasové podoby. Antonín Přidal se ale přerodu řeči obrazů do řeči zvuků zhostil velmi schopně. Přispěl k tomu jistě i tvůrce hudby Zdeněk Pololáník, jehož skladby hýří nápady a vtipem.⁷⁶

5.1.2. Sedmá velmoc (1964)

Rozhlasová hra na motivy známých povídek Jaroslava Haška v režii Miroslava Nejezchleba. Hudbu složil Zdeněk Pololáník a diriguje Jiří Hanousek. Osoby a obsazení: Arturek (Josef Husník), Mackovík (Zlatomír Vacek), profesor (Jiří Brož), Séman (Oldřich Vykypěl), Tonička (Růžena Michalová), Šefrna (Karel Kabíček), Pacovský (Rudolf Krátký), Helikar (Jiří Tomek), Vokusek (Ladislav Suchánek), Jedličková (Vilma Nováčková), Repout (Otakar Dadák), policejní rada (Karel Hospodský), Hacmacová (Helena Trýbová), Hacmac (Jiří Letenský), Puchmertl (Ladislav Lakomý) a další.

5.1.3. Babička (1972)

Na motivy nejslavnější knihy Boženy Němcové zrežiroval Jan Tůma. Dramatizace: Ludmila Bařínková a Jaroslav Horan. Rozhlasová úprava: Ludmila Bařínková.

Scénickou hudbu vytvořil Zdeněk Pololáník a dramaturgem byl Vlastmíl Brtěk.

Osoby a obsazení: Babička (Jarmila Kurandová), Barunka (Lubomíra Sonková), Jan

⁷⁶ Rovnost, 1964

(Roman Stáňa), Vilém (Karel Šindler), Adélka (Věra Obrátilová), Cilka (Věra Bublíková), Filip (Michal Novotný), Mančinka (Věra Fischerová), Paní Prošková (Helena Trybová), Pan Prošek (Otakar Dadák), Kněžna (Helena Kružíková), Hortensie (Renata Doleželová), Kristla (Jana Hlaváčková), Jakub Míla (Josef Husník), Černý myslivec (Milan Vágner), Viktorka (Zdena Herfortová), Mlynář (Rudolf Chromek), Myslivec (Arnošt Navrátil), Kovářka (Miroslava Jandeková) a další.

5.1.4. Kudy bloudí Odysseus (1964)

Ironický apokryf

Režie: Olga Zezulová

Autor: Karel Tachovský

Scénická hudba: Zdeněk Pololáník

Hraje: orchestr Gustava Broma

Dramaturgie: Jaromír Ptáček

Osoby a obsazení: Vypravěč (Rudolf Walter), Odysseus (Rudolf Jurda), Antiklos (Zlatomír Vacek), Elpenor (Zdeněk Martínek), Euryloches (Jaroslav Dufek), Polyfemos (Josef Karlík), Kalipso (Helena Kružíková), náčelník kikónské policie (Oldřich Celerýn), písarka (Dagmar Pistorová), Nausikae (B. Rýznarová), Kirké (Libuše Billová), Telemachos (Jaromír Husník), Penelopé (J. Ebertová), Antinoos (Arnošt Navrátil), Lotofágos (Dobroslav Riegl).

Nastudovalo Brno

5.2 Rozhlasová trilogie Věry Sládkové

Trojici her pro brněnské studio českého rozhlasu dramatizovala sama autorka literární předlohy Věra Sládková. V adaptaci se držela svého osobitého stylu, a proto i pro tyto rozhlasové hry platí termíny „tragické skrze grotesku“⁷⁷ nebo „groteskou k pravdě“⁷⁸, kterými její dílo literární ohodnotila dobová kritika. Režisérka Olga Zezulová se scénářů ujala s citem a s pochopením autorčina přirozeného jazyka, kopírovala živou stavbu dialogů a dokázala dobře vystihnout charakteristiky postav. Rámcem zůstalo stejně jako

⁷⁷ Dostál, Vladimír. Tragické skrze grotesku. Tvorba, 1974, č. 38, s. 13.

⁷⁸ Vlašín, Štěpán. Groteskou k pravdě. Tvorba, 1976, č. 5, s. 15.

v románu Věry Sládkové vyprávění dospívající dívky Věrky. Rozhlasová trilogie se proto stejně jako v románech Věry Sládkové stala hluboce osobní výpovědí o situaci obyčejných lidí o dobách okupace Československa nacistickou armádou a nesla si v sobě poselství o lidskosti a humoru i v těch nejtragičtějších životních podmínkách.

Věra Sládková vstoupila na literární scénu v šedesátých letech 20. století, v období uvolňování kulturních i jiných oblastí života. Do literatury se v této době vraceli dříve odmítaní autoři i umělecké směry a literatura opět začala kriticky reflektovat aktuální i minulé dění. Volnomyšlenkářské tendence v celé společnosti se ale velmi brzy dostaly do konfliktu s dobovou politikou a nástup normalizace po roce 1968 znamenal pro mnohé spisovatele opětovné cenzurování, zákazy publikování a pronásledování.

Mnoho autorů se proto po roce 1969 obrátilo k historickým námětům, umožnilo jim to nepřímo vyjadřovat skutečné pocity nad dobou. Časté bylo využívání válečných námětů z dvacátého století. Vzpomínky na druhou světovou válku umožňovaly nepřímo reflektovat totalitu komunismu. Řada spisovatelů navíc válku zažila a jednalo se tedy o jejich vlastní osobité výpovědi.⁷⁹

I Věra Sládková vycházela při psaní románu Malý muž a velká žena a následně i triptychu rozhlasových her z vlastních válečných zážitků. Na rozdíl od tehdejších rozjásaných budovatelských tendencí v literatuře ji zajímal osobní individuální prožitek z války. Nesnažila se popisovat pocity masy a národa, ale subjektivní pohled postav na dějinné události.⁸⁰ Nebála se obohatit válečné téma mnoha groteskními prvky a dodat tak čtenáři jistotu, že i v rozběsněných dobách nejhorší totality je možné žít, radovat se a milovat a hlavně nevzdat se.

5.2.1 Poslední vlak z Frývaldova

Scénář rozhlasové hry zpracovala Věra Sládková podle vlastního stejnojmenného románu. Natočen byl v roce 1978 v Brně. Hlavní hrdinkou a zároveň vypravěčkou je malá Věrka, která dětskýma očima osobitě a přitom čistě a jasně reflektuje události odehrávající se od srpna 1937 do října 1938 ve Frývaldově (dnes Jeseník). Popisuje období těsně před uzavřením Mnichovské dohody, jež měla za následek násilné vystěhování českého obyvatelstva z příhraniční oblasti Sudet. Věrka si samozřejmě uvědomuje, že se děje něco

⁷⁹ Janoušek, Pavel a kol. Dějiny české literatury 1945-1989, III. 1958-69. Praha: Academia, 2007, s. 7-36.

⁸⁰ Podobně jako například Ota Pavel nebo Bohumil Hrabal využívá Sládková ve svém díle postavy přirozených humoristů a lidových „pábitelů“ a groteskních postav a postaviček. Právě tím je její Josef Pumplmě.

zlého, zároveň ale stále žije normálním životem v domácím prostředí. Hodnotí okolní události, své dojmy a myšlenky, prožívá realitu všedních i nevšedních dětských dnů. V některých pasážích se ale její myšlenky mění ve vzpomínky dospělé ženy, která si od uplynulé skutečnosti udržuje jistý vypravěčský odstup. V těchto pasážích se vypravěčka teprve pozastavuje nad hrůzou událostí, které zažila jako dítě. Vypravěč tak ve hře hraje několik postav najednou, dítě, komentátora i vzpomínajícího a již vědoucího dospělého.

Hlavní postava dívky nemá v autorčině románu jméno, v rozhlasové hře je již jmenována jako Věra a autobiografické rysy jsou tak jasně patrné, že v televizním seriálu, který později na stejné motivy natočil režisér Karel Kachyňa pod názvem *Vlak dětství a naděje*, je již natrvalo pojmenována hlavní hrdinka křestním jménem autorky Věry Sládkové. Podobnost autorky s hrdinkou je navíc nepopíratelná i díky reáliím z jejího života.⁸¹

Dívka Věrka vnímá válku skrze malé události svého života, citlivě si ovšem všímá i podrobností, které dospělí často pro starosti nevidí. Své nitro odhaluje posluchači nejen v dialogích, ale i formou vnitřních monologů a osobního popisu pocitů. Dětský pohled také přináší jiskřivou humornost a podtrhuje grotesknost jednotlivých postav.

Vyprávění je uvozeno motivem hoboje v durové tónině, který je přerušen bubnováním do vojenského bubnu. Hudba akcentuje dětský pohled na svět, tóny hoboje jsou roztančené a rozverně, i bubny znějí více jako dětský bubínek na hraní než jako příslib budoucích válečných hrůz. Pololáník zde pracuje s příznačnými motivy. Věra si svůj nástroj drží po celou hru, hoboj ji provází, charakterizuje a místy i zastupuje. Při jeho tónech přitom nemusí Věrka promluvit, ale my víme, že je probíhajícím událostem přítomna. I zvuk bubnů se proměňuje a časem zdrsňuje a suroví, jak postupující masa českých fašistů nabývá na síle a sebevědomí. Hudební drama námětu je zde založeno na jednotlivých nástrojích, hoboji a bubnech, velmi jasně nám ilustrující jak se děj rozvíjí. Někdy je hoboj silnější a bubny ustupují do pozadí, to když dětská radost ze života přehlušuje reálné děsivé události, jinde bubny zvuk hoboje rázně přetnou a my se tak jasně dozvídáme, že je zle a Věrka byla umlčena tvrdou skutečností válečné doby. Pololáník pracuje s jednou krátkou melodií, kterou variuje, zpomaluje, zrychluje, krátí, prodlužuje, mění její rytmus, melodii i tempo a opakuje ji - podle toho, jak se mění atmosféry a vyvíjí děje.

⁸¹ Věra Sládková prožila dětství v pohraničním městě Frývaldově, také měla nevlastní matku a po vyhnání ze sudet přesídlila s rodinou do Brna.

Hru uvozují slova vypravěčky, která popisuje rodný dům v městečku Frývaldov, v němž poklidně žila její rodina a nahoře v podkroví bydlela bláznivá slečna Ema, pomatená zlomená žena čekající na návrat své ztracené lásky. Její chorobu podstatně zhoršují noční pochody turnerů se zneklidňujícím vířením bubínků. Její záchvaty jsou kvůli rušivým okolnostem stále častější a nakonec je ubohá žena právě tím na koho ničivě dopadne hněv mladých henlainovců. Je vytržena z posledního přístavu svého pokoje a před Věrčinými očima odvezena do blázince, kde nemůže dlouho přežít. Věrka má slečnu Emu ráda, i ona k ní chová důvěru a něžnou náklonnost jakou cítí duševně nemocní k dětem, protože dětský svět fantazie a nevypočítavosti je jim bližší než krutá realita těch dospělých.

Věrka se po návštěvě u Emy vydá k oficině, aby se dala ostříhat. Holičem je zde Sepp, ještě donedávna její kamarád, který ji učil plavat a hrál s ní kuličky, nyní ale zapálený mladý fašista. Jeho postava je symbolizována rachocením bubínku, stále ještě dětsky znějícího, neboť ve Věrčiných očích je Sepp ještě chlapcem a společníkem radostných her na vojáky. Pod jeho rukama se však dívka dočká prvního hořkého zklamání nad lidskou povahou a bezdůvodnou zlobou. V nejděsivější chvíli, kdy jí Sepp obrátí nůžky do očí, se rozezní zvonkohra jako památka na chvíle společných dětských radostí, jež jsou definitivně ztraceny. Sepp představuje i nadále jeden z hlavních motivů, doprovázen sílícím zvukem bubnu, nevynechá jedinou příležitost jak dítě trápit a jeho projevy nabývají na intenzitě tak jako se rozšiřuje moc fašismu. Postava Seppa je pro Věrku i ostatní osudová, představuje čisté ztělesnění zla, které je přijímáno zprvu s nechápavou otázkou a později s děsem a nočními můrami. Sepp z děje mizí a zase se znenadání objevuje jako skrytá nenávisť v lidských srdcích. Strach z něj však přetrvává, i když není zrovna přítomen.

Vyděšená Věrka se po událostech v oficině vydá do lesa a na jeho kraji si trhá kytičky a přemýšlí o ztrátě kamaráda. Její roztomilou hru podmalovávají lyrické tóny hoboje malující řeku, slunce a bezstarostnost dětství. Ta je přerušena tím, že se v okně objeví Sepp a míří na dítě puškou. V hrůzném činu mu zabrání až jeho matka.

K domu, kde bydlí Věrka s rodiči, v noci napochodují turneři za víření bubnů, virbl se nese ztichlou tmou a do bušení se ozývá Věrčin hoboje. Jeho tóny však již nejsou bezstarostné, ale nesou v sobě tíži smutku. Fašisti mají spadeno na jejího otce, městského pošťáka a jednoho z mála Čechů, kteří se odmítají odstěhovat do vnitrozemí.

Josef Pumplmň je komická figurka i milovaný a obětavý tatínek. Amatérský herec s drobnou postavou, postarší diblík s proříznutou pusou, malý český člověk a hrdina zároveň. Ani pod tíhou událostí neztrácí humor a srší bonmoty. S vývojem příběhu budeme

mít možnost se přesvědčit, že Pumplně není jen mluvka, ale je schopen svá tvrzení podložit hrdými, vlasteneckými a otcovskými činy.

Jeho věrná žena, bývalá hotelová kuchařka Anna Urbanová, která se stala Věřčinou nevlastní matkou, mu stála celý život po boku. Přes svou korpulentní postavu a ráznou řeč je děvčeti obětavou matkou a věčným přístavem v bouři okolního světa. Dobromyslná žena je v pravém slova smyslu hlavou rodiny a jejím jednotícím a nejsilnějším článkem.

Slečna Ema je odvezena do blázince, fašismus sílí a všichni Češi jsou nuceni uprchnout dříve, než henleinovci vytrhají kolejnice. Jejich potupný odchod na nádraží jen se základními věcmi a nástup do dobytčích vagonů je provázen zpěvem písně Die Fähne hoch, tradiční to hymny fašistických Němců.⁸²

Odsun se provádí za divokého rachocení bubnů, které už ani trochu nepřipomínají dětský plechový bubínek a disharmonického bezeslovného zpěvu mužského sboru, který evokuje děsivou atmosféru doby a nadcházející hrůzu věcí příštích.

První část končí odjezdem Anny Urbanové s malou Věrkou posledním vlakem z Frývaldova, v němž vytloukají okna kameny a za nímž už rachotí výbuchy vytrhávaných kolejnic. Hrdiný pošťák Pumplně odjíždí na poštovském voze vezoucím pokladnu z pošty do bezpečí za neohroženého zpěvu polky Sokolici.

Poslední vlak z Frývaldova provází táhlý zvuk hoboje, Věřčina nástroje, napodobujícího houkání lokomotivy, bubnování a táhlý chorál sborového zpěvu beze slov. Ozve se hlášení o odjezdu vlaku z Jeseníku směr Brno hlavní nádraží, do hlasu z amplionu se mísí turnerovské bubny. Poslední slovo má ovšem opět zvuk hoboje v durové tónině. Věrka už sice zažila první náznaky válečného běsnění, ale její dětská duše zní stále čistě a slibuje naději. Jen rytmus melodie se změnil, hoboj už nejásá, neklesá a nestoupá, tóny jsou melancholickéjší a opatrné, stejně jako dívčino srdce, v němž se už navždy usídlil strach.

Režie: Olga Zezulová.

Scénická hudba: Zdeněk Pololáník

Zvuk: Jaromír Pěňčík

Natáčení: Jitka Barošová

Montáž a střih: Jana Kuchovská

Asistent režie: Jaromír Ostrý

⁸² Autorem textu je Horst Wessel, německý nacist a zavražděný komunisty v roce 1930. Melodie je lidová, pravděpodobně z 19. století, a před Wesselem se na ni zpívaly jiné texty.

Osoby a obsazení: otec (Stanislav Zindulka), matka (Libuše Billová), dítě (Jiřina Grunová-Ostrá), vypravěčka (Dagmar Pistorová), Ema (Jana Janovská), Gluck (Milan Vágner), Wenig (Vilém Pfeiffer), Sepp (Miroslav Středa), turneři (Jiří Valchař a Karel Mišurec), Bretschneiderová (Olga Hauková), topič (Leopold Franc), úředník (Bohumil Slezáček), soused (Karel Adam), sousedka (Olga Hegerová), hlasatel (Stanislav Tesař), hlasy (Jaromír Ostrý, Ludmila Vacková, Tamara Luskačová, Milan Zezula).

Nastudovalo Brno v roce 1978.

5.2.2 Bílé punčochy

Druhý díl rozhlasové trilogie s názvem Bílé punčochy popisuje dobu před květnovými dny roku 1945 v Brně. Natočen byl v Brně v roce 1979.

Hudební motiv druhého dílu trilogie otevírá opět hra hoboje doprovázená bubnem. Zvuk nástroje je teď už ale výrazně hlubší a jen místy stoupá do vysokých tónů. S tragickými zážitky se hrdinka stává vnímavější k zákonitostem dospělého světa, sama začíná dospívat a zároveň se musí vypořádat s okolnostmi, které její psychiku jen rozjitřují. Musí přijmout nový domov a vypořádat se s nuceným odsunem z Frývaldova i z nepřetrvávající hrůzy, která se vrací s každou vzpomínkou na holiče Seppa.

Pololáník nicméně udržuje kontinuitu nástrojů, které určují jednotlivé postavy a dobové vlivy. Postavě Věrky nadále odpovídá hoboj, rozběsněným nacistů přísluší bubny v pochodovém rytmu.

Josefa Pumplmě, Annu Urbanovou a jejich malou Věrku zastihujeme při příjezdu do Brna, kam se chtějí na útěku uchýlit k dědečkovi. Věrka cítí strach z velkého neznámého města, probdělá noc na útěku a pocit vyhnanství se ozývají v teskných tónech hoboje. Po rozpačitém přijetí u otce Josefa Pumplmě se aktivitu ujímá starostlivá a bezprostřední Anna Urbanová, ohánějíc se schopnostmi hospodyně a kuchařským uměním okamžitě starouška přesvědčí, že příjezd uprchlíků nebude neblahou událostí, ale že přítomnost rodiny mu zpříjemní chvíle samoty a bude o něj dobře postaráno.

Tóny hoboje v durové tónině provází Věrčin nástup do školy, akt normálního života a příslib, že vše se může vrátit do normálních kolejí. Nástroj zde nejenom postavu provází, ale zcela zastupuje, není třeba promluvy, vše je řečeno hudebním motivem. Věrka již není psancem a terčem nenávistných útoků, ale holčičkou, která dle povinnosti přiměřené jejímu věku usedá vedle spolužačky do školní lavice a je učitelem i dětmi vřele přijata. Uvnitř její dětské dušičky ale trvá obava ze Seppa, vzpomínku na něj provází zvonkohra, která se

objevila v první části Poslední vlak z Frývaldova, když ji mladý holič strašil v officině nůžkami obrácenými do očí a řečmi o smrdutém plemeni.

Pololáník používá takřka filmový motivický postup, postavám přiřazuje zvuk, jenž je provází celým dějem. Jednotlivá prostředí hudebně ale pouze ilustruje za využití lidových prostředků. Návštěvu otce Puplmě a jeho vlastenecké řeči v hospodě charakterizuje píseň Pětatřicátníci hoši jako květ, českou hospodou se nese zvuk foukací harmoniky a sborový zpěv návštěvníků. Když se Pumplmě rozteskní nad krásou jesenických lesů a nad svým přetrženým životem, ozve se tenký hlas klarinetu, vysoké tóny provázející vzpomínání přejdou do písně Zelení hájové. Pumplmě dá k dobrému několik příhod ze svého amatérského hraní divadla. Veselost ale přerve kolemjdoucí průvod bílých punčoch a do srdcí všech se opět vkrádají pochybnosti a obavy. Brněnské bílé punčochy na rozdíl od prostě bubnujících frývaldovských turnerů hrají klasický prušácký marš, zní buben a pikola v tanečním rytmu. Malá flétna s ostrým průrazným tónem zní rozpustile, vysoké tóny se hodí spíš pro klukovskou hru na vojáky a dávají tak obyvatelům města naději, že nic nebude u nich tak černé jako v pohraničí. Z takových planých nadějí je ale brzy vyvede historie. Josef Pumplmě navíc mezi punčochami objeví manžela své sestry, hned pochopí, proč přestala bratra i tatínka navštěvovat a veřejně ho zesměšní. Za zvuků foukací harmoniky ho vede jako medvěda po ulicích na posměch okolí. Věra tuto situaci nekomentuje slovy, zní pouze hoboje v durové tónině, k němuž se nyní přidaly i další dva dřevěné nástroje - klarinet a flétna. Ve vysokých tónech zaznívají hlubší akordy značící skrytou hrozbu. Strýc a bratranec vstoupili k fašistům, otcova sestra Amálka se nechce rodiny vzdát, i když cítí hroznou hanbu a skrývá se před sousedy.

Do české země vtrhne německá armáda. Palackého třídou v Brně se valí tanky za doprovodu trubačů a pištců. Příjezd vojsk a zabrání vlasti charakterizuje dramatická hudba – k dřívějšímu rozvernému marši v podání pikoly a bubnu se přidávají se žestě. Hluboký zvuk trombónu vyjadřuje přicházející posilování fašizujících vlivů a drtivou převahu Německa nad malým národem. Věřčin strach z opětovného objevení Seppa nabývá reálných rozměrů. Vidí jeho postavu na každém tanku, jak jí hrozí vypíchnout oči. Zaduje smuteční hudba trombónu, aby dokreslila situaci okupovaného národa.

Josef Pumplmě je zbaven funkce pošťáka, ale neustává v tichém odporu proti Němcům. Prupovídky na adresu „Ády“ a trvalé zdravení „vlasti zdar“ provokují jeho dřívější spolupracovníky i sousedy. Aby se uživil, peče pro Němce preclíky, ale zapéká jim dovnitř šváby. S muzikantem Jarouškem, který prodává u nádraží české loutky a jesličky, podniknou partyzánskou akci proti německé výběřčí s pokladničkou. Věc se podaří,

Věřčinu radost vykresluje radostný zvuk hoboj. V tom ale uvidí Seppa, který narukoval do armády. Hoboj zahraje v mollové tónině blížící se dospělosti a Věra najednou pochopí, že už se Seppa nebojí. Sepp jí vyhrožuje, že ji nikdy nenechá na pokoji a vždycky si ji najde. Věru ale opustila dětská panika, pochopila, že hrozba nespočívá v osobě holiče Seppa z Frývaldu, ale v něčem podstatně hlubším, ve věčné lidské nenávisti, zášti a kořistnictví.

Pololánikovy hudební postupy jsou v obou částech více motivické než třeba u jeho hudby k inscenaci *Gazdina roba*. Pamětné melodie nás provázejí celým dějem a charakterizují řadové příslušníky bílých punčoch, hrozné německé vojsko i hlavní hrdinku Věru. Hudba se nevěnuje vykreslování atmosféry a prostředí, ale požívá motivy k zobrazení vnitřních stavů protagonistů. Pokud se reálná prostředí objevují, pak jsou dokumentována realisticky a popisně. Výraznou změnou oproti předchozí části *Poslední vlak z Frývaldova* je ovšem použití nástroje charakterizujícího hlavní hrdinku. Věřin hoboj se změnil ve skupinu žesťových nástrojů, a ukazuje posluchači, jak se její osobnost rozvíjí a pod čerstvě nabitými zkušenostmi získává na život více úhlů pohledu.

Režie: Olga Zezulová

Hudba: Zdeněk Pololáník

Hraje instrumentální soubor, řídí Jan Štych.

Zvuk: Jaromír Pěňčík

Natáčení: Jitka Barošová

Montáž a střih: Jana Kuchovská

Asistent režie: Jaromír Ostrý

Osoby a obsazení: otec (Stanislav Zindulka), matka (Libuše Billová), dítě (Jiřina Grunová-Ostrá), vypravěčka (Dagmar Pistorová-Karásková), Vémola (Pavel Kunert), děd (Rudolf Chromek), švagr (Jaroslav Dufek), Amálka (Jiřina Prokšová), učitel (Jiří Tomek), Sepp (Miroslav Středa), generál (Maxmilián Hornýš), průvodce (Alois Liškutín), ředitel (Dobroslav Riegl). Dále účinkují Andrea Píková, Dušan Baur, Karel Fajt, Ivan Hojar, Vilém Lamparter.

Nastudovalo Brno v roce 1979.

5..2.3 Nedostateční dlouholebci

Třetí díl tvoří závěrečnou část, epilog uzavírající celé vyprávění. Odehrává se v posledním roce Druhé světové války v Brně. Natočen byl brněnským studiem Českého rozhlasu v roce 1980. Zobrazuje konečný průběh války, obavy a utrpení, ale zároveň se v jeho konci otevírá pro hrdiny nový svět plný příslibů naděje. Už na první poslech je zcela evidentní použití většího obsazení nástrojů a odlišný hudební styl. Hudba nabývá na intenzitě, k dechům se přidaly smyčce, vysoké tóny píšťal a větší spektrum bicích nástrojů.

Věře je již patnáct let, do školy nebyla přijata jako „nedostatečný dlouholebec“ a nastupuje do práce v pojišťovně. Jak Věra dospívá, příběh graduje a hudba mohutní. Nastupuje rytmická jazzová skupina- kontrabas a bicí, hudba se nese ve swingovém rytmu a jazzové vlivy jsou patrné v nástrojovém obsazení i hudebních postupech. Mízi Věřin motiv jemných dřevěných nástrojů. Hudba najednou vytváří jen akustické předěly mezi jednotlivými scénami, hraje pod monology a dokresluje dialogy.

V pojišťovně se Věra seznamuje s mladým mužem Milanem Stehlíkem, který jí vysvětluje, jak to v úřadě chodí a postupně se do sebe zamilují. Věra nyní už střízlivě nedětskýma očima hodnotí probíhající události, vidí křivící se páteř českých lidí i bezradnost německých příslušníků, kteří kolem sebe kopou, aby zaplašili obavy z konce války. Pod její úvahy hrají smyčce motiv ve valčíkovém rytmu, pak ale začne hudba znít děsivě, smyčce přejdou do dramatického výrazu a Věra stále neví, kam bude nadále vláčena životem.

Drtivá hudba provází především časté útoky do krytu, jejich častost se zvyšuje zároveň s postupující spojeneckou frontou. Pololáník používá nejprve vysoké píšťivé tóny dřevěných nástrojů, k nimž přidává hrozivé smyčce, violoncello a kontrabas. Zvuk hudby je ostře ukončen zvukem sirén vyhlášujících nálet. Orchester čítá smyčcové kvarteto nebo komorní orchestr a k tomu výrazně použitou jazzovou bicí soupravu. Postava pana Dorna, fanatického fašisty vedoucího pojišťovnu, je demonstrována vysokými tóny pikol, které však již bez doprovodu bubnů nepůsobí strašně, ale pitoreskně.

Ve třetí části dochází k velkým citovým pohnutím u všech postav, je patrná atmosféra tísně z bomb i z konce války, jež nemůže skončit dobře pro Němce ani pro jejich české přísluhovače. Věra prožívá děsivou hrůzu v krytu i svou první lásku. Kola dějin se dala do pohybu a drtí vše co jim přijde do cesty. I něžnou mladistvou lásku, i víru v lidskou povahu, i víru ve vítězství nad nepřáteli.

Pololánik používá především výraznou rytmiku, hudbou neilustruje prostředí ani hudební motivy jednotlivých postav, zaměřuje se především na absolutní vystižení jejich momentálních nálad a pocitů. V jazzovém použití nástrojů má vůdčí roli klarinet. Maluje atmosféru milostných setkání, jeho temný a teplý tón provází Věru a Stehlíka na jejich schůzkách. Kontrabas, tento největší a nejhlubší smyčcový nástroj, tvrdí hudbu ostatních smyčců a zdůrazňuje rytmus ve chvílích, kdy nad mladistvou láskou převládne hrůza z budoucnosti.

Obzvláště tíživá, hudebně i dramaticky, je scéna, kdy zůstanou zaměstnanci pojišťovny zasypaní v krytu a v atmosféře plížící se smrti si začnou řešit svá osobní traumata. Dorn sní o čisté Evropě, ředitel pojišťovny odhalí svou nenávist k vůdci a k říši a účetní paní Breberová dostává hysterické záchvaty nad představou, že se její židovský manžel vrátí živý z koncentračního tábora a dozví se, že se s ním nechala tajně rozvést, a aby si zajistila pohodlný život, užívala si s německými oficíry. Po smrti svého nacistického milence, jenž „hrdinsky“ zahynul při náletu pod sutinami hotelu, ztrácí Breberová veškerou podporu a stává se zcela bezmocnou bláznivou ženskou. Věrka se tak střetává s odlišnými osudy a názory, než na jaké byla zvyklá z domova a vnímá události, které nevratně mění a ničí životy lidí a posunují je jako figurky na šachovnici.

Po vyhrabání z krytu je Věřin Milan zatčen. Dorn se pakuje a chce utéci před frontou a Breberová je ochotna k zoufalým činům, aby ji některý z Němců vzal s sebou pryč. Dornovo zamyšlení, jak je možné, že národ, který byl nade všemi je teď na kolenou, opět doprovází pisklavě posměšné pikoly napodobující rytmické maširování. Ve vzduchu je cítit všeobecné napětí a pocit zmaru a konce. Vše ale skončí happyendem. Milan je propuštěn a za zvuků trylkujících dechů a smyčců ve vysokých tónech končí válka. Skončila převýchova nedostatečných dlouholebců.

Pololánik při hudebním řešení rozhlasové trilogie používá kontinuální postup. V prvním dílu Poslední vlak z Frývaldova, který je expozicí celého vyprávění, využívá pouze sólové nástroje (hoboj, buben). Ve druhém dílu Bílé punčochy, pod tlakem rozvíjejícího se děje a postupného dospívání a pronikání vypravěčky do světa dospělých, se již objevují malé komorní sestavy a ve třetím dílu Nedostateční dlouholebci graduje příběh ke šťastnému závěru a hudební řešení se rozšiřuje na spektrum celého jazzového orchestru. Zdálo by se na první pohled, přesněji poslech, logické, je ale s podivem, že třetí část se výrazně vymyká stylu obou předchozích. Z ničeho nic se objevuje nejenom zcela jiné obsazení nástrojů, ale hudba celkově nenavazuje ani nedoplňuje předchozí díly. Je dokonce v přímém rozporu s kontinuitou vyprávění, staví se do opozice k vývoji děje i k samotnému

prostředí. Například, když hlavní hrdinka Věrka mluví o tom, že je trestána jako nedostatečný dlouholebec v protektorátu, nepochopitelně její slova podmalovává jazzový rytmus.

Autor scénické hudby samozřejmě většinou neodpovídá za konkrétní použití úryvků své hudby v konkrétních místech děje, to je zodpovědnost tvůrců výsledné inscenace. V dílu Nedostatční dlouholebci ale Pololáník zvolil zcela odlišné hudební prostředky, byť k tomu stále komorní příběh nevybízí. Příběh vyprávěný očima jediné hlavní protagonistky Věrky najednou doprovází celý orchestr. Bylo by snad možné říci, že s eskalací příběhu, s postupem války a s najednou až hmatatelným nebezpečím smrti by mohla i hudba svým zesílením akcentovat společenskou situaci. Nejasná je ale volba stylu, tedy jazzových rytmů a nástrojů. Například právě na konci války, kdy moc německé armády a fašistů již skomírá, jsou jejich charakteristické bubny nahrazeny celou bicí soustavou.

Otázkou také je, zda se nějak nezměnily ekonomické nebo technické podmínky ve studiu brněnského rozhlasu, které Pololáníkovi práci zadávalo, čemuž by odpovídalo širší obsazení nástrojů. Změnu je též možné přičítat osobě režiséra. Olgu Zezulovou totiž nahradil Jan Tůma. V poslední části tedy nastává hudební zlom prakticky ve všech směrech, hudba dostává větší prostor, rozeznáváme větší obsazení nástrojů, jsou využívány jiné hudební a stylové prostředky. Ztráta komorní atmosféry je ale podle mého názoru nejenom neopodstatněná, ale je výslednému dílu spíše na škodu, než aby ho posouvala k závěru nebo mu dodávala další rozměr.

Režie: Jan Tůma

Scénická hudba: Zdeněk Pololáník

Hraje malý instrumentální soubor, řídí Jan Štych

Zvuk: Jaromír Pěnčík

Natáčení a střih: Jana Kuchovská

Dramaturgie: Josef Zahradníček..

Osoby a obsazení: otec (Stanislav Zindulka), matka (Libuše Billová), Věra (Jiřina Grunová-Ostrá), vypravěčka (Dagmar Pistorová), Dorn (Josef Karlík), frau Breberová (Libuše Vaněčková), Milan Stehlík (Erik Pardus), ředitel pojišťovny Elementar, Divadelní ul. 6 Brno (Jiří Dušek), prodavačka (Olga Hegerová), vrátný (Karel Adam), policista (Bohumil Smutný), hasič (Borek Rosenmayer), Dornová (Naďa Chmelařová). Dále účinkují Jiří Novotný, Jaroslav Diviš, Jaromír Ostrý, ing. Josef Daněk, Pavel Nášel, Luděk Randár. Nastudovalo Brno v roce 1980.

6 Výběr z hudby pro televizní seriály a inscenace

6.1. Schovávaná na schodech (1959)

Televizní hra brněnského studia v režii Zdeňka Kaloče. Původní drama španělského barokního dramatika Calderóna přepracoval roku 1931 Vítězslav Nezval pro jeviště na žádost dramaturga Národního divadla Františka Götze. Hru o marné lásce, která musí být obětována povinnosti a soucitu převedl do alexandrinů, připsal písňe a nazval ho Schovávaná na schodech. Ponechal sice tradiční veseloherní zápletky jako tajné skrýše, záměny a převleky, ale doplnil drama o jisté hořké tóny nad zmarněným citem, jež měly poukazovat na tíhu společenských konvencí. Hrdina hry a jeho milá jsou oba donuceni k sňatku proti své vůli. Charakteristiky osob zůstaly veseloherně nesložitě, ovšem s výjimkou hlavního hrdiny dona Césara, který tápe ve vlastních citech a potácí se mezi láskou a soucitem a zdánlivě chladné Lisardy, která pod kamennou maskou ukrývá své žhavé srdce. Kritik Štěpán Vlašín v dobovém tisku konstatoval, že inscenace postavila brněnské herce před úkoly, na které nebyli zvyklí a zbavili tak básnickou hru lehkosti, jasu a melodičnosti. Provedení se mu zdálo těžkopádné, místo poetických náznaků oplývalo realistickými detaily a popisná se mu zdála i výprava. Ocenil ale výkony hlavních představitelů (Josefa Husníka jako dona Césara, Vlastu Fialovou jako Lisardu a Janu Hlaváčkovou jako Celli a Josefa Karlíka v postavě sanchopanzovského sluhy Mosquita).

Ke kladům inscenace jednoznačně přiřadil Pololánikovu hudbu, která zdárně a invenčně umocňovala vyznění klíčových míst hry. Televizní zpracování křehké lyrické hry se tak nestalo událostí velkého uměleckého významu, ale zanechalo jistě stopu z hlediska dramaturgického přínosu.⁸³

Režie: Zdeněk Kaloč

Scénář: Zdeněk Čecháček a Zdeněk Kaloč

Hudba: Zdeněk Pololáník

Stavby: arch. Jaroslav Krška

Kamera: Vladimír Řezníček

⁸³ Štěpán Vlašín, Rovnost 1959

Osoby a obsazení: Don Diego (Karel Kabíček), Lisarda, jeho dcera (Vlasta Fialová), Don Juan, jeho synovec (Ladislav Lakomý), Don Felix (Jaroslav Dufek), Celie, jeho sestra (Jana Hlaváčová), Don Cesar (Josef Husník), Mosquito, sluha Dona Caesara (Josef Karlík), Ottavio, kupec (Karel Meister), Beatrice, Lisardina komorná (Helena Trýbová), Inez, Celiina komorná (Libuše Billová), Gonzalo (Zlatomír Vacek), Castanio (Jiří Tomek), Soudní zřízení (Václav Kyzlink, Zdeněk Blažek, Ladislav Šamlot)

6.2. Synové a dcery Jakuba skláře (1958)

Televizní seriál Synové a dcery Jakuba skláře vznikl podle scénáře Jaroslava Dietla pod taktovkou režiséra Jaroslava Dudka v roce 1985. Zdeňka Pololánika si vybrali tvůrci potom, co slyšeli jeho hudbu k předchozím filmům. Seriál je jakousi rodinnou kronikou osudů skláře Jakuba Cirkla a jeho potomků. Děj prochází od 19. století přes období obou světových válek až do 50. let 20. století a točí se kolem Albrechtické sklářské huti. Na osudech protagonistů jsou demonstrovány historické události, které formují Československou republiku. Popisuje zápas obyčejných lidí se soukolím dějin a podtrhuje v duchu komunistického diktátu roli strany a rodiny.

Pololánikova spolupráce s Československou televizí započala počátkem roku 1985. Skladatele myšlenka seriálu zaujala kvůli zobrazení venkovského manuálně pracujícího člověka, jenž je neúprosně drcen dobou.

Děj procházející několika desetiletími mu navíc poskytl velkou plochu k hudebnímu vyjádření.⁸⁴

⁸⁴ Hejzlar, Tomáš: Jen málokdo tuší, jak náročná je to práce! (hudba pro televizi, Haló noviny 16, č. 172, 26.7.2006, s. 13).

7 Výběr z baletů

7.1. Pierot

Pololáníkův balet Pierot pojednává o osudu francouzského mima českého původu Jeana -Baptiste Gasparda Deburaua, herce lidové Paříže. Vzniklo v letech 1975/76 na objednávku Divadla Oldřicha Stibora, nyní Moravského Národního divadla v Olomouci. Zde dosáhl největší počet repríz a největší návštěvnosti ze všech po II. světové válce uvedených baletů. Byl uvedený i v Brně, Plzni, v Ostravě a Zwickau. Později skladatel z celovečerního tříaktového baletu upravil suitu o pěti částech: Na předměstí Paříže - V divadélku Funambiles - Debureauovy etudy - Pařížské nokturno – Nesmrtelný Pierot. Libreto skladateli napsal Václav Kokšal, sólista národního divadla v Praze a později asistent Ivo Váni Psoty v Brně.

7.2. Sněhová královna (podle Hanse Christiana Andersena)

Balet vznikl objednávkou pro Laternu magiku, kde se hrál po 6 let a měl 600 repríz, poprvé v době vzniku 1978. Hudbu nahrálo Fisyo pod dirigentem Františkem Delfínem, sbormistr byl Pavel Kühn, režisér Evald Schorm, choreograf Pavel Šmok, kamera Emil Sirotek, výprava Josef Svoboda. Verše napsal Jan Skácel, který byl tehdy v nemilosti oficiálních režimních struktur, a proto použil pseudonym František Raný.

7.3. Mechanismus

Pololáníkův Balet na libreto Rudolfa Adlera měl premiéru 5. Března 1966 v divadle v Liberci. Adlerovo libreto se soustředilo jen na vystižení základní myšlenky, nedělalo si ambici přesně popisovat konkrétní děj a dalo tedy choreografii velkou volnost. Základním tématem byl člověk zapojený do kolektivu lidí zaměstnaných stejnou prací – konstrukcí. Sevřený touto masou setrvává stále na stejném místě, které se děsí opustit, aby se celá konstrukce nezhroutila. Ale jen tak dlouho dokud se z „mechanismu“ stavby nezhroutí jeden článek – žena. V té chvíli člověk opustil své místo, vyprostil ji a následoval boj o ni s ostatními. Objevuje se gravitační síla mechanismu, poruchy, vášně a nenávist. Vše směřuje ke konečné katastrofě, kdy člověk mechanismu podlehne, aniž poznal marnost

svého snažení. V inspiraci i stylu libreta je zřetelný kafkaevský základ.

Pololánik vyjádřil tuto atmosféru hudbou výraznou a sdělnou, zvukově zajímavou a inspirativní. Zvukové kvality na setrvačně proměnlivé dynamické stupnici a prudká výbojnost rytmického průběhu jsou základem, z jehož pozadí ostře vystupují výrazové prostředky tonální oblasti. Z tohoto střetnutí dovedl Pololánik vytěžit silné kontrasty, dramaticky účinné momenty a překvapující bezprostřednost. V rozmístění orchestru dominovaly vedle tradičních dechových nástrojů vibrafon na jedné straně a klavír s cembalem a harfou na straně druhé. Toto rozvržení s absencí smyčců dalo skladateli možnost vytvořit široké a zajímavé barevné spektrum. Nekomplikované rytmy v úporně opakovaných blocích vyjadřují monotónní pohyb mechanismu, atmosféra vášně a zápasu je vyjádřena melodickým motivem, orchestrací a akordickými údery nebo sledy. Žena je typizována tanečně prostým motivem. Pololánik sice nepředepisuje do detailu, jakou situaci chce v určitém okamžiku jeho hudba vyjádřit, ale je v odlišnosti každé z částí natolik sdělný a srozumitelný, že základní myšlenková osnova vyplývá sama s naprostou určitostí. Jen tam, kde je potřeba zachytit atmosféru se výraz stupňuje a komplikuje, rytmická vazba se uvolňuje a harmonie se stává vynalézavější. Pololánik choreografa inspiruje, ale nikdy nesvazuje. Ukázal, že lze psát balety jako moderní hudbu.⁸⁵

⁸⁵ Pospíšil, Vilém: Vývoj baletu v Liberci (Hudební rozhledy 1966, č. 10, s. 304) .Lidová demokracie, 8.3.1967

8 Závěr

V této práci jsem se zabývala scénickou, filmovou, rozhlasovou a televizní tvorbou světoznámého moravského skladatele Zdeňka Pololánika. Důraz jsem kladla především na jeho díla určená pro činohru, film a rozhlas. Neměla jsem ambice podat vyčerpávající popis jeho díla v této oblasti, ale otevřít nesporně zajímavou kapitolu, která je dosud v jiných pracích opomíjena. Doufám, že tato práce poskytne alespoň základní informace pro další a detailnější rozборы a stane potenciálním čtenářům inspirací.

Zajímal mě především Pololánikův přístup jako autora hudby k výslednému tvaru uměleckého díla, jeho tvůrčí postupy a hudební vnímání textových a obrazových složek výsledných tvarů. Pokusila jsem se dokázat, že hudba není pouhou ilustrativní kulisou dramatických a filmových děl, ale je jejich nedílnou součástí, která pozdvihuje jejich dopad na diváka a přináší mu hluboké emocionální zážitky

Na tvorbě Zdeňka Pololánika by bylo jistě možné dokladovat specifické vlastnosti autora dramatické a filmové hudby, hluboký vhled do celkové koncepce a schopnost podřídit se zájmům výsledného tvaru. Z pedagogického hlediska by bylo podle mě možné žákům a studentům na jeho tvorbě dokladovat důležitost hudby jako jednoho ze základních pilířů dramatických děl a přiblížit jim často opomíjené významy a prožitky, jež jim citlivé vnímání hudby v ostatních uměleckých směrech může přinést.

9 Použitá literatura a prameny

BOR, V. *Hudba, film, kritika*. Praha: Panton, 1990. ISBN 80-7039-053-0

BŘEZINA, V. *Lexikon českého filmu*. Praha: Cinema, 1996. ISBN 80-85933-09-8

ČERTKOVÁ, T. *Komorní vokální hudba Zdeňka Pololánika*. (Diplomová práce, Pedagogická fakulta MU Brno, 2010)

DOBROVOLNÁ, M. *Filmové kritiky české nové vlny, proměny percepce a diváckých ohlasů ve vztahu k dobovému kontextu*. (Diplomová práce, Filozofická fakulta MU Brno 2008)

DRLÍK, V., VÁVROVÁ, K. *Věra Sládková, jeden příběh, jeden Osud*. (Rajhrad: Muzeum Brněnska, 2007)

DVOŘÁČKOVÁ, S. *Zdeněk Pololánik - písňový cyklus Velikonoční cesta*. (Diplomová práce, JAMU 1992)

GALÍK, J a kol. *Panorama české literatury*. Olomouc: Rubico, 1994. ISBN 80-85839-04-0

JANOUŠEK, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945-1989, III. 1958-69*. Praha: Academia, 2007. ISBN 987-80-200-1583-3

JANOUŠEK, P. a kol. *Dějiny české literatury 1945-1989, IV. 1969-89*. Praha: Academia, 2008. ISBN 978-80-200-1613-7

KUNA, M. *Zvuk a hudba ve filmu*. Praha: Panton, 1968.

MATZNER, A., PILKA, J. *Česká filmová hudba*. Praha: Dauphin, 2002. ISBN 80-7272-013-9

PILKA, J. *Tajemství filmové hudby*. Praha: Orbis, 1960.

RATISLAF, M. *Specifika filmové hudby*. (Diplomová práce, Pedagogická fakulta MU 2006)

TUČKOVÁ, K. *Ohlédnutí za dílem Věry Sládkové*. Literární noviny, 2006, roč. 17, č. 17, s. 11.

DVD a a hudební dokumenty

DVD Gazdina roba z edice Reflex (vydal Thespis s.r.o. 2009. Záznam divadelního představení Česká televize 1994

DVD Člověk proti zkáze (Bonton film)

Rozhlasové hry Poslední vlak z Frývaldova, Bílé punčochy a Nedostateční dlouholebci zapůjčeny ze soukromého archivu

Internetové zdroje

<http://www.csfd.cz>

<http://www.djkt-plzen.cz>

<http://www.folklornisdruzeni.cz>

<http://www.folklorweb.cz>

<http://www.franz.wz.cz>

<http://mluveny.panacek.com>

<http://www.mvf.cz>

<http://www.orik.cz/>

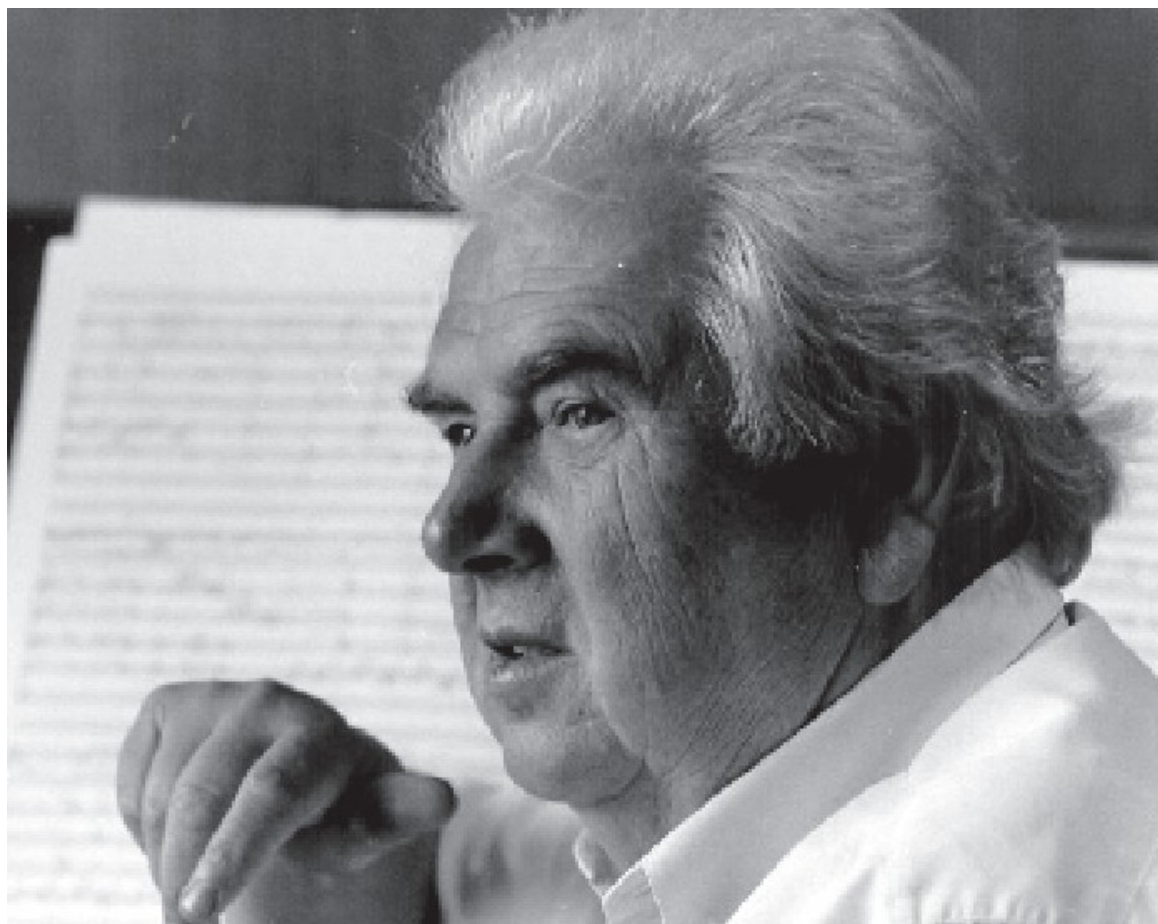
Přílohy

Seznam příloh

Přílohy č. I Zdeněk Pololáník při práci

Příloha č.II Kompletní seznam děl (staženo www.mvf.cz, 1.6.2010)

I Zdeněk Pololáník při práci



II Kompletní seznam díla

Orchestrální a koncertantní skladby

Předehra k nedokončené opeře Oresteia (1954).

O Budulínkovi a lišce, Scherzo pro symfonický orchestr (1954).

Symfonieta pro velký orchestr (1958), prem. 12.10.1983 Leningrad.

Toccata pro kontrabas, žestě, bicí, 2 harfy, cembalo a klavír / Sonáta pro kontrabas (1959).

Divertimento pro smyčcový orchestr a 4 lesní rohy (1960), prem. Jihoněm. rozhlas, duben 1962, tisk ViVo Brno.

1. *symfonie* - pro velký orchestr (1961), prem. 8.10.1962 Brno.

2. *symfonie* - Komorní - pro 11 dechových nástrojů (1962), prem. 8. 3. 1964 Brno.

3. *symfonie* - pro skupinu hráčů na bicí nástroje a varhany (1962).

4. *symfonie* - pro smyčcový orchestr (1963), prem. 7.3.1967 Praha.

Concentus resonabilis, pro 19 sólistů a magnetofonový pás (1963), prem. 1964. Československý rozhlas Brno, partitura Editio Supraphon 1967.

Koncert pro klavír a orchestr (1966), prem. 16.12.1968 Brno.

Concerto grosso I, pro klarinet (nebo flétnu), kytaru, cembalo a smyčce (1966), prem. 15.1.1969 Brno, partitura Zanibon 1969.

5. *symfonie* (1969), prem. 26.3.1971 Brno, partitura G.Zanibon, Padova, Itálie.

Suita z oratoria Šír haš - šírím, pro velký symfonický orchestr (1975).

Suita z baletu Pierot (1977), prem. 19.9.1977 Československý rozhlas.

Suita z baletu Sněhová královna (1979).

Musica giocosa, pro housle a 12 členný komorní soubor (1981), prem. 5.12.1984 Brno.

Concertino pro klavír a smyčce (1985), prem. 21.5.1986 Brno.

Concerto grosso II - pro klarinet, fagot a smyčce (1988), prem. 26.4.1989 Brno, tisk Český rozhlas Praha 2006.

Pašijové hry, pro symfonický orchestr (1999), prem. 2000 Mimoň (uvedena nahrávka syntetizérem v rámci činoherního představení).

Capriccio for Madame Kim-Cook, pro violoncello a velký orchestr (2000), prem. 3.9.2000 Zlín.

Varhanní skladby

Sonata bravura (1959), prem. 28.9.1960 Leningrad (hráno na klavír), 18.9.1961 Brno (hráno na varhany), tisk Státní hudební vydavatelství 1963, ViVo Brno 2007.

Sonata laetitiae / Sonata gaudia (1962), tisk Panton 1971, ViVo Brno 2007.
Allegro affanato (1963), prem. 17.11.1964 Praha, tisk ViVo Brno.
Esultazio e pianto / Pianto e esultazio (1972) tisk Panton, ViVo Brno 1993.
Burlesca (1982), tisk ViVo Brno 1993.
Pastorale (1986), prem. 1986 Brno, tisk ViVo Brno.
Preludio festivo (1992), prem. 11.12.1992 Brno, tisk ViVo Brno 1993.
Musica sacra, sette composizioni per organo solo (Introduzione, Oratio, Estasi - Preludio in C, Inno - Pathetico, Interludio - alla Janáček, Angeli - Fantasia, Postludio - alla Widor) (1999), tisk Nela Brno 2004.

Skladby pro jiné nástroje sólo

Variace na dvě moravské písně, pro klavír (1956).
Klavírní miniatury pro děti (1956).
Cyklus instruktivních skladbiček pro akordeon (1958), tisk Editio Moravia.

7 preludií pro klavír (1956-1961), tisk Nela Brno 2001 (č. 1-5), 2004 (č. 6-7), 10' (původně Pět preludií pro klavír / Pět klavírních kusů (1956-1957, prem. předcházela prov. 28. 9. 1960 v Leningradu) a Dvě preludia pro klavír (1961).
Gavota, Diavoleria a Seguidilla, pro klavír ve snadném slohu (1961, 1961, 1983), tisk Nela Brno 2001.
Sonata eccentrica, pro housle sólo (1963).
Invence I.-IV, pro lesní roh sólo, tisk ViVo Brno 2005.
6 miniatur pro kytaru sólo, tisk Nela Brno 2002.

Skladby pro varhany a klavír

Variace pro varhany a klavír, op. 1 (1956), prem. předcházela prov. 28. 9. 1960 v Leningradu, tisk Supraphon 1982, ViVo Brno 2008.
Dodici preludii / Preludii dodici, pro 2 klavíry a varhany (1963), prem. cca 1964 Brno.

Skladby pro různé komorní sestavy

Sonatina pro violoncello a kontrabas (1956).
Svita pro housle a klavír (1957), tisk Panton 1988.
Smyčcový kvartet (1958), prem. 20.12.1961 Leningrad

Scherzo contrario, pro housle, basklarinet (nebo klarinet) a xylofon (nebo kytaru) (1961), prem. 14. nebo 25. 3. 1962 Brno, tisk Edizio G. Zanibon Padova 1970.

Musica spingenta I, pro kontrabas a dechové kvinteto (1961), tisk G.Zanibon Padova, Italia.

Musica spingenta II, pro smyčcové kvarteto a cembalo (1962), prem. 27.11.1966 Brno (s klavírem místo cembala).

Musica spingenta III, pro basklarinet a 13 bicích nástrojů (1962), prem. 11. 5. 1964 Praha, tisk Panton 1966.

Tre scherzi, pro dechové kvinteto (1963), tisk Zanibon Padova 1970.

Musica concisa, pro flétnu, basklarinet, cembalo, klavír a bicí nástroje (1963), prem. 26.4.1964 Praha, tisk Panton 1971.

Sonáta pro lesní roh a klavír (1965).

Oratio, nonet pro klávesové, drnkací a bicí nástroje (1968), prem. 25.3.1968 Brno.

Musica trascurata, pro basklarinet a klavír (1969), prem. 23.2.1969 Biberach.

Vánoční triptych / Triptych (Anděl/Andělé, Pastýři, Mudrci /Mágové), pro křídlovku a 4 pozouny (1993), prem. 2.1.1994 Brno, tisk ViVo Brno.

Balada pro violoncello a klavír (1992), tisk ViVo Brno.

Invence č. 1-4 pro lesní roh sólo, tisk Vivo Brno.

Pulsazione pro 2 hráče na bicí nástroje.

Interludium pro 4 fagoty (1998), prem. 1999 Brno.

Partita giubilare, pro smyčcové kvarteto (1999), prem. 30.11.1999.

Baletní epizody, pro smyčcové kvarteto.

Oratoria a kantáty

Šír haš – šírím, oratorium pro sóla, sbor a velký orchestr, na hebrejský text Písně písní (1970), prem. 25.6.1970 Brno.

Andělské poselství světu, vánoční pastorela pro soprán, alt, smíšený sbor, varhany a smyčce na slova Václava Renče (1991), tisk Matice cyrilometodějská 1992.

Popelka nazaretská, komorní oratorium - písně a recitace, slova Václav Renč, pro střední hlas a syntetizér (1991), tisk Karmelitánské nakladatelství.

Napřed je třeba unést kříž / Nejprve..., komorní oratorium, slova Paul Claudel - písně a recitace pro střední hlas a syntetizér (1992), prem. 21.6. 1993 Forfest Kroměříž, tisk Karmelitánské nakladatelství.

Bůh je láska, komorní oratorium, slova z evangelia sv. Jana - písně a recitace pro střední hlas a syntetizér (1993), tisk Karmelitánské nakladatelství.

Císařův mim, třídílný žalmový cyklu pro dětský nebo ženský sbor a cappella (1995).

Zpěv noci tajemné, dvoudílná skladba pro bas a orchestr, slova prorok Izajáš, Václav Renč, Kamil Bednář a J. V. Kamarýt (1997).

Chvalozpěv / Magnificat, pro smíšený sbor a orchestr na staroslověnský text v prepisu Radoslava Večerky, prem. 18.6.2006 Česká Třebová.

Liturgické skladby

Česká liturgická mše / Liturgická mše / Česká mše, pro baryton, smíšený sbor, žestě, harfu a varhany (1956), prem. 5.7.1959 Letovice, též verze s orchestrem, (1965), prem. 10.7.1966 Letovice.

Mše, pro smíšený sbor, dechové nástroje, harfu a varhany (1956), tisk ViVo Brno.

Offertorium (latinsky), pro smíšený sbor a varhany (1960).

Vánoční mše dětská, pro zpěv, flétnu a varhany (1965).

Missa brevis (latinsky), pro dětský nebo ženský sbor a varhany (1969), prem. 30.8.1970 Dresden, tisk Moravské hudební vydavatelství 1991.

Slavnostní ordinárium, pro smíšený sbor, lid, varhany a orchestr (1973).

Jednoduché ordinárium, pro scholu, lid a varhany (1973).

Rytmičká mše, proprium s několika verzemi doprovodu zpěvu (1973).

Litanie k Božímu milosrdenství (1975).

Vánoční dětská mše, pro dětský sbor, flétnu, kytary a varhany (1979).

Proprium na Květnou neděli, pro smíšený sbor, lid a varhany (1981).

Pašije podle Jana, pro sóla a sbor (1981), tisk Matice cyrilometodějská 1993.

Pašije podle Marka, pro sóla a sbor (1981), tisk Matice cyrilometodějská 1993.

Pašije podle Lukáše, pro sóla a sbor (1981), tisk Matice cyrilometodějská 1993.

Mariánské proprium 3., pro sóla, sbor a varhany (1986).

Mariánské proprium 2., pro sóla, sbor a varhany (1987).

Mariánské proprium 1., pro sóla, sbor a varhany (1988).

Responsoriální žalmy, cyklus A, pro jednohlasý zpěv a varhany (1992), tisk Matice cyrilometodějská 1992.

Responsoriální žalmy, cyklus B, pro jednohlasý zpěv a varhany (1993), tisk Matice cyrilometodějská 1992.

Pašije podle Matouše, pro sóla a sbor (1993), tisk Matice cyrilometodějská 1993.

Responsoriální žalmy, cyklus C, pro jednohlasý zpěv a varhany (1994) tisk Matice cyrilometodějská.

Setkání, ordinárium pro sóla, tříhlasý sbor a varhany (1995), partitura Musica sacra Brno.

Slavnostní Konická mše, pro smíšený sbor a orchestr (2000), prem. 3.9.2000 Olomouc.

Missa solemnis, pro smíšený sbor a symfonický orchestr, latinský text (2001), prem. Znojmo 2001.

Velikonoční proprium (2001).

Proprium ke mši za zemřelé (2002).

Sborové skladby

Pod ochranu Tvou, pro smíšený sbor, baryton a varhany (1956), prem. 29.5.1960 Letovice.

Ó Maria, pomoz nám / Maria pomoz, přišel čas, pro smíšený sbor a varhany (1956), prem. 15.8.1961 Letovice.

Pange lingua, pro smíšený sbor a varhany na latinské verše Tomáše Akvinského (1956).

Chvalte ústa / Pange lingua, pro baryton, smíšený sbor, žestě, harfu, smyčce a varhany na verše Tomáše Akvinského v českém překladu (1958), prem. 10.7.1966 Letovice, tisk Karmelitánské nakladatelství.

Kristův prapor, pro smíšený sbor a varhany (1956 - 1963).

Jarní sbory / Dvě jarní ozvěny / Dva jarní sbory, pro smíšený sbor, slova P. Novotný (1959).

Nabuchodonosor, pro smíšený sbor, 3 trubky a 4 tympány, na biblický text proroka Daniela (1960).

Zpěv mrtvých dětí / Cantus mortuorum liberorum, pro 15hlasý smíšený sbor, 3 trubky a bicí nástroje, slova Jan Wertig, lat. překlad. Jan Šprincl (1963), prem. 12.9.1964 Praha, partitura Dům kultury a osvěty Brno 1970.

Vávra, pro dětský nebo ženský sbor s klavírem, slova Fr. Lad. Čelakovský (1964), tisk Moravské hudební vydavatelství.

Rumor letalis., smíšený sbor na latinský text (1966), prem. 5.3.1969 Brno.

Do usínání I, II, pro dvouhlasý dětský nebo ženský sbor a klavír, slova František Halas. (1971), prem. 17.1.1971 Brno, tisk Editio Moravia 2001.

Veliký chór, smíšený sbor na verše Oldřicha Mikuláška (1970-1974), prem. 28.9.1985 Brno.

Nezrazuj, smíšený sbor na verše Stanislava Kostky Neumanna (1970-1974), prem. 28.9.1985 Brno.

Píseň o Juditě, slova Josef Hrdlička, úprava pro vícehlas a malý instrumentální soubor (1973).

Naimský mládenec, slova Josef Hrdlička, úprava pro vícehlas a malý instrumentální soubor (1973). tisk Moravské hudební vydavatelství.

Slavnosti léta, pro smíšený sbor a 2 klavíry na lidové texty (1985), prem. 19. nebo 20. 12.1985 Brno, tisk ViVo Brno.

Vánoční poselství / Poselství vánoc, pro mužský sbor, el. kytaru, syntetizér a bicí nástroje, slova Frant. Petěrka (1987).

Gloria! Co to nového! Pásmo 19 koled, verze pro mužský sbor, klavír a syntetizér (1988).

Přes hradby století, smíšený sbor s doprovodem varhan o sv. Anežce, slova Marie Holková (1988).

Te Deum, pro smíšený sbor a varhany s latinským textem (1991-1992), tisk ViVo Brno.

Oslava Božej velebnosti / Chvála.... Tři sbory na slovenské žalmové texty (1992).

Dej Bůh štěstí, cyklus 5 koled pro jednohlasý dětský nebo ženský sbor a klavír nebo varhany (Dej Bůh štěstí, Jak jsi krásné...) (1992), tisk NIPOS ARTAMA (ve sborníku "Koledy"), 6'

Z nebe jsi přišel / Nesem vám noviny (bez úvodní koledy), cyklus 15 koled pro dvouhlasý dětský nebo ženský sbor a klavír nebo varhany (Co to znamenají, Nesem vám noviny...) (1992), tisk NIPOS ARTAMA 1997 (ve sborníku "Koledy").

Čas radosti, veselosti... 19 koled českomoravských pro čtyři hlasy a klavír nebo jiný doprovod (Co to znamenati má, Co to znamenají tyto noviny...) (1992), partitura Matice cyrilometodějská.

Chválospevy, cyklus 5 žalmů na slovenské texty pro smíšený sbor a cappella (1993), prem. 23.10.1994 Brno.

Ave Maria, smíšený sbor s doprovodem varhan (1995), prem. 27.5.1995 Brno-Žabovřesky, partitura v příloze k časopisu Cantus 2007, č. 1.

Píseň o sv. Janu Boskovi, pro smíšený sbor a varhany, slova anonym (1995).

Adventní, pro smíšený sbor, slova Josef Vlastimil Kamarýt (1995).

Cantus laetitiae, žalmy pro dětský nebo ženský sbor a cappella na latinský text. (1994), prem. Köln, partitura Bärenreiter 2004.

Chvalte Pána, pro smíšený sbor a varhany, slova J. Hrdlička (2001).

Velikonoční, pro sólo ad lib., smíšený sbor a varhany, slova J. Hrdlička (2004).

Chránové písně pro jednohlasý lidový zpěv s doprovodem varhan (výběr)

Jak červánky ohlašují ráno (1967).

Vyvolil si apoštoly (1967).

Před Tvou tváří (1986).

Aleluja, církev zpívá (1986).

Buďte bdělí (1986).

Svatým bratřím chvály znějí (1986).

Všichni jsme děti (1986).

Kolik svatých zdobí nebe (1986).

Bože všemocný a vlídný (1986).

Zpívejme píseň naděje (1986).

Písně na slova J. Hrdličky ve zpěvníku křesťanských písní "Hosana" (Portál Praha 1995):

Dobře je nám s tebou, Pane

Chléb a víno

Jdu k Božím dveřím

Vím, že slovo tvé

Hymny pro smíšený sbor a varhany, někdy též též v instrumentaci pro symfonický orchestr a v instrumentaci pro smyčcový orchestr se 4 lesními rohy

Mariánské hymny I. (1986).

Mariánské hymny II. (1986).

Mariánské hymny III. (1986).

Mariánské hymny IV. (1986).

k Nejsvětější Trojici (1995).
k sv. Cyrilu a Metoději.
k sv. Vojtěchovi.
k Ježíši Kristu Králi.
k sv. Václavu.
k sv. Vítu (2003), prem. 12.5.2003 Praha.
k sv. Janu Nepomuckému (2004), prem. 16.5.2004 Hradec Králové.
k sv. Klimentu (2004), prem. 29.5.2005 Hradec Králové.
k sv. Petru a Pavlu (2004), prem. 28.9.2005 Litomyšl.
k sv. Jakubu (2004), prem. 29.5.2005 Hradec Králové.
k sv. Bartoloměji (2004), prem. 29.5.2005 Hradec Králové.
k sv. Hedvice (2005), prem. 29.5.2005 Hradec Králové.
k sv. Zdislavě (2005), prem. 3.7.2005 Litoměřice.
k sv. Voršile (2005), prem. 28.9.2005 Litomyšl.
In Honorem Sanctae Ludmilae, pro alt, sm. sbor a symf. orchestr (2006), prem. 12.10.2006 Praha.
k sv. Josefu I. (2005).
k sv. Josefu II.
k ct. Mladě.
k sv. Wolfgangovi (na německý text).
k sv. Vavřinci.
ke sv. Kříži.
k sv. Karlovi.

Solistické vokální skladby

Salve Regina (Zdrávas královno), pro nižší hlas a varhany (1954-1956), prem. 25.10.1959 Letovice.
Otče náš, pro nižší hlas a varhany (1956), prem. 27.10.1960 Letovice.
Vánoční koleda / Koleda, pro nižší hlas a varhany (1956), prem. 1.1.1961 Letovice.
Píseň ke svatému Prokopovi, pro nižší hlas a varhany (1956), prem. 10.7.1960 Letovice.
Čtyři písně o konci jara, pro nižší hlas a noneto nebo klavír, slova Li-Po v překladu B. Mathesia, (1958), prem. 1961.
Tiché světlo, písně pro baryton a varhany, slova Václav Renč (1964).
Písně pro soprán a velký orchestr (1964).
Cantus psalmodum, pro basbaryton, varhany, harfu a bicí nástroje nebo s klavírem, na texty žalmů (1966), prem. 13.4.1969 Evanston (USA), tisk Matice Cyrilometodějská 1994.
Svatební píseň, pro zpěv a varhany, slova Václav Renč (1966).
Křížová cesta. píseň na text Jsefa Hrdličky (1970).

Píseň o Juditě, pro zpěv a kytaru, slova Josef Hrdlička (1973).

Naimský mládenec, pro zpěv a kytaru, slova Josef Hrdlička (1973).

Proglas, pro vyšší hlas, lesní roh, cembalo, vibrafon, bicí nástroje a smyčce, na staroslověnský text. (1980), prem. 20.12.1984 Brno.

Vánoční koledy, pro soprán, tenor, flétnu, hoboj, klavír a violoncello (1986), prem. 1986 Jaroměřice.

Gloria! Co to nového! Pásmo koled pro soprán, tenor, flétnu, hoboj, violoncello a klavír (1988-89).

Velikonoční cesta. 14 písní pro soprán, flétnu, hoboj, violoncello a klavír, na texty žalmů a hymnů (1990), provedení 6 písní 11.12.1992 Brno, tisk ViVo Brno též verze pro vyšší hlas a varhany (1991).

Dej Bůh štěstí, pásmo tří koled pro jednohlasý zpěv a varhany (1992), tisk Matice cyrilometodějská.

Zpěv noci tajemné, pro nižší hlas a symfonický orchestr (1994), prem. 8.12.1994 Kroměříž.

Písně na verše Jana Skácela, pro vysoký hlas a klavír (1992).

Dvě balady (Balada zimní na slova Jana Nerudy, Hrobník na slova Otokara Březiny), pro baryton a klavír (1996), prem. 25. 11. 1996 Brno, též verze se smyčcovým orchestrem, prem. 18. 4. 2002 Brno, "Hrobník" také s doprovodem symfonického orchestru (dosud neprovedeno).

Dulces cantilena, tři písně pro baryton a klavír (1998), prem. 9.3.1999 Brno.

Cyklus písní, pro střední hlas a klavír, slova Jan Skácel (Vyptávání, Píseň mezi růžemi, Vyprávění s pávem, Píseň o chlapci, který dělá stojku, Loupežnická písnička, Zlá ukolébavka), tisk Nela Brno 2002.

Opera

Funus bláznů, komická opera (1966).

Hudební hry a muzikály

Česká mše vánoční, libreto Milan Calábek (1968), prem. Ostrava 1968.

Život a smrt dokora Fausta, libreto Milan Calábek (1969), prem. Ostrava 1969.

Slavnost na stříbrné hoře, námět Luisa J. Hernandezová, libreto Milan Calábek (1974).

Mladá garda, námět Alexandr A. Fadějev, libreto Milan Calábek (1974), prem. 17.1.1975 Brno.

Holátka, libreto Zdeněk Kaloč (1982).

Actus pobožný, libreto Václav František Kocmánek (1990).

Melodramy

Malá mytologická cvičení, pro smyčcové kvarteto a recitátora, slova Renáta Pandulová (1960), čs, prem. 5. 4. 1963 Praha.

Byl jednou jeden míč, melodram pro recitaci a klavír na slova Vítězslava Nezvala (1970), prem. 27.1.1971 Brno.

Balety

Mechanismus, libreto Rudolf Adler (1964), materiál DILIA, prem. 5.3.1966 Liberec.

Popelka, loutkový balet, libreto Jiří Jaroš (1966), premiéra Brno.

Pierot, celovečerní balet o J. G. Deburauovi, libreto Václav Kokšál (1976), materiál DILIA, prem. 6.4.1976 Olomouc.

Sněhová královna, scénář Evald Schorm, Emil Sirotek, Josef Svoboda a Pavel Šmok podle H. Ch. Andersena, texty písní Jan Skácel (1978), prem. 27. 9. 1979 Praha.

Paní mezi stíny, balet o 7 obrazech ve 2 dílech o Bož. Němcové na libreto Zdeňka Kaloče podle námětu Evženie Dufkové s verši Frant. Halase (1984), prem. 29.5.1987 Brno, materiál DILIA.

Jiné skladby

Palicový tanec, pro cimbálovou kapelu (1982).

Císařův mím, hudebně literární drama. (1994), prem. 12.1.1995 Brno.

Hořká blahoslavenství, hudebně literární pořad se syntetizérem, slova Jan Jiří Vícha, prem. 9.3.1995 Brno.

Spor duše s tělem, hudebně literární pořad se syntetizérem, prem. 9.11.1995 Brno.

Pražská legenda, hudebně literární drama se syntetizérem.(1995), prem. 3.12.1995 Fryšták

Citadela, hudebně literární celovečerní pásmo, slova Antoine de Saint-Exupéry (1998).

Elektroakustická hudba

Čtyři zvukové konverzace a finále, konkrétní hudba (1965).

Hudba k činohrám

zkratky v tomto odstavci:

Uh. Hradiště - Slovácké divadlo Uh. Hradiště

PB Ostrava - Divadlo P. Bezruč Ostrava

ND národní divadlo

DOS Olomouc - Divadlo O. Stibora Olomouc

DNV Praha - Divadlo Na Vinohradech Praha

W. Shakespeare: Benátský kupec (bří Mrštíků Brno 1959, DNV Praha 2000).
 Sofokles: Elektra (JAMU1960).
 G. Preissová: Její pastorkyňa (Říčany1960, Reduta Brno 1974, Nitra 1980).
 P. A. C. de Beaumarchais Figarova svatba (Uh. Hradiště 1961).
 J. K. Tyl: Tvrdohlavá žena (Uh. Hradiště 1961).
 N. Frýd: Noc kotrmelců (Uh. Hradiště 1961).
 J. Verne - P. Kohout: Cesta kolem světa za 80 dní (Uh. Hradiště 1961).
 A. N. Arbuzov: Irkutská historie (bří Mrštíků Brno 1962).
 A. S. Gribojedov: Hoře z rozumu (Divadlo mladých Brno1962).
 J. L. Švarc: Lancelot a drak (ABC Praha1963).
 A. Jirásek: Lucerna (J. Myrona Ostrava 1963, Janáčkovo div. Brno 1974).
 G. de Maupassant: Miláček (bří Mrštíků Brno 1963, J. K. Tyla Plzeň 1998).
 L. Kundera: Korzár (J. Mahena Brno 1963).
 Achard: Vražda v ulici de la Faisanderle (bří Mrštíků Brno 1963).
 F. Dürrenmatt: Herkules a Augiášův chlív (J. Mahena Brno 1964).
 W. Shakespeare: Romeo a Julie (Div. mladých Brno1964, Zemské div. Brno 1991, J. Mahena Brno 1986).
 Molière: Don Juan (J. Mahena Brno 1964, Praha 1977).
 F. Langer: Obrácení Ferdyše Pištory (bří Mrštíků Brno 1964).
 J. L. Švarc: Drak (1964).
 J. K. Tyl: Jan Hus (bří Mrštíků Brno 1964).
 V. K. Klicpera: Hadrián z Římsů (J. Mahena Brno 1965, J. Mahena Brno 1983).
 G. Calderón: Chudák ať má za ušima (bří Mrštíků Brno 1965).
 G. Weisenborn: Patnáct šňůr penízků (bří Mrštíků Brno 1966).
 L. Kundera: Zvědavost (J. Mahena Brno 1966).
 A Casona: Jitřní paní (bří Mrštíků Brno 1966, Šumperk 2006).
 Brandstädter. Rembrandt (J. Mahena Brno 1967).
 M. Rejnuš - V. Renč: Královské vraždění (Cheb 1967).
 W, Shakespeare: Hamlet (Cheb 1967, PB Ostrava 1970, ND Brno 1999).
 M. Uhde: Děvka z města Théby (J. Mahena Brno 1967).
 F. G. de Lorca: Čarokrásná ševcová (Reduta Brno 1967).
 F. G. de Lorca: Krvavá svatba (JAMU1967, J. Mahena Brno 1983).
 Šúdraka: Hliněný vozíček (J. Mahena 1968).
 J. P. Sartre: Trójanky (J. Mahena Brno 1968).
 E. Ionesco: Nosorožec (J. Mahena Brno 1969).
 K. Čapek - F. Pavlíček: Život a dílo skladatele Foltýna (J. Mahena Brno 1969).

A. S. Puškin: Boris Godunov (J. Mahena Brno 1968).

J. Mahen: Mrtvé moře (J. Mahena Brno 1970).

J. K. Tyl: Strakonický dudák (J. Mahena Brno 1970, J. Mahena Brno 1984), J. K. Tyla Plzeň 1992).

T. Dylan: Doktor a běsi (JAMU1970).

A. N. Tolstoj: Vojna a mír (J. Mahena Brno 1970).

F. G. Lorca: Dům doni Bernardy (PB Ostrava 1970, J. Mahena Brno 1976).

F. M. Dostojevskij: Strýčkův sen (JAMU1970).

L. Stroupežnický: Naši furianti (J. Mahena Brno 1971).

J. Z. Stawiński - V. Směchov: Hodina "H" (Reduta Brno 1971).

E. O'Neill: Ach ta léta bláznivá (bří Mrštíků Brno 1971).

F. M. Dostojevskij: Idiot (J. Mahena Brno 1971, DOS Olomouc 1979, ND Praha 1981).

A. Beolco: Komédie o lásce (J. Mahena Brno 1972).

A. N. Ostrovskij: I chytrák se spálí (Hradec Králové 1972).

G. B. Shaw: Pygmalion (PB Ostrava 1972).

E. Krag: Balada o Hilebii (Zlín 1972).

J. K. Tyl: Vesnický poslanec (Uh. Hradiště 1972).

M. Calábek: Sentimentální výchova (PB Ostrava 1972).

J. N. Nestroy: Lumpácivagabundus (Uh. Hradiště 1972).

E. Bagnoldová: Zahrada na křídě (Zlín 1972).

A. S. Puškin: Evžen Oněgin (Hradec Králové 1972).

O. Daněk: Dva na koni, jeden na oslu (bří Mrštíků Brno 1972, Zwickau 1977).

M. Gorkij: Vassa Železnova (Uh. Hradiště 1972).

M. Gorkij: Matka (J. Mahena Brno 1972).

M. Calábek: Rozloučení v červnu (PB Ostrava 1972).

L. Pirandello: Sicilská komedie (Hradec Králové 1972, J. Mahena Brno 1990, (Dvořákovo Ostrava 1991).

F. Šrámek: Stříbrný vítr (PB Ostrava 1972).

I. Olbracht: Anna proletářka (J. Mahena Brno 1973).

F. Langer: Periférie (Uh. Hradiště 1973, ND Brno 1993).

J. M. Rymkiewicz: Princezna naruby (Hradec Králové 1973).

J. Drda: Dalskabáty, hříšná ves (Janáčkovo div. Brno 1973).

M. Gorkij: Děti slunce (ND Praha 1973).

F. Garcia Lorca: Pláňka (J. Mahena Brno 1973).

Oe. von Horváth: Povídky z Vídeňského lesa (J. Mahena Brno 1973).

Molière: Scapinova šibalství (bří Mrštíků Brno 1973).

K. Čapek: Loupežník (Uh. Hradiště 1973, DNV Praha 1988).

M. Frisch: Andorra (Cheb 1974).

V. K. Klicpera: Lhář a jeho rod (Uh. Hradiště 1974, bří Mrštíků Brno 1980).

K. Čapek: R.U.R. (Janáčkovo div. Brno 1974).

W. Shakespeare: Mackbeth (Hradec Králové 1974).

J. Bukovčan: Luigiho srdce (Zlín 1974).

F. Dürrenmatt: Návštěva staré dámy (Nitra 1974, J. Myrona Ostrava 1998).

J. Zeyer: Radúz a Mahulena (Zlín 1974).

J. Kákoš: Dům pro nejmladšího syna (Reduta Brno 1974).

J. Kákoš: Dům pro nejmladšího syna - jiná hudba (ND Praha 1974).

J. Krasínski: Filip s pravdou v očích (Zlín 1974).

S. M. Treťjakov: Řvi, žlutá země (Uh. Hradiště 1975).

Z. Pluhař: Jeden stříbrný (J. Mahena Brno 1975).

V. Nezval: Dnes ještě zapadá slunce nad Atlantidou (Hradec Králové 1975).

J. DrucĽa: Ptáci našeho mládí (J. Mahena Brno 1976).

N. V. Gogol: Revizor (J. Mahena Brno 1977).

A. P. Čechov: Racek (J. Mahena Brno 1977).

K. Čapek: Ze života hmyzu (ND Oslo 1977, DNV Praha 1999).

W. Shakespeare: Tragédie o králi Richardovi III. (Slezské div. Opava 1977).

E. Hemingway: Komu zvoní hrana (PB Ostrava 1977).

G.I. Gorin: Ten, který nikdy nezalhal (PB Ostrava 1978).

Sienští akademikové (1531): Předvečer tříkrálový (Uh. Hradiště 1978).

O. Zahradník: Zurabája (Uh. Hradiště 1978).

B. Brecht: Život Galileův (J. Mahena Brno 1978).

A. P. Čechov: Ivanov (J. Mahena Brno 1978).

K. Čapek: Bílá nemoc (Slezské div. Opava 1978).

R. O'Neill: Měsíc pro smolaře (PB Ostrava 1978).

A. Buero - Vallejo: Spánek rozumu (J. Mahena Brno 1978).

J. Vostrij: Dubrovnická komedie (DOS Olomouc 1979).

W. Shakespeare: Romeo a Jule (Nitra 1979).

J. N. Nestroy: Namlouvání a ženění (Uh. Hradiště 1979).

W. Shakespeare: Král Lear (ND Praha 1979).

Sofokles: Oresteia (Uh. Hradiště 1979).

R. Jeffers: Medea (Karlovy Vary 1980).

A. N. Tolstoj: Car Fjodor (J. Mahena Brno 1980).

J. Hubač: Král Krysa (DOS Olomouc 1980, DNV Praha 2002).

G. Preissová: Gazdina roba (J. Mahena Brno 1981, DNV Praha 1992, St. div. Ostrava 1994).

B. Jonson: Lišák Volpone (Uh. Hradiště 1981).

J. Šotola: Cesta Karla IV. do Francie a zpět (DOS Olomouc 1981).

A. Ostrovskij: Výnosné místo (DOS Olomouc 1982, Příbram 1988).
W. Shakespeare: Othello (DOS Olomouc 1982, DNV Praha 2003).
L. Kundera: Člověk ve všech situacích (J. Mahena Brno 1982).
A. Přidal: Komédie s Quijotem (J. Mahena Brno 1983).
V. Vančura: Rozmarné léto (J. Mahena Brno 1983).
M. Gorkij: Poslední (J. Mahena Brno 1984).
Č. Ajtmatov: Den delší než století (J. Mahena Brno 1985).
Z. Kaloč: Mejdan na písku (J. Mahena Brno 1986).
J. K. Tyl - Z. Kaloč: 247 dní - Jan Hus (J. Mahena Brno 1988).
J. Iwazskiewicz: Léto v Nonanthu (DNV Praha 1990).
G. I. Gorin: Tovje vdává dcery (J. Mahena Brno 1990).
P. Kohout: August, August, August (PB Ostrava 1990).
K. Sidon: Shapira (Dvořákovo Ostrava 1991).
K. Sidon: Shapira (J. Mahena Brno 1991 - nová hudba).
V. K. Klicpera: Jen s pravdou ven (ABC Praha 1991).
P. Claudel: Zvěstování Panny Marie (Zemské div. Brno 1991).
J. Žák: Pepíček, můj přítel (Div. u Jakuba Brno 1991).
F. M. Dostojevskij: Běsi (Zemské div. Brno 1992).
P. Claudel: Saténový střevíček (ND Brno 1992).
J. Giraudoux: Ondina (J. K. Tyla Plzeň 1993).
F. Schiller: Marie Stuartovna (ND Brno 1993, Čes. Budějovice 1995).
F. Pavlíček: Chvála prostopášnosti (DNV Praha 1994).
F. M. Dostojevskij: Bratři Karamazovi (ND Brno 1995).
A. P. Čechov: Strýček Váňa (ND Brno 1996).
G. Feydeau: Dáma od Maxima (ND Brno 1996).
F. M. Dostojevskij: Zločin a trest (ND Brno 1997).
Molière: Misanthrop (DNV Praha 1997).
J. Cocteau: Dvojhlavý orel (ND Brno 1998).
F. Werfel: Kozí zpěv (ND Brno 1998).
O. Hons: Pašijové hry (Mimoň 2000)
Ch. Jonesová: Pokorný Felix (DNV Praha 2004).
F. Hrabal: Obsluhoval jsem anglického krále (J. K. Tyla Plzeň 2005).

Hudba ke hrám pro děti

J. Kainar: Zlatovláska (Radost Brno).
J. Jaroš: Měsíční víla (Radost Brno).

J. Karafiát - dramaturgie Pavel Vašíček: Broučci (Drak, Hradec Králové).
H. Dvořáková: Lvíčková dobrodružství (Radost Brno).
J. Horan: Pohádka o zakleté Vasilise (Div. pracujících Gottwaldov)
Šípková Růženka - pohádka (Rosice 1959).
J. Jaroš: Touha po třech pomerančích (Radost Brno).
V. Vančura: Kubula a Kuba Kubikula (PB Ostrava 1968, Radost Brno).
J. N. Štěpánek: Ďáblův mlejn (PB Ostrava 1971).
B. Fixová: Kterak se čert o princeznu pokoušel (Div. J. Wolkera Praha 1977).
M. Kubátová: Čert, Bára a z pekla štěstí (Div. J. Wolkera Praha 1989).
J. Speranskij: Krása nesmírná (Drak, Hradec Králové).
J. Kvapil: Princezna Pampeliška (Gottwaldov 1981).
Popelka - pohádka (Ostrovačice 1960).

Hudba k celovečerním filmům

Žert, režie Jaromil Jireš, 1968, 80 min.
Střepy pro Evu, režie: Rudolf Adler, 1978, 86 min.
Opera ve vinici (spoluautoři hudby Fanoš Hřebačka-Mikulecký a Vladimír Mišík), režie: Jaromil Jireš, 1981, 90 min.
Neúplné zatmění, režie: Jaromil Jireš, 1982, 77 min.
Katapult (nám. Vl. Páral), režie: Jaromil Jireš, 1983.
Prodloužený čas, režie: Jaromil Jireš, 1984, 85 min.
Lev s bílou hřívou (o L. Janáčkovi), režie: Jaromil Jireš, 1986.
Člověk proti zkáze, režie: Štěpán Skalský, 1989, 89 min.

Hudba ke krátkým a kresleným filmům:

KF Praha v tomto odstavci znamená podnik Krátký film Praha

Jezero, režie A. Adler, FAMU.
Rozhovor. Animovaný film, režie Petra Olexová.
Jak se hladí vzduch. Dokument, režie Maxmilián Petřík, KF Praha, 1971.
Tři Grácie, režie Petr Kudela, KF Praha.
Ostrava 75, režie P. Kudela, KF Praha.
Řeka a město, režie A. Adler, KF Praha.
Zelené perspektivy, režie P. Kudela, KF Praha.
Apokryf o době Karla IV., režie P. Kudela, KF Praha.

Znamá země (P. Kudela), KF Praha.
Tma. Animovaný film, režie Petra Olexová.
Sto let a jeden den (Kunčík). Filmové studio Zlín.
Cestou domů, režie P. Olexová, s elektroakustickou (konkrétní) hudbou.
Počátky české metropole, režie P. Kudela, KF Praha.
Řeka Morava, režie P. Kudela, KF Praha.
Moravská mše, režie P. Kudela, Filmové studio Zlín.
Malovaný svět, režie R. Adler.
Krajina duše, režie Petr Beran.
Angeli, režie Emil Sirotek.
Muzeum v Pardubicích, režie P. Kudela.

Hudba k televizním filmům a seriálům (výběr)

Mejdan na písku (autor a režie Zdeněk Kaloč), ČT Brno.
Schovávaná na schodech (podle V. Nezvala), ČT Brno.
Nesmrtelný příběh (podle Isaka Dinessena), ČT Brno.
Traktér u královny Pedauky (podle Anatola France), ČT Brno.
Gazdina roba (podle Gabriely Preissové), ČT Brno.
Uprostřed babího léta (podle Maxima Gorkého), ČT Brno.
Jednou v Karlových Varech (autor a režie Zdeněk Kaloč), ČT Brno.
Racek (hra Antona P. Čechova), ČT Brno.
Jenůfa (podle Gabriely Preissové), ČT Brno.
Nikola Šuhaj, loupežník (podle Ivana Olbrachta), ČT Praha.
Pierot (balet Z. Pololánika), ČT Brno uložen ve „Zlatém fondu ČTV“.
Smrt spořádaného občana (režie Zdeněk Kaloč), ČT Brno.
Zbabělec (podle Guy de Maupassanta), ČT Ostrava.
Kruté proměny (podle Olřicha Šulěře), ČT Ostrava.
Dům na hranici, ČT Ostrava, podle Slawomira Mrożka.
Kurýr (podle Jaroslava Durycha), ČT Brno.
Synové a dcery Jakuba Skláře (13-ti dílný seriál Jaroslava Dietla), ČT Praha.
Gottwald (5-ti dílný film Václava Matějky), Filmové studio Barrandov.
Chtěla bych ten strom (2-dílný film režisérky Kolářové), ČT Praha.
Návrat do cizí země, ČT Brno.

Hudba k rozhlasovým hrám (1961-1992)

- A. Still: Až zítra.
V. Vančura: Jezero Ukereve.
G. de Cascorro: Strom, pod nímž spočívá mrtvý.
M. Rejnuš: Ovidiův návrat.
J. Mahen: Nasredin.
J. Mašek - I. Osvald: Sedmá velmoc.
K. Tachovský: Časný podzim.
K. Tachovský: Kudy bloudí Odysseus.
A. Přidal: Výstřel a spol.
Podhorná: Třetí planeta.
M. Nejezchleb: Kohoutek.
V. Vančura: Učitel a žák.
Z. Kaloč: Cesta do hlavního města.
Euripides: Hippolytos.
Z. Kaloč: Povídka.
J. Tůma: Koníček Ella Hop.
Z. Kaloč: Sním o sobě.
M. Bulgakov: Útěk.
R. Nešvera: Modlitba k ďáblu.
K. Tachovský: Chatrná paměť pana Z.
J. Tůma: Manželství svatého Ludvíka.
Moliere: Zdravý nemocný.
V. Sládková: Poslední vlak do Frývaldova.
V. Sládková: Bílé punčochy.
C. Bergius - Gnomov: Písek v očích.
V. Sládková: Nedostateční dlouholebci.
Sofokles: Antigona.
P. Calderón: Život je sen.

Anotace

Jméno a příjmení: Petra Siváčková

Katedra: Katedra hudební výchovy

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Karel Steinmetz, CSc.

Anotace práce: Diplomová práce je zaměřena na tvorbu skladatele Zdeňka Pololánika pro divadlo, film, rozhlas a televizi. Cílem této práce je zmapovat tuto oblast jeho tvorby a dokladovat specifický přístup skladatele k práci na nehudebních uměleckých dílech.

Klíčová slova: scénická hudba, rozhlasová hudba, hudba pro film, televizní hudba, balety, kompozice

Anotace v angličtině: The thesis focuses on incidental music by the composer Zdeněk Pololánik. The main objective is to summarize his contribution to incidental music and point out his approach to composition.

Klíčová slova v angličtině: incidental music for drama, television and radio scores, film music, ballets

Rozsah práce: 77 stran textu

Počet titulů použité literatury: 14

Počet titulů ostatních pramenů: 11

Jazyk práce: český