

**Akademie múzických umění v Praze**

**Divadelní fakulta**

Katedra výchovné dramatiky

Obor dramatická výchova

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Dismanův rozhlasový dětský soubor  
(DRDS) v letech 2015–2021**

**Jan Hnilička**

Vedoucí práce: doc. Mgr. Radek Marušák

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, duben 2024

**The Academy of Performing Arts in Prague  
Theatre Faculty**

Department of Drama in Education

**MASTER'S THESIS**

**The Disman Radio Children's Ensemble  
from 2015 to 2021**

**Jan Hnilička**

Thesis supervisor: doc. Mgr. Radek Marušák

Academic title: MgA.

Prague, April 2024

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci

DRDS v letech 2015–2021

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne .....

.....

Jan Hnilička, podpis

## **Poděkování**

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucímu práce doc. Mgr. Radku Marušákovi za odborné vedení této práce, dále všem respondentům, kteří mi poskytli rozhovor, rodině za poskytnuté materiály, a především své manželce Janě Hniličkové Bartůňkové za neskonalou podporu.

## **Abstrakt**

Cílem této práce je postihnout jedno celé období fungování Dismanova rozhlasového dětského souboru, a to éru, kdy soubor pracoval pod uměleckým vedením Jany Frankové Doležalové (1967–2021). Na tomto období (2015–2021) se pokusíme popsat jednak proměny, jakými soubor prošel po umělecké i organizační stránce, a jednak na materiálu vybraných inscenací zrekonstruovat režijně-pedagogické metody Jany Frankové. Pozornost věnujeme též událostem v sezóně 2014/2015, v jejichž přímém důsledku došlo ke změně ve vedení souboru a které výrazně ovlivnily budoucí podobu tohoto uskupení. V práci čerpáme jak z odborné literatury, tak z dobových dokumentů, mediálních výstupů a dosud nezpracované pozůstalosti Jany Frankové. Autor práce se opírá také o vlastní zkušenosti, které získal jako spolupracovník Jany Frankové, a o rozhovory se členy souboru a dalšími svědky tehdejší éry.

## **Abstract**

The aim of this thesis is to cover an entire era of the Disman Radio Children's Ensemble, namely the era when the ensemble worked under the artistic direction of Jana Franková Doležalová (1967–2021). Based on this period (2015–2021), we will try to describe the changes the ensemble underwent artistically and organizationally, as well as to reconstruct Jana Franková's directing and pedagogical methods on the basis of selected productions. We will also focus on the events of the 2014/2015 season, as a direct result of which the leadership of the ensemble changed and which significantly influenced the future shape of this group. In this work, we draw on both scholarly literature and contemporary documents, media outputs and the hitherto unedited papers from the estate of Jana Franková. The author also draws on his own experience as a collaborator of Jana Franková and on interviews with members of the ensemble and other witnesses of the era.

# Obsah

Úvod .....	1
1 Jana Franková a její cesta k divadelní pedagogice .....	3
1.1 Amatérské divadlo .....	3
1.2 Vysokoškolská léta .....	4
1.3 Herečka pražských scén: Realistické divadlo a Divadlo za branou .....	5
1.4 Nezávislá tvorba: zpět do Karlových Varů .....	6
1.5 Umění jako nástroj pospolitosti: vrůst do Vysočiny .....	8
1.6 Pedagogika .....	10
1.7 Rozhlas .....	11
2 Dismanův dětský rozhlasový soubor .....	12
2.1 Charakteristika souboru .....	12
2.2 Miloslav Disman a historie DRDS .....	13
2.3 Dismanův přístup k souboru a metody práce .....	16
3 Příchod Jany Frankové do DRDS .....	19
3.1 Odkaz manželů Fleglových .....	19
3.1.1 Snaha o restrukturalizaci .....	20
3.1.2 Rodičovská iniciativa .....	20
3.2 Výběrové řízení .....	22
3.3 Počátky práce nového uměleckého vedení – provozní a organizační aspekty .....	23
4 Jana Franková v čele DRDS (2015–2021) .....	27
4.1 Dramaturgie .....	28
4.1.1 Úloha dramaturga .....	28
4.1.2 Dramaturgické linie .....	28
4.1.3 Kontext prvních projektů .....	31
4.2 Metodika divadelní práce Jany Frankové .....	34
4.2.1 Vstup do tématu .....	34
4.2.2 Slovo, čtení, přednes .....	39
4.2.3 Herecká práce a postava .....	42

4.2.4	Zpětná vazba a fáze procesu po premiéře.....	44
4.3	Hudba a scénografie .....	46
4.4	Rozhlasová práce.....	48
4.4.1	Rozhlasová práce studiová.....	48
4.4.2	Rozhlasová práce reportérská .....	49
5	DRDS na rozhraní nové etapy .....	51
	Závěr .....	52
	Prameny a literatura.....	54
	Přílohy .....	56

# Úvod

Ve své diplomové práci si kladu za cíl zachytit a analyzovat režijně pedagogickou metodu Jany Frankové Doležalové<sup>1</sup> v době, kdy byla uměleckou vedoucí Dismanova rozhlasového dětského souboru (DRDS), a tím přispět nejen k zachování jejího odkazu, ale také k lepšímu poznání novodobého fungování tohoto uskupení, které dosud nebylo systematicky zpracované. Jana Franková Doležalová vedla DRDS v sezónách 2015/2016 až 2020/2021, tedy v období, které uvozovaly provozní změny, jež měly vzejít z tehdy schválené restrukturalizace. Ta se po protestech veřejnosti neuskutečnila, bouřlivé období ale proměnilo provozní podmínky a upevnilo také pozici souboru ve veřejném prostoru. Navíc pochopitelně ovlivnila situaci, v níž se nová vedoucí ujala funkce, a ta tak musela čelit nejen zvýšené pozornosti zvenku i od zřizovatele, ale také se vypořádat s rozjitřenou atmosférou mezi svými novými svěřenci. Z těchto důvodů bude část práce věnovaná také popisu a zdokumentování této turbulentní sezóny, a pokud je mi známo, tento text je prvním, který přináší systematický přehled a soubor relevantních dokumentů, které se k této poměrně zásadní události vážou. Závěr zkoumaného období zase představuje náhlý a předčasný odchod Jany Frankové Doležalové, jenž brutálně utnul dlouhodobou a systematickou práci, která zdaleka nedošla svého přirozeného konce.

Abychom mohli o výše definované problematice podat co možná komplexní zprávu, musíme sledovat dvě linie; dřívější profesní zkušenosti Jany Frankové Doležalové, z nichž čerpala ve své pedagogicko-režijní praxi, což bude obsahem první kapitoly, a zároveň dlouhodobou činnost DRDS, abychom poukázali, jaké místo má Frankové působení v kontextu tohoto tradičního tělesa. Druhá a třetí kapitola diplomové práce tedy zahrnuje i části věnované zakladateli souboru a jednomu z průkopníků výchovné dramatiky u nás Miloslavu Dismanovi, a také v krátkosti nastíní stav souboru pod vedením manželů Fleglových, zvláště tedy závěr „jejich“ éry, abychom přiblížili situaci, v níž do souboru vstupuje nová vedoucí a mohli porovnat shody a rozdíly v jednotlivých přístupech.

Těžiště práce pak představuje samotný rozbor pedagogické a umělecké činnosti Jany Frankové jako vedoucí DRDS, kterou byla v letech 2015 až 2021; toto šestileté období tvoří páteř čtvrté, předposlední kapitoly. Pokusím se v ní poukázat na trendy, které danou etapu charakterizují, a v podrobnější analýze několika vybraných projektů na konkrétním materiálu ukážu odlišné způsoby práce Frankové s dětským hercem. Tento výběr není nahodilý; jako její někdejší spolupracovník se opírám také o vlastní zkušenost s jejím přístupem, a vybrané

---

<sup>1</sup> V textu budeme používat primárně její dívčí jméno Franková, pod nímž vystupovala i po svatbě s básníkem Milošem Doležalem.



projekty ukazují různé cesty, které vhodně reprezentují variabilní, ale přesto koherentní metodu pedagogicko-režijní praxe Jany Frankové. Mimo to krátce zmíním i nedivadelní aktivity, kterými vedoucí doplňovala souborovou činnost. Ty jsou podstatné z toho důvodu, že jednotlivé oblasti činnosti DRDS od sebe nejsou izolovány, ale jsou záměrně koncipovány tak, aby se propojovaly, prolínaly a obohacovaly jedna druhou; teprve tato „mozaika“ tvořila ve Frankové pojetí kompletní nástroj k výchově a komplexnímu rozvoji dětí. Závěrečná kapitola pak bude věnovaná současnosti souboru.

Závěrem ještě drobná metodologická poznámka. Jak bylo naznačeno výše, jako autor práce nepřistupuji ke zkoumanému materiálu pouze zvenku, sám jsem se některých projektů účastnil a s Janou Frankovou blízce spolupracoval. Vzhledem k tomu, že cílem práce je analýza metody a sekundárně zachycení dané doby, nikoliv kvalitativní hodnocení jednoho nebo druhého, nepovažuji tento vhléd za hendikep, ale naopak, s jistou obezřetností, za výhodu. V žádném případě to však neznamená, že bych rezignoval na standardní výzkumné metody.

# 1 Jana Franková a její cesta k divadelní pedagogice

Život Jany Frankové byl po pracovní stránce pestrý a rozvětvený. Narodila se 21. května 1967 v Chebu v rodině, která byla velmi silně spjata s divadlem a její setkání s tímto světem tak bylo téměř nevyhnutelné. Už její matka Anna Franková pocházela z divadelní rodiny; v mládí byla ochotnickou herečkou v Radnicích u Plzně, odkud pocházela, a po přesídlení do Chebu se věnovala dramaturgii. K divadlu od dětství tíhla také Janina starší sestra Hana<sup>2</sup>, která se později etablovala jako herečka, režisérka a pedagožka. Lze říct, že úzké sepjetí rodiny a divadla bylo pro Janu Frankovou symbolické a charakteristické i v pozdějších letech, ostatně i životního partnera Miloše Doležala poznala jako dramaturga v Divadle Za branou. Jana Franková se divadlem a lidmi od divadla obklopila zcela, a rozostřené hranice mezi osobním a profesním životem byly charakteristické nejen pro její divadelní, ale posléze i rozhlasovou a pedagogickou práci. Říct o někom, že žil svou profesí, obvykle zavání patosem; případ Jany Frankové nicméně dokazuje, že za patosem se může skrývat pravda.

V následující kapitole si nekladu za cíl přinést kompletní a detailní biografii, ale naznačit či zmínit profesní zkušenosti i další vlivy, impulsy a inspirační zdroje, které dohromady vytvořily základ pro vrcholnou část její kariéry, tedy práci umělecké vedoucí DRDS. Slovo „vrcholnou“ je zde ošemetné; nebýt jejího předčasného odchodu na začátku léta 2021, možná bychom na toto období nazírali jinak, jako na další zastavení na cestě za něčím, co mohlo ještě přijít. Zároveň je nepochybné, že těchto šest sezón hrálo v životě Jany Frankové významnou roli i bez ohledu na nečekaný a náhlý konec. V letech 2015 až 2021 v čele Dismanova souboru propojila a zúročila řadu svých předchozích zkušeností a měla příležitost rozvíjet a kultivovat svůj vlastní způsob práce s dětským hercem; tedy věnovat se oboru, o němž možná na začátku své herecké kariéry vůbec nepřemýšlela.

## 1.1 Amatérské divadlo

K první systematictější divadelní práci se Jana Franková dostala jako studentka střední školy. V Karlových Varech, kam odešla v roce 1981 studovat Průmyslovou školu stavební (na pedagogickou školu nebyla přijata kvůli politickým postojům svého otce Ladislava)<sup>3</sup>, se zapojila do činnosti divadelního studia D3. V Karlovarském divadelním studiu D3, toho času velmi kvalitním a oceňovaném ochotnickém souboru, působily i druhé dvě členky rodiny Frankovy; matka jako příležitostná dramaturgyně a o devět let starší sestra jako herečka a vedoucí Studia

---

<sup>2</sup> Hana Franková Hniličková (\*1958), pedagožka, režisérka a vedoucí Divadla Dagmar. I ji budeme v textu titulovat dívčím jménem, které v divadelním kontextu používá.

<sup>3</sup> MLEJNEK, Josef. S divadlem jsem nikdy neskončila. Kontexty, roč. 9(2017), č. 4, s.76. ISSN 18036988

mladých. Právě na něj Jana Franková později vzpomínala jako na podstatný start svojí divadelní – a my bychom mohli ve zpětném pohledu dodat, že i pedagogické – dráhy.

*„Měli jsme před zkouškou vždycky hodinu a půl, kdy jsme dělali různá cvičení, etudy. Tenkrát se začínala i u nás rozvíjet dramatická výchova.“<sup>4</sup>*

Během čtyř let (1981–1985) ztvárnila v „dé trojce“ osm rolí, z nich za zmínku stojí především part Liuky Kaminskasové v Šaltenisově *Utíkej, smrtko, utíkej* v režii Petra Richtera, za který v roce 1985, už po úspěšných přijímacích zkouškách na herectví, získala na 55. Jiráskově Hronově cenu za herecký výkon. Zároveň se v rámci souboru věnovala sólové recitaci – o jistých kvalitách snad svědčí i účast na Wolkrově Prostějově.

## 1.2 Vysokoškolská léta

Navzdory talentu, který podle všeho Janě Frankové nescházel, nebylo přijetí na DAMU ničím automatickým; stále zde byl nevyhovující kádrový profil, který stál v cestě už zamýšlenému středoškolskému studiu. Jak se později ukázalo, tuto překážku pomohla odstranit Frankové třídní učitelka z průmyslové školy, která prokázala dostatek osobní odvahy a z jejích kádrových materiálů některé problematkové věci vymazala.<sup>5</sup>

Díky tomu se budoucí profesionální herečka v roce 1985 mohla přesunout do hlavního města a začít se plně věnovat vysněnému divadlu. Pedagogické vedení jejího ročníku se skládalo z Jaroslava Satoranského, Viktora Preisse a Jarmily Krulišové. Studium absolvovala v posledním předrevolučním ročníku 1988/89, její absolventskou inscenací byla Diderotova *Jeptiška* v režii Lucie Bělohradské. Vysokoškolská studia pro ni však už ve svém průběhu byla branou k profesionálnímu divadlu. Ještě jako studentka hostovala Franková v Městských divadlech pražských. Důležité bylo také setkání s loutkářem a režisérem Luděkem Richterem.

*„Ještě s Hynkem Chmelařem jsme zkoušeli u Ludka ve sklepě. A po celou dobu, co jsem studovala, jsme hráli v Řeznické, což byla tehdy platforma pro mnoho malých divadel. Luděk samozřejmě určoval směr, kterým se představení ubírala, ale dával prostor i nám, takže jsem začala chápat, jak vznikají. Nasála jsem trochu základy dramaturgie, režie, přemýšlela o hudbě, o výtvarném řešení. Nesmírně se mi to později hodilo.“<sup>6</sup>*

---

<sup>4</sup> MLEJNEK, Josef. S divadlem jsem nikdy neskončila. s.77

<sup>5</sup> MLEJNEK, Josef. S divadlem jsem nikdy neskončila. s.77

<sup>6</sup> MLEJNEK, Josef. S divadlem jsem nikdy neskončila. s.78

### 1.3 Herečka pražských scén: Realistické divadlo a Divadlo za branou

Hned po škole oslovil Janu Frankovou s nabídkou spolupráce Jiří Frehár, tehdejší ředitel Realistického divadla Zdeňka Nejedlého. Tato zavedená pražská scéna se tak stala jejím prvním angažmá. Hned ve své první velké roli, v roli Maryši v režii Miroslava Krobota, po boku Jiřího Adamíry excelovala. Nejen toto setkání, na které Jana často vzpomínala<sup>7</sup>, bylo na této roli důležitým. Inscenace asi i vzhledem k historickým okolnostem (premiéra se odehrála 17. listopadu 1989) poněkud zapadla a nedlouho po revoluci se Realistické divadlo proměnilo. Miroslav Krobot a někteří další členové souboru odešli do Národního divadla. Frankovou, právě i na základě jejího výkonu v roli Maryši, oslovil s nabídkou Otomar Krejčů. Obnovené Divadlo za branou II se stalo její druhou štací. Výrazněji na sebe upozornila už jako Aňa ve *Višňovém sadu*, vůbec první inscenaci obnoveného divadla, nebo jako Blanka de la Force v inscenaci Heleny Glancové *Dialogy Karmelitek* z roku 1993.<sup>8</sup> Celkem zde nazkoušela role v sedmi inscenacích. Poslední z nich, Pirandellovi Obři z hor, měla premiéru v říjnu 1994.

Etapa v Divadle za branou, a především práce s Otomarem Krejčou, představovaly pro Janu Frankovou zásadní divadelní zkušenost, ze které čerpala v následujících letech nejen jako herečka, ale i jako pedagožka. Klíčové bylo v tomto ohledu Krejčovo zaměření na herce, k němuž se v poslední profesní etapě dopracoval<sup>9</sup>; inspiraci Krejčovým přístupem podrobněji rozebereme v kapitole věnované analýze Frankové pedagogické praxe v rámci DRDS. O Krejčově metodické práci s hercem ostatně existuje řada zpráv a potvrzuje ji i výbor z Krejčových textů uspořádaných jeho dlouholetými souputníky Helenou Glancovou a Karlem Krausem.<sup>10</sup>

*„Krejča byl neuvěřitelný v tom, že byl výsostný pedagog. Co jsem do té doby jako herečka dělala, bylo spíše dílem citu a herecké intuice. Učil nás, proč se věci dějí tak, jak se dějí, a jak by se měly dít, a co se má udělat, aby se tak děly atd. Nikdy předtím ani potom jsem nic takového nezažila.“<sup>11</sup>*

Další zásadní pracovně – životní událostí, spojenou s touto etapou, bylo setkání s Milošem Doležalem, tehdy redaktorem časopisu Perspektivy a od roku 1993 asistentem dramaturga

---

<sup>7</sup> „...S velkou láskou vzpomínám na Jiřího Adamíru, který si mě tak trošku adoptoval. V Maryše hrál Lízala. Choval se ke mně neuvěřitelně hezky. Učil mě a svým způsobem i chránil.“ MLEJNEK, Josef. S divadlem jsem nikdy neskončila. s.78

<sup>8</sup> GLANCOVÁ, Helena. Jana Doležalová Franková. Online. Bubínek revolveru. 2021. Dostupné z: <https://www.bubinekrevolveru.cz/jana-dolezalova-frankova-21-5-1967-18-6-2021> [cit. 30.4.2023]

<sup>9</sup> KREJČA, Otomar; GLANCOVÁ, Helena a KRAUS, Karel. *Otomar Krejča – divadlo jsou herci*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-215-2. s. 15

<sup>10</sup> tamtéž

<sup>11</sup> MLEJNEK, Josef. S divadlem jsem nikdy neskončila. s.79

Karla Krause v Divadle za branou II (do Divadla za branou III pak vstupoval už jako jeden z dramaturgů).<sup>12</sup>

*„Jednou mě (Miloš) požádal o rozhovor do Anno Domini, plátku pro mladé katolíky. Já pocházím z bezvěrecké rodiny, komplet. V širokém příbuzenstvu nikde žádný věřící. V té době jsem hrála v Dialozích karmelitek. Před každým představením jsem stála v portále, v hledišti vždycky sedělo několik duchovních nebo řeholnic, a já si říkala: Bože, co já to tady vlastně vyvádím? Měla jsem pocit, že roli Blanky vnitřně nedosahuji. V tu dobu mě Miloš požádal o rozhovor. Začali jsme spolu chodit a brzy nato jsme se vzali.“<sup>13</sup>*

Svatba se konala 17. září 1994 v klášteře v Želivě, ještě předtím ale nevěsta přijala křesťanství. S Milošem Doležalem se stali nejen životními partnery, ale v dalších letech skrze spolupráci literární, rozhlasovou i divadelní navzájem výrazně ovlivňovali svá tvůrčí směřování.

## 1.4 Nezávislá tvorba: zpět do Karlových Varů

Vrcholnou část herecké kariéry Jany Frankové utnulo ukončení činnosti Divadla za branou II (i rok trvajících pokusu ve formě Divadla za branou III) a také změny, které přineslo mateřství – prvorozená dcera přišla na svět necelý rok po svatbě.

*„Do doby, než se nám narodila Anička, jsem dostávala jednu velkou roli za druhou. A když se mi pak začalo stýskat po divadle, začala jsem pracovat pod Divadlem Dagmar v Karlových Varech.“<sup>14</sup>*

Odchod z angažmá ale neznamenal pro Janu Frankovou konec divadelní tvorby; naopak se k tomuto období váže začátek něčeho, co bychom snad mohli nazvat tvůrčí emancipací. A stimulující prostředí umělecky zaměřené rodiny se pro to ukázalo být podstatné.

Takřka domovskou scénou se Janě Frankové v druhé polovině devadesátých let stalo karlovarské Divadlo Dagmar. To založila v roce 1993 spolu s Michalem Przebindou a Lucií Domesovou už mnohokrát zmiňovaná starší sestra Hana, která se rovněž v mezičase zprofesionalizovala. Svou první roli v *Sáňkách se zvenci* nastudovala Jana Franková v roce 1994 ještě dojíždějíc z pražského angažmá na sklonku fungování Divadla za branou. V dalších

---

<sup>12</sup> PIORECKÝ, Karel, PŘIBÁŇOVÁ, Alena. Miloš Doležal [online]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1351> [cit. 30.4.2023]

<sup>13</sup> MLEJNEK, Josef. S divadlem jsem nikdy neskončila. s.79

<sup>14</sup> Tamtéž. s. 80

letech se spolupráce dále rozvíjela. Divadlo Dagmar pro ni představovalo nejen spojení s divadelní praxí po konci Divadla za branou a proměně rodinného života, ale i prostorem pro nový přístup k práci a autorský vklad. Z osmi inscenací, v nichž hrála, zde zmíním čtyři, které blíže souvisely s její další prací. V každé z nich navíc funguje odlišná konstelace rodinných příslušníků jako členů inscenačního týmu.

První touto inscenací je divadlo jednoho herce nesoucí název *Podivice*. Je komponována ze sbírek Podivice a Obec Miloše Doležala a dramaturgicky se na ní podílela herečka matka Anna. Scénografie se zhostil její švagr Jiří Hnilička. Premiéra proběhla 7. 9. 1996 v Karlových Varech. Podstatné je, že *Podivice* představují první vlašťovku Frankové inscenační tvorby, v níž zpracovávala literární dílo svého manžela – takových projektů má na kontě celou řadu.<sup>15</sup>

O rok později bylo druhým sólovým projektem scénické zpracování balad Karla Jaromíra Erbena *V poli mnoho bylin stojí...* Dramaturgicky se na inscenaci opět podílela Anna Franková a režijně spolupracovala Hana Franková. Premiéra byla 6. 9. 1997 v Karlových Varech. Se svými sto dvaceti devíti reprízami je *V poli mnoho bylin stojí...* dosud historicky druhým nejreprízovanějším projektem Divadla Dagmar a zároveň je to inscenace, která rezonovala i v zahraničí (Nizozemsko, Rakousko, Kanada). Na dvě sezóny našla patronaci v brněnském Divadle U stolu. Podstatným východiskem je zde práce s poezií, vztah a rozdíl přístupu recitátorského, vypravěčského a hereckého – tímto vztahem se budeme zabývat v podkapitole „*Slovo, čtení, přednes*“

Následující premiéra se vůbec poprvé odehrála mimo Karlovy Vary, konkrétně v Praze, což odpovídá skutečnosti, že Jana Franková začala své působení přesouvat na Vysočinu a zajíždět do Karlových Varů představovalo logistickou zátěž. 17. 12. 2006 tedy bylo uvedeno scénické zpracování pohádek, básní a dopisů, které psal z vězení Ivan Martin Jirous, pod názvem *Do velké krajiny Dudědu*. Zde na jevišti vedle Jany stanula také její tehdy jedenáctiletá dcera Anna. Tato inscenace stojí za zmínku také proto, že jde o jedno z témat, které Frankovou neopouštělo a v různých inscenačních tvarech se k němu vracela. A ostatně i konkrétně tento text se dočkal druhého inscenačního zpracování o deset let později v DRDS.

Musím zde zmínit i její poslední spolupráci s Divadlem Dagmar, inscenaci *Maršo vorijla* (premiéra 2. 3. 2008 v Praze), která se pohybovala na pomezí dokumentárního divadla – princip, k němuž se Franková později přirozeně vracela, tak jak v její inscenační tvorbě

---

<sup>15</sup> Kromě několika inscenací, scénických či inscenovaných čtení se podílela i na řadě rozhlasových pořadů ať už dramaturgicky, režijně, či jako interpret. Jedna z oblastí tvorby Miloše Doležala se zabývala osudem Josefa Toufara (mimo beletrie se jedná i o literaturu investigativně publicistickou), kteréžto materiály se dočkaly různých forem uměleckého zpracování, přičemž na vrcholku této pyramidy nepochybně stojí společný scénář *Kam, zmizel můj strýc pane presidente?*, Také v práci s „Dismancaty“ jí jeho literární texty (a témata, jelikož o ně jde v Doležalových prózách především) byly vyhledávaným východiskem.

získávala na důležitosti témata z novodobé české historie. V Maršo vorijla sestry Frankovy ztvárnily osudy dvou čečenských žen v období první a druhé čečenské války. Režijní spolupráce a choreografie byla svěřena autorovi tohoto textu a profesně jsme se s Janou Frankovou setkali poprvé (s Hanou Frankovou, která mě ke spolupráci přizvala, jsme spolupracovali pravidelně). Byla to dlouhá cesta a náročné zkoušení, i kvůli materiálu a tématu samotnému, ale postupem času se nám podařilo najít společný jazyk, a i neshody konstruktivně přetavit v inspiraci a výzvy. Pokud se na chvíli opřu o vlastní zkušenost, musím konstatovat, že již tehdy jsem obdivoval Janin zápal pro postavu, pro její schopnost v ní hledat, bádát, ale i od ní kriticky odstupovat. Tuto vášeň, kterou u ní rozvíjel v Divadle za branou Otomar Krejča, byla v pozdějších letech schopna předávat dál i jako pedagog a režisér. Myslím, že právě v době vzniku kompozice o čečenských ženách, skrze konfrontaci různých pohledů a otevřenost vůči nim, zrodil se základ naší spolupráce.

Pokud bychom ve jmenovaných inscenacích hledali styčné body, pak je třeba zdůraznit to, že se jednalo o komorní, někdy i sólové inscenace. Tvůrčí vklad Jany Frankové rostl, diverzifikoval se. Již zdaleka nešlo „jen“ o práci na roli. V Divadle Dagmar mohla Franková rozvíjet svou tvůrčí iniciativu a autonomii, přinášet vlastní témata, podněty i konkrétní texty, k čemuž postupem času tíhla stále víc a víc.

## **1.5 Umění jako nástroj pospolitosti: vrůst do Vysočiny**

Postupem času se těžiště jejích mimopražských aktivit přesunulo z rodných západních Čech na Vysočinu, S lehkou nadsázkou lze říci, že skrze svazek s Milošem Doležalem, vysočinským rodákem a patriotem, svázala Jana svůj další život s tímto krajem, který se jí stal druhým domovem. V roce 2004 koupili tehdy již opuštěnou samotu u Pejšků, nedaleko Horní Paseky, kde Miloš vyrůstal. Právě takzvaná Pejškovna se na další bezmála dvě dekády stala centrem divadelních i jiných kulturních aktivit organizovaných tímto neúnavným párem.

První kulturní událost se na Pejškovně konala v září 2004. Proběhla mše a svěcení domu, a posléze následovalo čtení z Doležalových fejetonů a koncert. Koncept propojení duchovní, umělecké a komunitní události se ujal. Akce, která se začala opakovat každý rok, byla pojmenována po teologovi a filosofovi Karlu Vránovi, rodákovi z nedaleké zatopené obce Zahrádky, který krátce před svou smrtí na prvním setkání vedl bohoslužbu. Na Vránovských setkáních se postupně krom bohoslužeb, čtení, hudby a výstav začalo objevovat i divadlo.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> MLEJNEK, Josef. S divadlem jsem nikdy neskončila. s.81

*„Další rok se nás přátelé ptali, co že bude letos. Založili jsme proto Nezávislé podšafanické divadlo, neboť se nacházíme pod kopcem Šafranicí, a začali jsme s bandou přátel-ochotníků připravovat hry o autorech spojených s Vysočinou – Hašek, Kuděj, Foglar, Karafiát, Jirous, divadelně jsme adaptovali místní strašidelné zkazky a příběhy z kronik atd.“<sup>17</sup>*

Složením, způsobem fungování, důvodem vzniku i cílovou diváckou skupinou odpovídalo Podšafanické divadlo sousedskému souboru. Kromě Miloše Doležala a Jany Frankové hrály v inscenacích i všechny tři jejich děti, Anna, Antonín a Vojtěch, a samozřejmě i množství sousedů. Komunitní rozměr a význam souboru byl značný. Zároveň mělo ale v Doležalovi autora vysoké literární kvality a v Janě poučenou režisérku, která byla schopná řemeslně soubor rozvíjet, trvat na základních divadelních principech a kvalitách, ale zároveň se adaptovat na rozvolněný svých svěřenců, pro něž stojí pospolitost nad výsledkem. Díky této unikátní kombinaci vznikla řada inscenací, přičemž některé z nich snad i přesáhly ambice a očekávání tvůrců samých. Především inscenace *Zátopa*, v níž byly zpracovány osudy lidí ze zatopené Zahrádky, měla kromě textových i nesporné divadelní kvality.

Kromě toho zde můžeme sledovat jeden fenomén tvorby Frankové, na nějž jsme narazili už v případě inscenace *Do velké krajiny Dudédu*, totiž ten, že se k některým textům či motivům opakovaně vracela. Bylo by chybou pokládat to za nějaký „figl“, který by snad měl usnadnit inscenační práci. Proti tomu mluví i naprosto rozdílné inscenační uchopení těchto „zrcadlových“ projektů. Osobně se domnívám, že příčina opakovaných zpracování je dvojitá. Jednak to dává tušit, že daná témata nebyla pro Frankovou vytěžena, že jí vedla potřeba jeještě dále ohledávat, zkoumat. Druhým důvodem může být to, že si byla Jana Franková dobře vědoma potenciálu, který to které téma skýtá pro naprosto odlišné skupiny tvůrců (na jedné straně vysočinští ochotníci, na druhé straně pražský dětský soubor). Inscenace pojednávající například o osudech Jaroslava Foglara, Jiřího Rašky nebo skautské velbloudice Pepity se tak objevily jak na repertoáru Podšafanického souboru, tak DRDS. Divadlem a sousedskou slavností ale kulturní činnost Jany Frankové na Vysočině nekončila,

*„Nakonec vznikl Nezávislý podmelechovský spolek, což je občanské sdružení, které vydává knížky, pořádá různé vzpomínkové akce, besedy s pamětníky, opravuje poničené kříže v okolí, staráme se o paměť toho kraje.“<sup>18</sup>*

Myslím, že i v tom je možné vidět stín jejího přirozeně pedagogického přístupu – nezříkala se odpovědnosti za rozvoj své polis, naopak dbala na kultivaci svého okolí (lidského i

---

<sup>17</sup> Tamtéž. s. 82

<sup>18</sup> MLEJNEK, Josef. S divadlem jsem nikdy neskončila. s.82



geografického) a na uchovávání kolektivní paměti. Jinými slovy usilovala o zachování a předávání hodnot, na nichž stojí naše demokratická, evropská společnost – tedy se přirozeně zhostila úkolu, který v ideálním světě přisuzujeme učitelům.

## 1.6 Pedagogika

Tato kapitola by nebyla úplná, kdybychom vynechali Frankové pedagogickou činnost. Tu často vytvářela jaksí mimochodem – až při zpětném pohledu vychází najevo, jak blízko měly v podstatě studentské brigády k budoucí profesi.

*„Práci s dětmi jsem se začala věnovat poměrně brzo. Máma pracovala na okresním kulturním středisku v Chebu. Pořádaly se tam letní tábory, které neměly v té době obdobu. Pro mladé divadelníky, výtvarníky, fotografy. [...] Jezdila jsem na ty letní tábory jako dítě, později jako asistentka vedoucí.“<sup>19</sup>*

Další pedagogické zkušenosti měly už méně nahodilý charakter. Absolventka činoherního herectví se totiž na svou alma mater ještě jednou v roli studentky vrátila.

*„Po revoluci se na divadelní fakultě zformovala katedra výchovné dramatiky. Hanka, moje sestra, chtěla hrát a učit a hlásila se tam ke studiu. Šla jsem s ní na přijímačky, protože tam nechtěla jít sama, a nakonec jsem sama na katedře studovala dva roky, než se nám narodila Anička.“<sup>20</sup>*

Znovu se Jana Franková objevila na katedře výchovné dramatiky v roce 2011, ovšem tentokrát už jako přednášející. Jako externí pedagog herecké tvorby a herecké propedeutiky působila na katedře posledních deset let života.

Kromě toho od roku 1998 do svého nástupu k DRDS v roce 2015 pracovala na Základní škole a střední škole Waldorfské jako speciální pedagog v předmětu Tvořivá dramatika. O práci s handicapovanými dětmi mluvila jako o své nejdůležitější pedagogické zkušenosti. Od roku 2005 taktéž do roku 2015 pak působila coby učitel literárně dramatického oboru i na ZUŠ Dunická, kde zároveň vedla divadelní soubor Kočkovníci. V obou školách se svými žáky pracovala velmi intenzivně i na přednesu, který považovala za podstatný především ve fázi objevování textu, hledání významu a klíčování jednotlivých vrstev.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> MLEJNEK, Josef. S divadlem jsem nikdy neskončila. s.80

<sup>20</sup> Tamtéž. s. 81

<sup>21</sup> RODOVÁ, Veronika. *Rozhovor s Janou Frankovou o pedagogickém a uměleckém vedení Dismanova rozhlasového dětského souboru aneb Nepošlapat, rozvinout, podpořit.* Online. Komenský: Odborný časopis pro učitele základní školy. Rozhovor

## 1.7 Rozhlas

K rozhlasové práci se Jana Franková dostala už na DAMU a opakovaně se k ní vracela, zprvu jako interpretka, později i jako autorka pořadů.

*„První roli jsem měla u režisérky Hany Kofránkové, zahrála jsem si manželku Karla Havlíčka Borovského. Jeden čas jsem také načítala knihy pro nevidomé, Čepa, Chestertona, dokonce i detektivky. Na tom se dá hodně naučit. Postupně jsem si zvykla na zvláštnosti práce v rádiu a přestala mít hrůzu z mikrofonu. Pro mě byl svátek jít do rádia, na chvíli se z mateřské vrátit ke své profesi. Dodnes nepovažuji rozhlasovou práci za samozřejmost.“<sup>22</sup>*

S koncem dvakrát prodloužené mateřské dovolené se objem rozhlasové práce zvětšil a Franková začala vytvářet vlastní pořady. Na kontě má desítky projektů, které připravovala nebo v nich účinkovala.

O interpretačních kvalitách Jany Frankové svědčí mimo jiné i dvě nominace v anketě *Neviditelný herec* v letech 2008 a 2011.

---

1.8.2019. Dostupné z: <https://www.ped.muni.cz/komensky/clanky/rozhovor-s-janou-frankovou-o-pedagogickem-a-umeleckem-vedeni-dismanova-rozhlasoveho-detskeho-souboru-aneb-neposlapat-rozvinout-podporit> [cit. 30.4.2023]

<sup>22</sup> MLEJNEK, Josef. S divadlem jsem nikdy neskončila. s.80

## 2 Dismanův dětský rozhlasový soubor

Abychom mohli plně porozumět období, v němž stála Jana Franková v čele DRDS, mohli položit základy hodnocení této éry a prozkoumali souvislosti mezi Frankové přístupem a hodnotami, které stály u zrodu souboru, musíme se podívat na specifika tohoto v českém kontextu unikátního tělesa. Kromě provozních a organizačních parametrů se vrátíme také v čase do doby, kdy soubor vznikal, a budeme se věnovat osobě jeho zakladatele a průkopníka dramatické výchovy u nás, Miloslavu Dismanovi.

### 2.1 Charakteristika souboru

Dismanův dětský rozhlasový soubor je umělecké těleso v rámci Českého rozhlasu s více než osmdesátiletou tradicí. Děti se zde prostřednictvím divadelní tvorby, recitace a rozhlasové práce všestranně rozvíjejí.

*„Učí se základům herecké a rozhlasové práce – dobře mluvit, hýbat se, pracovat s textem, zpívat, umět zacházet s rozhlasovou technikou, spolupracovat mezi sebou navzájem a mnohé jiné. Při divadelních zkouškách nebo natáčení reportáží musí děti o tématech přemýšlet, načerpat vědomosti, formulovat otázky a nebát se je klást... A přitom všem musí být zároveň pohotové, komunikativní a respektující.“<sup>23</sup>*

Kapacita souboru je 65 až 70 dětí ve věku od 6-ti do 15-ti let. Některé výjimečně nadané děti jsou přijímány již v předškolním věku. V souboru by měly být rovnoměrně zastoupeny všechny ročníky narození ve výše uvedeném věkovém intervalu a zároveň by v rámci jednotlivých ročníků nemělo mít ani jedno z pohlaví více než dvoutřetinovou převahu.

Tyto parametry v základu tvoří první kritéria přijímání nových dětí do souboru. To probíhá každý rok formou dvoukolového konkurzu. Obvykle se hlásí 120–150 dětí, z nichž může být přijato přibližně deset, v závislosti na počtu volných míst v konkrétních ročnících. První kolo konkurzu probíhá formou práce na jednotlivých stanovištích, zaměřených na čtení a porozumění textu, zpěv, recitaci, pohybové dovednosti, komunikaci a práci ve skupině. Na některých je s dětmi pracováno individuálně, na ostatních jde o práci v menších skupinkách. Z první části konkurzu je vybráno přibližně 20 až 30 dětí, které jsou přijaty do přípravy. Tato druhá, kontinuální část konkurzu trvá zhruba tři měsíce a děti v přípravce jedenkrát týdně navštěvují zkoušky, na nichž se rozvíjí a ověřují jejich schopnosti a dovednosti potřebné

---

<sup>23</sup> *Umělecké soubory Českého rozhlasu: DRDS* [online]. Dostupné z: <https://drds.rozhlas.cz/dismanuv-rozhlasovy-detsky-soubor-7932768> [cit. 30.4.2023]

k přijetí do souboru. Zároveň si samy vyzkoušejí i inscenační práci na kratším a jednodušším materiálu. Tato fáze má ukázat, zda je dítě schopno v kontextu souboru fungovat a zároveň dítě samo zjistí, zda ho souborová práce zajímá a baví. Činnost přípravy bývá zakončena veřejným či poloveřejným (pouze pro rodiče a soubor) scénickým vystoupením nebo otevřenou hodinou. Následně vedení DRDS vybírá děti, které budou přijaty jako řádní členové.

Děti jsou rozděleny do dvou věkově vymezených skupin (starší s názvem STARS a mladší s názvem MLS), přičemž na začátku každé sezóny nejstarší ročník z mladší skupiny přechází do starší. Nejstarší ročník patnáctiletých ze souboru na konci sezóny odchází. Někteří z bývalých členů ale u souboru zůstávají v pozici asistentů, dohrávají některé role nebo je aktivně předávají mladším dětem, podílejí se organizačně a v případě zkušenějších asistentů i pedagogicky na fungování souboru v průběhu roku a zejména během letního tábora DRDS. Letní tábor DRDS trvá zpravidla dva týdny na konci prázdnin a má pevně danou strukturu. Členové souboru se na táboře a rozvíjejí v nejrůznějších oblastech související s rozhlasovou tvorbou, divadlem a recitací.

Chod souboru zajišťuje umělecký vedoucí a produkční, kteří jsou zaměstnanci rozhlasu. Od roku 2015 má soubor k dispozici ještě zkrácený úvazek pro asistenta uměleckého vedoucího. Další spolupracovníci jsou externí.

## 2.2 Miloslav Disman a historie DRDS

Abychom mohli lépe pochopit principy a fungování tohoto souboru i po stránce obsahové, musíme se nejprve zaměřit na osobnost jeho zakladatele.

Miloslav Disman (1904-1981) byl rozhlasový režisér, reportér a pedagog. Všechny tyto tři jeho profese se nejen prolínaly a propojovaly, ale především vzájemně obohacovaly. Dismanova první doložená pedagogická činnost se odehrávala již koncem první světové války. Na začátku srpna 1918 měl jako čtrnáctiletý na starosti skupinu dětí prchnuvších kvůli následkům rumburské vzpoury z Českolipska do Bělé pod Bezdězem, Dismanova rodiště. Jeho úkolem bylo zlepšit jejich velmi špatnou češtinu, mluvit s nimi, číst a zabývat se českou literaturou. Již v září téhož roku došlo k jejich prvnímu veřejnému recitačnímu vystoupení. Už tato krátká epizoda je předzvěstí Dismanova dalšího směřování, a především odráží to podstatné – hluboce zakořeněný vztah k českému jazyku a literatuře.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> RAUCHOVÁ, Hana, DISMAN, Miloslav. *Besedy o rozhlasové režii: Začátky rozhlasu pro děti a děti před mikrofonem*. 1. vyd. Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1964 s. 36

Poté, co roku 1927 v Praze úspěšně složil učitelské zkoušky, působil v dalších letech na několika severočeských školách. Když mu bylo v roce 1930 nabídnuta pozice učitele na Masarykově pokusné reformní škole 1. a 2. stupně v Praze – Nuslích, okamžitě možnost využil. Na této škole založil recitační klub a řada jeho členů následně působila i v DRDS. Působil zde až do roku 1935. Zároveň v letech 1930–1932 vystudoval Školu vysokých studií pedagogických v Praze.

Dismanova spolupráce s Československým rozhlasem začala na externí bázi roku 1931 a první výsledek rozhlasové práce s jeho nuselským školním souborem byla reportáž *Podblanické děti návštěvou v Praze* odvysílaná v květnu téhož roku. Do stálého angažmá vstoupil 15. září 1935, když přijal místo referenta školského rozhlasu. Tehdejší důležitost školského rozhlasu byla faktorem, který přinesl Dismanovi potřebnou podporu ze strany Československého rozhlasu pro kontinuální rozhlasovou práci s dětmi. K datu nástupu do pracovního poměru v rozhlase se oficiálně datuje i vznik Dismanova rozhlasového dětského souboru. Přestože v tu dobu soubor fungoval již téměř pět let, Disman tímto symbolickým krokem soubor rozhlasu přiblížil a usnadnil tím další spolupráci i další organizační kroky směřující k pozdějšímu začlenění souboru do struktur Československého rozhlasu.

Přes řadu komplikací soubor pracoval i v průběhu druhé světové války. Když byl v roce 1942 nucen se stěhovat, našel azyl v Umělecké besedě. V budově dnešního Divadla Na Prádle působil dva roky, než nacisté všechna divadla uzavřeli. Ještě předtím, v lednu 1943, zde měla premiéru i legendární inscenace *Broučci*, na které se scénograficky podílel Jiří Trnka. *Broučci* se stali nejen rekordmanem v počtu repríz (bylo jich za celou dobu úctyhodných 332)<sup>25</sup>, ale výtěžek ze vstupného umožnil i realizaci prvního letního soustředění, které proběhlo v srpnu 1944. Ještě po několik desetiletí nesly letní tábory DRDS název Broučkov.

Za zmínku dozajista stojí i pohnuté události pražského povstání v květnu 1945. Na jedné straně se Disman proslavil jako jeden z předních reportérů oněch dnů. Na straně druhé soubor ztratil tři své starší členy. Zdeněk Beran přišel o život 5. května v boji o rozhlas a Milan Magnusek a Ladislav Padior padli 6. a 8. května na barikádách.<sup>26</sup>

V roce 1946 se uskutečnil první zahraniční zájezd DRDS. Plánován byl na šest týdnů, ale pro velký úspěch byl o další čtyři týdny prodloužen. Soubor navštívil na třicet měst ve Velké Británii

---

<sup>25</sup> DATABÁZE ČESKÉHO AMATÉRSKÉHO DIVADLA. *Soubory: DRDS* [online]. [cit. 30.4.2023] Dostupné z: <https://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=2299>

<sup>26</sup> DISMAN, Miloslav. *Hovoří Praha*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1975. s.138

a Holandsku, kde zrealizoval 99 pořadů (divadelní představení, koncerty, vystoupení v rozhlase i televizi).<sup>27</sup>

Po válce měl Disman ideu přetvořit DRDS v Ústřední studovnu umění pro mládež. Byl to rozsáhlý plán, který měl propojit pedagogy zabývající se uměleckou prací s dětmi a mládeží a „studiem a ovlivňováním literatury pro mládež, rozhlasu, televize, hudby, výtvarné výchovy, školního filmu i divadla pro děti a s dětmi, a to z hlediska etiky, filozofie, sociologie, estetiky, historie umění, psychologie, tvorby, pedagogiky, techniky, metodiky, organizace, poradnictví a propagace.“<sup>28</sup> Po únorovém puči už ale tato myšlenka neměla dostatečnou politickou podporu a vize budoucnosti DRDS se vrátila k původnímu směřování.

Zároveň došlo mezi Dismanem a částí souboru v roce 1948 k neshodám, které vyústily v odstěpení části starších dětí, které následně založily své vlastní uskupení s názvem Soubor Julia Fučíka. Disman se nadále věnoval práci s dětmi do patnácti let. Toto věkové vymezení DRDS platí dodnes.<sup>29</sup> Dalším milníkem byl rok 1951, kdy byl DRDS začleněn do struktur Československého rozhlasu jako stálé těleso.

V roce 1971 Disman pod nátlakem odešel do důchodu. Důvodem byla jeho vystoupení a reportéřská práce v době příchodu okupačních vojsk v srpnu 1968. Byla mu však přislíbena možnost zůstat v čele DRDS až do roku 1973. Přes tento příslib nakonec musel soubor opustit o rok dříve. Normalizace pro Dismana neukončila jen jeho více než čtyřicetiletou práci v rozhlase a dekádu trvající působení na katedře loutkového divadla DAMU, ale přinesla i přejmenování jeho vlastního souboru. Aby se zbavil politicky nevhodného Dismanova jména a zároveň mohl zachovat značku svého v té době již prestižního uskupení, přejmenoval Československý rozhlas těleso na Dětský rozhlasový dramatický soubor. Jeho vedení se ujal roku 1972 Jan Berger. Ten jako rozhlasový režisér pracoval se souborem již za Dismanovy éry a vedoucím souboru byl až do roku 1990, kdy jej vystřídali manželé Fleglovi. Ti vedli soubor 25 let, až do roku 2015.

---

<sup>27</sup> ZEMAN, F.K. Náš DRDS - 1 zájezdovým souborem Mezinárodní organizace přátelství mládeže. *Rozhlasový týdeník*, roč.14 (1947), č. 9, s.4

<sup>28</sup> BLATÍČKOVÁ, Anna, MACHKOVÁ, Eva. Miloslav Disman [online]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=281&hl=disman+> [cit. 30.4.2023]

<sup>29</sup> JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *99 významných uměleckých osobností rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008. s. 27

## 2.3 Dismanův přístup k souboru a metody práce

Vratislav Kubálek, Dismanův spolupracovník, v předmluvě k Dismanově biografii shrnuje hlavní a zásadní charakteristiku Dismanova přístupu k práci s dětmi:

*„To nejpodnětnější, co Dismanovy zkušenosti přinesly a stále přinášejí, to je, že neopouští hlavní zásadu své činnosti, totiž že mu jde neustále o estetickou výchovu v nejšířším smyslu slova a nikoli o úzkou uměleckou výchovu.“<sup>30</sup>*

Právě akcent na všestrannost, celistvou průpravu, výchovu k estetice, sounáležitosti, kultuře a kulturnosti byl pro Dismanovu práci typický. Zaměření na přirozenou tvořivost a autentický projev byla pro něj vždy prioritou. Toho se Disman dle vlastních slov snažil dosáhnout

*„[...] především aktivitou, překonáváním pasivity, soustředěním pozornosti, překonáváním lability chování a těkavosti; citlivým vnímáním prostředí a společnosti, dětského kolektivu; dynamikou vnímání, představivosti i fantazie, myšlení, chování i jednání; hrou a hravou činností pro sebe i pro druhé a s druhými; uvědomováním si ustálených vztahů a situací a zušlechťujícím přetvářením a prohlubováním těchto vztahů a řešením i zdoláváním situací.“<sup>31</sup>*

V praxi Disman vyvinul systém cvičení sloužících k rozvoji osobnostnímu (smyslové vnímání, pozornost a uvolnění, paměť a fantazie), sociálnímu (komunikace a společná improvizace) i řemeslnému (mluvní kultura a technika řeči). Jeho pedagogický systém vyústil v metodu práce na jevištních a rozhlasových tvarech, nazvanou *Analytický postup rozvíjení dětského dramatického projevu*. Ten fungoval v posloupnosti těchto bodů:

- a) *podchycení obecnější nálady, vycházející z události dne ze zájmů, z očekávání...*
- b) *přechod k masovým kolektivním hrám, k hromadnému řešení širších úkolů*
- c) *Rozčlenění úkolů a seskupení do menších celků navzájem komunikujících*
- d) *konkretizace jednotlivých úkolů a klíčových scén v menším počtu dětí k ve dvojicích (dialogové úkoly)*
- e) *případné sólové vystoupení, monolog, improvizovaná reportáž<sup>32</sup>*

---

<sup>30</sup> MACHKOVÁ, Eva, HŘAVOVÁ, Elena. *Dětský přednes – dětský dramatický projev – dětské divadlo - očima zasl. um. Miloslava Dismána*. 1. vyd. Praha: Ústřední dům lidové tvořivosti, 1969. s. 1

<sup>31</sup> DISMAN, Miloslav. *Receptář dramatické výchovy*. 1. vyd. Praha: SPN, 1976. s. 15

<sup>32</sup> DISMAN, Miloslav, KUBÁLEK, Vratislav. *Dětský přednes a dramatický projev*. 1. vyd. Praha: SPN, 1968. S.103

Jeho pedagogicko-režijní přístup k dětským hercům byl ceněn nejen u nás, ale i v zahraničí. Pokud šlo o produkty práce s dětmi, doménou a prioritou Miloslava Dismana byla tvorba rozhlasová, jež byla nadřazena ostatním aktivitám. A technickým účelem každého segmentu práce s dítětem byl právě rozvoj dovedností využitelných před mikrofonem. Přesto nelze tvrdit, že by jeho přístup k recitaci nebo divadelní tvorbě byl pouze tréninkový. I v kontextu inscenační tvorby a režijní práce hleděl Disman na potřeby dětí a na přínos zpracovávaného materiálu celému souboru.

*„Nejobecnější rada: nespíchat od textu na scénu, na scéně nespíchat od obrazu k obrazu, nespěchat s premiérou! Nezapomínat, že dlouhé a poctivé studium je nejen zabezpečováním úspěchu a co nejsilnějšího výchovného vlivu na diváka, ale také nejvýznamnějším výchovným prostředkem k vytvoření opravdu tvůrčího kolektivu hereckého ensemblu, zvláště u vznikajících nebo mladých souborů herců-amatérů.“<sup>33</sup>*

Miloslav Disman se stal jednou z předních osobností počátků výchovné dramatiky v poválečném Československu. Jeho snaha odstranit z recitačních, hereckých i reportérských projevů vše umělé, strojené a nepravdivé (dnes by se možná řeklo neautentické), byla pro jeho nástupce následováníhodnou cestou, jejíž hodnoty jsou platné dodnes. Dismanův přínos na poli dětského divadla, přednesu a výchovné dramatiky má kromě praktické práce v DRDS a rozhlase přínos v oblasti teoretické a metodické. Disman své postupy a metody zaznamenával a publikoval nejprve především v interních materiálech a v publikacích Československého rozhlasu, v pozdějších letech i v publikacích veřejně dostupných. V oblasti teorie a metodiky jsou zásadní především dvě jeho knihy.

*Dětský přednes a dramatický projev* napsal se svým spolupracovníkem Vratislavem Kubálkem. Jak název napovídá, věnuje se v ní metodám práce s dětmi praktikovaným v rámci DRDS, odkazuje se na konkrétní příklady z praxe. Přestože se zabývá především dětským přednesem a hereckou prací nalézáme v něm i obecnější metody dramaticko - výchovné práce, kterou Disman za roky své práce vyvinul včetně výše zmíněného „analytického postupu“. Kniha je obohacena i o několik praktických cvičení a do partů rozepsaných textů pro sborovou recitaci.

*Receptář dramatické výchovy* je pak završením jeho bohaté a podnětné pedagogické kariéry. „Byla tu vnitřní potřeba shrnout vše, co se za těch pětapadesát let udělalo, i vnější popud předat získané zkušenosti následníkům v oboru.“<sup>34</sup> Jedná se především o zásobník cvičení a her vycházejících Dismanovy praxe a jeho systému práce s dětmi. Jednotlivá cvičení vycházejí

---

<sup>33</sup> HAVLÍČEK BOROVSÝ, Karel, ČTVRTEK, Václav, *Král Lávra*. Inscenační poznámky M. Dismana. 1. vyd. Praha: Osvěta, 1952., s.9

<sup>34</sup> DISMAN, Miloslav. *Receptář dramatické výchovy*. MACHKOVÁ, Eva. *předmluva* 1. vyd. Praha: SPN, 1976. s. 7



z Dismanovy metodiky, zároveň však ponechávají možnost širšího využití. Tato kniha byla průkopnickým dílem na poli dramaticko-výchovné literatury 2. poloviny minulého století.

Aby byl výčet zásluh kompletní, je třeba zmínit i Dismanovu aktivitu v oblasti rozvoje dětského divadla a přednesu v rámci porot na přehlídkách,<sup>35</sup> jeho podíl na proměně definování lidových škol umění a v neposlední řadě jeho projekt *Ústřední studovny umění pro mládež*. Dismanův odkaz zůstává ale především pedagogický, a to skrze jeho představu o vychovávání, rozvíjení a zušlechťování v práci s dětmi – práci nejen umělecké.

*„Dismanovi je základem dětského projevu vlastní neopakovatelná tvořivost dítěte, jeho přirozenost, při níž zůstává samo sebou a nekopíruje dospělé vzory. Dalo by se říci, že úcta k dítěti, k jeho myšlení a vidění světa a pedagogický takt jsou základnou, z níž Miloslav Disman přistupuje k dítěti.“<sup>36</sup>*

---

<sup>35</sup> „Přehlídka divadelních souborů dětí a mládeže Šrámkův Písek, Přehlídka dětské recitace ve Svitavách, Celostátní přehlídka dětských divadelních souborů v Trnavě, Celostátní přehlídka dětského divadla ve Žďáru nad Sázavou“. HOMOLOVÁ, Monika. Význam práce Miloslava Dismana pro dramatickou výchovu. Praha, 1998. Diplomová práce (MgA). AMU, Divadelní fakulta, katedra výchovné dramatiky. S 52

<sup>36</sup> MACHKOVÁ, Eva, HŘAVOVÁ, Elena. Dětský přednes – dětský dramatický projev – dětské divadlo - očima zasl. um. Miloslava Dismana. s. 1

### 3 Příchod Jany Frankové do DRDS

V této kapitole se ve stručnosti zmíním o éře manželů Fleglových a zaměřím se zejména na závěr této éry a na události předcházející výměně uměleckého vedení v roce 2015. Na základě vlastních rozhovorů s manželi Fleglovými, tehdejšími uměleckými vedoucími, Martinem Převrátilem, mluvčím rodičovské iniciativy a mediálních výstupů z té doby se pokusím popsat situaci, která nastala v první polovině sezóny 2014/2015 a v jejímž důsledku se do čela souboru dostala Jana Franková. Tomuto procesu a začátkům fungování Frankové na postu umělecké vedoucí z pohledu organizačně – provozního se budu věnovat v následujících dvou podkapitolách.

#### 3.1 Odkaz manželů Fleglových

Po Sametové revoluci bylo jasné, že ani Československému rozhlasu se personální změny nevyhnou. To platilo i pro DRDS. Ještě v prosinci 1989 byl vypsán konkurz na nového uměleckého vedoucího. V něm uspěli Zdena a Václav Fleglovi, kteří se přihlásili společně jako tandem. Soubor se navrátil ke svému původnímu názvu a k Dismanovu odkazu se snažili přiblížit i manželé Fleglovi.<sup>37</sup> V duchu dismanovských tradic se snažili propojovat jednotlivé oblasti práce souboru a adaptovat ho na jiný sociopolitický kontext, který se začal po roce 1989 vytvářet. Snažili se využít možností, které se po revoluci otevíraly. Kupříkladu hned v první sezóně pod jejich vedením se DRDS zúčastnil mezinárodním festivalu studentských divadel v Grenoblu.<sup>38</sup> Je třeba konstatovat, že objemem produkce, její pestrostí a také zviditelněním DRDS se k podobě tohoto tělesa z Dismanovy éry nepochybně přiblížili.

Manželé Fleglovi vedli soubor od roku 1990 až do roku 2015. Během pětadvacetiletého období jejich vedení vzniklo v DRDS přes padesát inscenací, proběhly desítky zájezdů, z toho několik zahraničních. Fleglovi vytvořili stovky rozhlasových pořadů, ať už šlo o reportážní nebo umělecké tvary; o činnosti souboru pojednával tištěný měsíčník Dispress a v posledních dvou sezónách i rozhlasový Diář DRDS. Rukama jim prošly stovky dětí, z nichž řada se poté uplatnila v nejrůznějších prestižních oborech nejen uměleckého směru.

Sezóna 2014/2015 měla být pro soubor výjimečnou. Těleso se chystalo oslavit osmdesát let své institucionální existence a tehdejší vedení se dle vlastních slov dopředu rozhodlo, že společně s jubileem ukončí svou čtvrt století trvající etapu a předá soubor do nových rukou.

---

<sup>37</sup> Rozhovor Jana Hniličky s manželi Fleglovými. Příloha DP.

<sup>38</sup> tamtéž

Nová fáze existence DRDS se nakonec začala rodit o něco dřív a úplně jinak, než kdokoliv předpokládal.

### 3.1.1 Snaha o restrukturalizaci

S odstupem téměř deseti let Zdena a Václav Fleglovi vzpomínají, že náznaky toho, že není vše, jak má být, cítili už nějakou dobu. Zdena Fleglová dnes o stupňujících se požadavcích ze strany nadřízených hovoří jako o šikaně.

*„Nesmyslné úkoly v podobě týdenních reportů, které nikdo nikdy nečetl, byli jsme připraveni o produkční, [...] Čelili jsme popotahování a stěhování z místa na místo. Mimo jiné jsme v jednu chvíli měli zkušebnu ve sklepě v Karlíně, kde se nedalo větrat a tím ani pořádně dýchat.“<sup>39</sup>*

Prokazatelný zlom nastal v polovině října 2014, v začátcích rozeběhnuté jubilejní sezóny. Třináctého října byla Zdeně Fleglové na schůzce s jejím nadřízeným předložena výpověď k poslednímu prosinci téhož roku.

*„Já jsem to ale nepodepsala. (...) Pravila jsem, že nevím, jak bych toto sdělila rodičům, když jejich děti právě něco nastartovaly a teď se to má měnit. Pan Simon<sup>40</sup> na to řekl, že to rodičům oznámí sám.“<sup>41</sup>*

Rodičům členů DRDS byl ještě téhož dne rozeslán informační dopis<sup>42</sup>, který avizoval několik nečekaných změn ohledně fungování DRDS. Souběžně vydala instituce takřka totožnou tiskovou zprávu. Mezi nejpodstatnější změny patřilo zrušení místa uměleckého vedoucího a spojení souboru s jiným rozhlasovým tělesem, Dětským pěveckým sborem (DPS). V čele sjednocených subjektů měla stanout produkční, o umělecký rozvoj dětí se měla starat blíže nespecifikovaná skupina lektorů. Ohlášené změny měly předpokládanou účinnost od Nového roku. Fakt, že se jednalo o rozhodnutí nečekané a nepředvídatelné, potvrzují mimo jiné bezprostřední reakce, které oznámení vyvolalo.

### 3.1.2 Rodičovská iniciativa

Ještě téhož večera adresoval jeden z rodičů vedení rozhlasu a dalším dotčeným stranám otevřený dopis, v němž oznámené změny zpochybnil a požádal o vysvětlení. Zároveň se začal

---

<sup>39</sup> Rozhovor Jana Hniličky s manželi Fleglovými. Příloha DP.

<sup>40</sup> Jan Simon, tehdejší ředitel Centra uměleckých těles, soutěží a přehlídek, pod které DRDS v roce 2014 organizačně spadalo

<sup>41</sup> Rozhovor Jana Hniličky s manželi Fleglovými. Příloha DP.

<sup>42</sup> Oznámení ČRo rodičům o plánované restrukturalizaci souboru. Příloha DP.

formovat rodičovský a občanský odpor, který vyústil ve dvě nezávislé, svou činnost nicméně do značné míry koordinující protestní skupiny. Jednalo se o (zatím ještě) neformální sdružení rodičů, jejichž mluvčím se stal výše zmiňovaný Martin Převrátíl. Druhou hybnou silou bylo uskupení asistentů a nedávných absolventů DRDS, kteří se sjednotili okolo bývalého člena souboru Adama Ruta. Celé věci se navíc záhy chopila média – Převrátíluv dopis zahrnula ČTK do svého informačního servisu.

*„Informaci o dění v DRDS, včetně citace dopisu, hned v úterý 14. října přinesl také Blesk.<sup>43</sup> [...] V tu chvíli se ze souborové krize stala věc veřejná.“<sup>44</sup>*

Vzniknuvší iniciativa Zachraňte DRDS adresovala vedení ČRo petici, kterou v internetové verzi podepsaly téměř tři tisíce lidí.<sup>45</sup> Mezi signatáři se objevila řada veřejně činných osobností,<sup>46</sup> několik dalších včetně tehdejšího šéfa Činohry ND Michala Dočekala, moderátora Marka Ebena, uměleckých vedoucích Divadla v Dlouhé Hany Burešové a Štěpána Otčenáška nebo předsedkyně historické skupiny Osvětím Marty Kottové změny veřejně kritizovalo. Občanský odpor vyvrcholil 29. října, v den zasedání Rady ČRo, protestním shromážděním a happeningem před budovou Českého rozhlasu.<sup>47</sup>

Paralelně s veřejným odporem probíhala pochopitelně také komunikace iniciativ s vedením Českého rozhlasu a s Radou ČRo. Požadavky odpůrců restrukturalizace lze shrnout následovně: Zachování samostatnosti DRDS, obnovení funkce uměleckého vedoucího, umožnění stávajícímu vedení dokončit sezónu a vypsání otevřeného a transparentního výběrového řízení na jejich nástupce. Kromě již zmiňovaného dopisu M. Převrátíla J. Simonovi se skupina rodičů a absolventů obrátila 24. října s těmito požadavky přímo na generálního ředitele Petera Duhana. Rada pak obdržela nejméně dva podněty, aby se jako kontrolní orgán situací zabývala, což se také na jejím zasedání 29. října stalo. Devítičlenná rada přijala jednomyslné usnesení, v němž vedení ČRo vyzvala k zachování kontinuity a tradic souboru a k závazku, že budou budoucí spolupracovníci vybíráni na základě otevřených výběrových řízení.<sup>48</sup> Dílčího výsledku tedy odpůrci změn dosáhli již na konci října – vedení Rozhlasu přislíbilo umožnit Fleglovým dokončit rozjetou sezónu a na jejich nástupce vypsát regulérní výběrové řízení.

*„Rozhlas reagoval nadvakrát. Nejdřív ustoupil jen o malý krůček s tím, že na sloučení DRDS a DPS trvá, ale dojde se načatá sezóna. Až po jednání, kterého se zúčastnili*

<sup>43</sup><https://www.blesk.cz/clanek/zpravy-live-kulturni-servis/280109/spojeni-detskeho-rozhlasoveho-sboru-zneklidnilo-rodice.html>

<sup>44</sup> Rozhovor Jana Hniličky s Martinem Převrátílem. Příloha DP.

<sup>45</sup> <https://www.petice.com/drds>

<sup>46</sup> Například Irena Obermannová, Ladislav Špaček, Břetislav Rychlík, Přemysl Rut, Václav Vydra, Jiří Vondráček, Lukáš Průdek nebo Zdeněk Bartoš.

<sup>47</sup> <http://nerustestanicipraha.blogspot.com/2014/10/zachraňte-drds-den-d-2910-2014-14-hodin.html>

<sup>48</sup> <https://rada.rozhlas.cz/zapis-z-10-verejne-schuze-rady-ceskeho-rozhlasu-29-10-2014-7734543>

*manželé Fleglovi, já a tehdejší náměstek a dnešní generální ředitel pan René Zavoral, jsme dostali příslib, že se ustoupí od sloučení těles.*<sup>49</sup>

Revokaci původních rozhodnutí veřejně oznámil tiskový mluvčí po schůzce rodičů s vedením Českého rozhlasu dne 5. listopadu 2004.<sup>50</sup> To přispělo ke značnému zklidnění situace. Následkem těchto událostí byla také ustanovena Rodičovská rada, která dohlížela na dodržení závazků ze strany rozhlasu.

## 3.2 Výběrové řízení

Otevřené a transparentní výběrové řízení vedení Českého rozhlasu nakonec skutečně vypsal, ačkoliv se jeho vyhlášení oproti původnímu záměru zdrželo o několik měsíců.<sup>51</sup> Devítičlenná komise pro výběr nového uměleckého vedoucího byla ustanovena v polovině března. Usedli v ní manželé Fleglovi, předseda rodičovské rady Martin Převrátíl, za rozhlas ředitel výroby Jiří Mejstřík, Zora Jandová a Aleš Vrzák, za divadelně-pedagogickou obec Emílie Zámečnicková, Jan Vedral a Jaroslav Provazník. Konkurz byl vícekolový, přihlásilo se do něj devět uchazeček, ze kterých předvýběrem postoupily do dalšího výběru tři. Na tom, kdo by měl postoupit do užšího výběru, panovala víceméně shoda.<sup>52</sup>

K výběrovému řízení uchazečky předkládaly kromě standardně požadovaných dokumentů i vizi<sup>53</sup> dalšího směřování souboru. Kromě důkladných pohovorů čekala uchazečky kontinuální práce s dětmi z DRDS. Po dobu dvou měsíců s nimi jednou týdně zkoušely. Jejich úkolem bylo vytvořit s patnáctičlennou dětskou skupinou krátký inscenační tvar, jehož prezentací před výběrovou komisí bude konkurz završen. S čtyřletým odstupem na to vítězka výběrového řízení v rozhovoru vzpomínala:

*„...říkala jsem si, že i kdyby to nevyšlo, možnost pracovat dva měsíce s tak talentovanými a zapálenými dětmi je úžasná. Jsem herečka, s rozhlasem jsem spolupracovala jako interpretka i jako autorka, učím na různých školách dvacet let, a říkala jsem si, že v téhle práci by se mohla propojit moje herecká, rozhlasová i pedagogická práce.*<sup>54</sup>

---

<sup>49</sup> Rozhovor Jana Hniličky s Martinem Převrátilem. Příloha DP.

<sup>50</sup> <https://www.mediar.cz/rozhlas-ustoupil-od-reorganizace-dismanova-souboru/>

<sup>51</sup> Otevřený dopis Rodičovské rady vedení ČRo. Příloha DP.

<sup>52</sup> Tak na to alespoň vzpomíná jeden ze členů komise Martin Převrátíl. Rozhovor Jana Hniličky s Martinem Převrátilem. Příloha DP.

<sup>53</sup> *Vize směřování DRDS*. rodinný archiv. Příloha DP.

<sup>54</sup> RODOVÁ, Veronika. *Rozhovor s Janou Frankovou o pedagogickém a uměleckém vedení Dismanova rozhlasového dětského souboru aneb Nepošlapat, rozvinout, podpořit.*

### 3.3 Počátky práce nového uměleckého vedení – provozní a organizační aspekty

Plnohodnotné vedení souboru převzala Jana Franková na začátku sezóny 2015/2016. Říká se, že každý začátek je těžký, a tento nebyl výjimkou. Kromě běžných obtíží je třeba mít na paměti, co jejímu jmenování předcházelo a jaké z tehdejší „bouře“ plynuly důsledky. Nové umělecké vedení bylo tedy, ať už fakticky, nebo domněle, pod drobnohledem jak ze strany vedení Rozhlasu, tak ze strany rodičů, kteří skrze ustanovení rodičovské rady získali silný kontrolní hlas. Mezi dětmi zase panovala zjištěná atmosféra a vypjatou situací posílená vazba k bývalému vedení, která se u některých projevovala jistou nedůvěrou ve vedení nové. Je nepochybné, že tento násobný tlak výrazně ovlivnil tehdejší práci. Mezi rodiči panovala zvýšená citlivost vůči sebemenším změnám v provozu souboru, na straně zřizovatele pak nebylo jisté, zda od plánů soubor restrukturalizovat odstoupil definitivně, či nikoliv. Převzetí souboru bylo mimo jiné zkouškou z diplomacie.

Aby soubor po náročném jubilejní sezóně mohl fungovat, bylo zcela nevyhnutelné, aby do souboru přišel nový produkční. Tuto pozici obsadila Hana Novenková, ve které Jana Franková i celý soubor našli výraznou oporu a partnera. Kromě nemalého objemu produkční práce se Hana Novenková starala i o fundus, o sklady (ty byly tři, každý v jiné části budovy rozhlasu), doma prala a zašívala kostýmy, před představeními fungovala jako vlásenkářka a garderobiérka, při představeních jako fotograf. Díky svému předchozímu studiu na HAMU byla schopná v případě potřeby s dětmi korepetovat. Na letních táborech DRDS vedla ateliér šermu.

Nově vzniklou pozici asistenta uměleckého vedoucího obsadila Jana Franková Jakubem Sejkorou. Jeho hudební vklad do řady inscenací měl velký podíl na tom, jak byl soubor navenek vnímán. Jeho skromný a hravý hudební rukopis šel ruku v ruce s jeho muzikantským umem. Sejkora představení inscenací, k nimž dělal hudbu, naživo doprovázel. A přestože takto hrál schovaný mimo scénu, měl velký podíl na celkové dynamice a atmosféře jednotlivých představení, ať už hudební složku zastupoval sám nebo s kapelou poskládanou z členů DRDS, hrajících na hudební nástroje. Děti s muzikantskými dovednostmi pak rozvíjel v rámci paralelního tělesa DisCollegium. I po odchodu z pozice asistenta uměleckého vedoucího, na které ho začátkem sezóny 2018/2019 vystřídala režisérka Viktorie Čermáková, Jakub Sejkora se souborem nadále hudebně spolupracoval.

Dalšími spolupracovníky, kteří s Janou Frankovou fungovali po celou dobu jejího působení, byli Magdaléna Martinovská a autor této práce. Martinovská vytvořila jednotný vizuál, kterým se soubor navenek prezentoval (webové stránky, programy k inscenacím, časopis Dispress).

Mým primárním úkolem byla pohybová práce s dětmi nejen na konkrétních inscenačních projektech, ale i v rámci všeobecného rozvoje prostřednictvím plánovaných pravidelných tréninků.

DRDS se od počátku potýkal s provozními problémy, přičemž mezi nejvýraznější patřila absence vhodného zkoušecího prostoru, což je mimochodem problém, který provázel i většinu éry Fleglových<sup>55</sup> a dodnes se jej nepodařilo uspokojivě vyřešit. V prvních letech bylo také potřeba „doplnit“ repertoár. Tehdejší nutnost pracovat na stále nových a nových projektech proto na čas upozadila prostor vyhrazený pro souborovou práci a prostý rozvoj dětí, který jsme spolu s Janou Frankovou plánovali.

Nabízelo se několik možností řešení, diskutoval se například (mnou prosazovaný) návrh na zeštíhlení souboru a rozšíření času zkoušek. Ani k jednomu Jana Franková nepřistoupila – chtěla udržet letitý zvyk, podle něhož v souboru musely být rovnoměrně zastoupeny jednotlivé ročníky, aby měl Rozhlas k dispozici dostatek dětských herců všech věkových kategorií. Změna času zkoušek narážela na jedné straně na nedostatečné prostorové dispozice, na druhé straně se vedoucí obávala, jak by mohli rodiče zareagovat na změny v léta zajatém systému.

Vůbec prvním úkolem nastoupivšího vedení ale nebylo získat důvěru rodičů a zástupců instituce, nýbrž samotných členů souboru. Krátce po nástupu nové vedoucí soubor opustila řada jeho absolventů, kteří v té době působili jako asistenti. To bylo nejen nepovzbudivé, představovalo to také nemalý problém pro běžný chod souboru, který s pomocí nejstarších členů počítá.

*„My jsme ze začátku byli k Janě asi dost nepřátelští. Totiž potom puči, o který se snažila Jana Říhová, tehdejší produkční, a vedení rozhlasu v roce 2014, se celý soubor dost semknul. [Tím] bylo mnohem těžší přijmout nové vedení. Přišla Jana, někdo nový. A my jsme zaujali možná podvědomě vcelku nepřátelský postoj. Byla to taková latentní dětská xenofobie. [...] Nejdřív jsme všichni říkali, že odejdeme, že tohle nebudeme snášet, že je to něco příšerného. Protože chceme starého dobrého Brundibára a tak podobně. Ale potom se to otočilo [...] Začalo nás bavit zkoušení Nebe a vůbec Janin přístup k divadelní práci.“<sup>56</sup>*

---

<sup>55</sup> Rozhovor Jana Hniličky s manželi Fleglovými. Příloha DP.

<sup>56</sup> Rozhovor Jana Hniličky s Matějem Převrátilcem. Příloha DP.

Na začátku měla Jana Franková z dětí, z jejich dovedností, schopností a nadání velký respekt. Když ještě před svým nástupem do funkce byla Fleglovými pozvána na jejich poslední tábor, byla ohromena a zaskočena dispozicemi dětí.

*„Můj základní pocit – asi se budu muset rychle probrat! Nene, nevystačím s tempem DAMU a ZUŠky, nene. Nebude mi stačit moje příprava pro vysokoškolské studenty. Rozcvičky mají padesátiminutové, a i když jsem s nimi dělala cvičení, které neznaly, za půl hodiny jsem vyčerpala svoji přípravu. Jsou bystré a rychlé, takže věci, které dělají studenti na DAMU hodinu, ony zvládnou za deset minut.“<sup>57</sup>*

Až v průběhu zkoušení vyšlo najevo, že za tím stálo především nastavení dětí na rychlou práci. Od minulého vedení byly zvyklé rychle plnit formální aspekty zadání a akcentovat vnější projev, a tomu odpovídaly i inscenační a rozhlasové projekty. Hledání společného jazyka a shody na způsobu práce a přístupu k ní byla jedna z největších výzev, s níž se nové vedení DRDS muselo vypořádat.

*„Pro mě bylo největším cílem vrátit soubor víc k rozhlasu(...) Dětských divadelních souborů jako takových je hodně. Ale rozhlasový je v Evropě jenom jeden. [...] chceme, aby uměly natočit reportáž, abychom se jako soubor víc podíleli na vysílání. Za sebe musím ještě říci, že rozhlasovou práci jsem se musela naučit. Věděla jsem, jak funguje mikrofon a co znamená červené světlo, ale neuměla jsem točit, stříhat nebo komponovat pořady.“<sup>58</sup>*

Cíl vrátit soubor víc do rozhlasu, který si Jana Franková vytyčila jako jeden z hlavních, měl dva aspekty. Za prvé rozšířit a zkvalitnit rozhlasové výstupy, na nichž se děti z DRDS podílejí nebo je přímo vytvářejí. Za druhé navázat užší spolupráci v rámci rozhlasu s jednotlivými osobnostmi i s některými stanicemi nebo dalšími uměleckými tělesy. Přestože spolu oba body úzce souvisejí, tak zejména tento druhý aspekt byl poměrně velkou výzvou. DRDS byl před nástupem Frankové tělesem více uzavřeným do sebe a zároveň byl v rámci rozhlasu vnímán nejednoznačně a leckdy problematicky. Faktorů, které to způsobily bylo nepochybně více, včetně toho, že soubor v některých obdobích své existence pod Fleglovými nezkoušel v budově rozhlasu. Zajímavé je, že podobně byl v této éře soubor někdy vnímán i navenek. Jako elitářský a zahleděný do sebe.

*„Za Fleglů fungoval takový dismaňácký separatismus. Razili si svoji cestu a soubor byl uzavřen hodně do sebe. Jana se z tohoto snažila vymanit. Chtěla napravit tu pověst, kterou i v rámci rozhlasu soubor měl. Začalo se jezdit na přehlídky, divadelní i recitační,*

---

<sup>57</sup> Dopis Jany Frankové Jakubu Sejkorovi a Janu Hniličkovi. 29.8.2015. Osobní archiv autora.

<sup>58</sup> MLEJNEK, Josef. S divadlem jsem nikdy neskončila. s.81



*a navázaly se daleko užší vztahy s rozhlasem. Je to vidět na prostoru, který soubor teď v rozhlase má – i na Radiožurnálu a děti mají možnost točit. [...] Jana zkrátka změnila komunikaci souboru ven, a změnila to, jak byl soubor vnímán.“<sup>59</sup>*

Na začátku našeho působení jsme rovněž řešili, jakým způsobem by měl do budoucna fungovat konkurz a příprava DRDS. V průběhu prvních let jsme postupně snížili počet stanovišť s jednotlivými disciplínami. Kritéria, která nám vyplynula jako nejzásadnější, a tudíž jsme chtěli, aby byl dostatečný čas a prostor na jejich prověření, jsme v ideální podobě rozdělili do dvou bloků. V tom prvním bylo čtení a porozumění textu, které probíhalo individuálně, zatímco zbytek skupinky hrál s asistenty hry zaměřené na komunikaci a spolupráci. V tom druhém hlavním bloku jsme se zaměřili na recitaci, zpěv a improvizaci. Zde byla přítomna i logopedka.

Hledali jsme i ideální termín pro nábor nových dětí, který by zohlednil nejen organizační zátěž pro rodiče, ale především podpořil smysl a využitelnost tříměsíční přípravy, která funguje jako druhé kolo konkurzu. Původní podzimní termín, kdy se vybrané děti začlenily do souboru v druhém pololetí, se nám jevil jako nepraktický. Rodiče blokoval v plánování dalších zájmových aktivit pro děti a nám generoval nové členy, kteří nastupovali v polovině sezony do rozpracovaných projektů. Otestovali jsme i červnový a březnový termín, který jsem já osobně považoval za ideální.

---

<sup>59</sup> Rozhovor Jana Hniličky s Matějem Převrátilem. Příloha DP.

## 4 Jana Franková v čele DRDS (2015–2021)

Zmapování činnosti DRDS v letech 2015–2021 poslouží nejen jako přehled aktivit a tvorby souboru v daných letech, ale především jako materiál pro pojmenování důležitých a specifických aspektů metodiky práce Jany Frankové, která logicky podobu souboru určovala. Zatímco předchozí odstavce se snažily popsat éru z hlediska provozního, zde se zaměřuji na způsob práce Jany Frankové s dětským hercem a na výstavbu inscenační struktury; právě vybrané příklady z jednotlivých inscenací poskytnou této analýze materiál. Na jejich základě ukážeme specifika a zásady této činnosti.

Pozice vedoucí souboru DRDS v sobě snoubí několik rolí. Je to nejen pozice manažerská se zodpovědností vůči vedení, svým podřízeným i rodičům dětí. Dále totiž obsahuje většinu myslitelných divadelních a rozhlasových profesí (režisér, dramaturg, scénograf, editor, redaktor...), a zároveň člověk na této pozici ani na moment nepřestává být především pedagogem.

*„Miloslav Disman nezaložil soubor jako líheň talentů, použitelných v divadle, filmu nebo dabingu. U něj byla tou nejzákladnější věcí výchova a vzdělání. [...] Chtěla bych, aby soubor byl především bezpečným místem, kde se děti mohou rozvíjet.“<sup>60</sup>*

Práce s dětským hercem je proto už ze své podstaty prací pedagogicko-režijní. Tudíž se zaměřím i na další inscenační parametry přímo ovlivňující hereckou práci. Zdůrazňuji, že mým cílem není (a vzhledem k osobnímu zapojení ani nemůže být) analýza inscenací, ale rozbor metodiky divadelní práce (režiséra) jako celku, jehož je samotné herecké vedení neoddělitelnou součástí. Poslouží k tomu členění na podkapitoly dramaturgie, samotné metodiky herecké práce (zejména vstupu do tématu, práce se slovem a herectví jako takového) a dalších inscenačních složek. Toto pořadí nevyjadřuje důležitost ani hierarchii jednotlivých oblastí, ale posloupnost, v jaké v rámci inscenačního procesu obvykle přicházely.

---

<sup>60</sup> MLEJNEK, Josef. S divadlem jsem nikdy neskončila. s.81

## 4.1 Dramaturgie

### 4.1.1 Úloha dramaturga

Jak už bylo výše zmíněno je téměř pravidlem, že v rámci dětského divadla je vedoucí souboru nejen pedagogem, ale zároveň režisérem i dramaturgem. Měl by tudíž zastat v zásadě všechny funkce dramaturga, což je možné s výjimkou úkolu poskytovat zpětnou vazbu z odstupů, a tím alespoň z části blížíci se pohledu diváka<sup>61</sup>.

Co se týče dramaturgie z hlediska koncepce a směřování souboru, tedy tvorby dramaturgického plánu, celé šestileté období za vedení Jany Frankové se neslo ve znamení promyšlené dramaturgie vycházející z kvalitních literárních předloh a často otevírající pro děti podnětná témata. Franková dbala na žánrovou i tematickou pestrost, aby soubor ani samotné děti neustrnuly v jednom stylu, v jednom přístupu. Jak je zřejmé z výčtu inscenačních projektů<sup>62</sup>, v dramaturgickém plánu dominovaly dramatizace literárních předloh a koláže. V menší míře se pak objevují i inscenace pevných textů.

### 4.1.2 Dramaturgické linie

V této podkapitole pro rozdělím inscenace DRDS do kategorií podle jejich základního materiálu, jelikož se k řadě z nich budu v dalších kapitolách vztahovat, právě i vzhledem k procesu vzniku výsledného textu a inscenační struktury. Když zde mluvíme o dramaturgických liniích, nesledujeme a priori tematickou provázanost, ale spíše propojení formou zdrojového materiálu, které má vliv na proces zkoušení.

#### 4.1.2.1 Dramatizace v průběhu procesu

Časté zastoupení měly dramatizace, které zde ovšem měly jedno specifikum – částečně vznikaly až v průběhu zkoušení. Pro mladší skupinu byla knižní předloha dramatizována ve třech případech – u inscenací *Tam, kde žijí divočiny* Maurice Sendaka (2015), *Pohádka o Raškovi* Oty Pavla (2018) a *Zpátky do lesa* Daisy Mrázkové (2020)<sup>63</sup>

Starší skupina pracovala na inscenacích vycházejících postupně z těchto knih:

*Kam zmizela Rebarbora?* (2017) Ivy Procházkové, *Všehokniha* (2018) Guuse Kuijera a *Zpověď Jonatána Papírníka* (2019) Michelle Cuevasové.

---

<sup>61</sup> Tato funkce dramaturga je velmi důležitá, pokud si je režisér sám dramaturgem, tato funkce z procesu mizí nebo ji může nahradit jiný spolupracovník (scénograf, choreograf) nebo přizvaný pozorovatel zvenčí (ať už odborník či laik).

<sup>62</sup> Seznam inscenací. Příloha DP

<sup>63</sup> Dramatizace a režie Viktorie Čermáková

#### 4.1.2.2 Pevné texty

V této kapitole definuji práci s pevným textem dvěma podmínkami. Scénář vzniknul již před začátkem zkoušení a nebyl vytvořen primárně pro DRDS, na rozdíl od předchozích dramaturgických zde tedy v zásadě odpadá inscenační proces jako významný faktor zásahů do textu.

Konkrétně se, s výjimkou *Hamleta*<sup>64</sup>, jedná o autorsky homogenní skupinu projektů *Pepito (ne)plivej!* (2018), *Kam zmizel můj strýc, pane presidente?* (2018) a *Čigoligo, Jestřábe, aneb motýl ve tváři* (2023)<sup>65</sup>, na nichž se Jana Franková podílela spolu se svým manželem Milošem Doležalem také jako autorka scénáře. Všechny tyto texty byly Janou Frankovou prověřeny již dříve v jiných inscenacích. Scénická čtení vypořádávající se s příběhem Josefa Toufara uváděla v různých formách a obsazeních ještě předtím, než se objevil podnět ke spolupráci DRDS s Českou filharmonií, z níž vznikla inscenace *Kam zmizel můj strýc, pane presidente?*. Druhé dvě hry, o nichž byla řeč, režírovala v ochotnickém Podšafafrnickém divadle.

#### 4.1.2.3 Koláže

Třetím typem byly kompozice z textových fragmentů poetických, prozaických nebo dokumentárních. Do této kategorie spadá koláž z písní, poezie, her, říkadel a pranostik *Český rok*, scénická kompozice z tvorby a dopisů Ivana Martina Jirouse *Do velké krajiny Dudédu* nebo také již výše zmíněný projekt *Maloval motýlími křídly*, který zmiňuji v podkapitole 6.1. Sem patří i kompozice textové struktury inscenace *...a bolelo nebe*, které se budu i v tomto ohledu věnovat v další podkapitole.

V kapitole *Vstup do tématu* nalezneme prvky, které jsou společné pro vznik textu jak u některých inscenací koláží, tak i dramaturgických, proto musím zdůraznit hlavní odlišnost – pro koláže je v tomto pojetí charakteristická přítomnost více (především tedy textových) zdrojů, které se principem montáže podílejí na výsledném tvaru.

#### 4.1.2.4 Inscenace jiných režisérů

V průběhu šesti let vznikala řada projektů, pod jejichž režii nebyla Jana Franková podepsána, pouze čtyři z nich však došly až do premiéry a zařadily se tak na repertoár DRDS<sup>66</sup>. Jelikož Jana Franková nesla jako umělecká vedoucí souboru odpovědnost jak za skladbu dramaturgického plánu, tak za složení spolupracovníků, je tento stručný výčet potřebným dokreslením zkoumaného období.

---

<sup>64</sup> Viz. podkapitola inscenace jiných režisérů

<sup>65</sup> v období covidu rozpracovaný projekt *Čigoligo, Jestřábe, aneb motýl ve tváři* dokončila její dcera Anna Doležalová a v březnu 2023 inscenací spolu s Dismaňaty dovedla k premiéře.

<sup>66</sup> Převážně z provozně organizačních důvodů se všechny čtyři zmíněné inscenace dočkaly pouze nižších jednotek repríz.

Inscenace Hamleta byla výjimečnou tím, že se opírala o pravidelný text, který navíc není primárně určený dětskému divadlu a že ji režíroval jeden z asistentů. Josef Tuček v ní režijně navázal na svou první inscenaci Knoflíková válka (2014). V Hamletovi účinkovaly především starší děti a premiéra se odehrála na hradbách hradu Zvíkov v rámci letního tábora DRDS v srpnu 2017. Celý projekt proběhl bez výraznější pomoci uměleckého vedení, Hamlet byl nazkoušen mimo souborové zkoušky ve volném čase dětí a částečně na táborech 2016 a 2017.

Zahlcení velkými projekty a potřeba věnovat se individuálnímu rozvoji dětí ve větším detailu vedly k tomu, že ve STARS začaly na začátku sezóny 2018–2019 vznikat tři paralelní projekty. První z nich byl *Zpověď Jonatána Papírníka*. Druhé dva projekty byly autorské. Hostující režisér Vít Vencel pracoval ve své inscenaci s názvem *Sumec* s mladší částí dětí ze STARS na vyprávěném divadle za použití principů improvizace a storytellingu.

*„... experiment od začátku do konce. Měli jsme nějaké záchytné body, ale jinak to byla improvizace. Když na to vzpomínám zpětně, tak pro mě osobně to bylo docela vystoupení z komfortní zóny, což je hrozně inspirativní.“<sup>67</sup>*

Nejstarší děti vytvořily paralelně autorský projekt na základě výpovědí své generace o světě, ve kterém žijí. Dostal název *Dostatečný prostor*. Pro skupinu to byla zkušenost s odlišným způsobem práce metodami devising theatre. Režijně jsem projekt vedl a usměrňoval já sám. Společně definovaným záměrem zde bylo skrze fiktivní postavy nahlédnout na svět kolem nás a některé jeho problémy v kontextu postoje mladých dospívajících lidí.

Historicky poslední ve zkoumané etapě byla inscenace *Zpátky do lesa*, v níž režisérka Viktorie Čermáková, zastávající v té době post asistentky umělecké vedoucí, zdramatizovala předlohu Daisy Mrázkové a s mladšími dětmi ji inscenovala. Tato inscenace vybočovala v rámci repertoáru DRDS zejména výraznou ilustrativní scénografií<sup>68</sup>.

#### 4.1.2.5 Koprodukční programy

DRDS také při několika příležitostech spolupracoval s jinými subjekty. První z mimo rozhlasových koprodukcí je unikátní, již několikrát zmíněný společný projekt DRDS a České filharmonie *Kam zmizel můj strýc, pane presidente?*<sup>69</sup> Téma umučení patera Josefa Toufara je zde rozpracováno jednak ve workshopové vzdělávací části, a zároveň v části inscenační.

---

<sup>67</sup> Rozhovor Jana Hniličky s Medou Folprechtovou. Příloha DP

<sup>68</sup> *Zpátky do lesa* Scénografie: Zuzana Bambušek Krejzková

<sup>69</sup> Idea celého programu byla inspirována sérií autorských čtení Doležalových textů s toufarovskou tematikou. Skladba textů byla původně proměnlivá stejně jako míra scéničnosti a obsazení.

„Šlo o to představit kněze nejen jako oběť komunistického teroru, v posledních dnech života, ale jako celistvou, živou osobnost, s kořeny, skrze konkrétní svědectví pamětníků, s provázaností na krajinu, kde působil.“<sup>70</sup>

Základní strukturu tvoří text z dílny Jany Frankové a Miloše Doležala a hudba složená Slavomírem Hořínkou. V inscenovaném čtení účinkují Dismančata spolu s filharmoniky. Napětí mezi slovem a hudbou, dvěma rovnocennými scénickými prostředky, vytváří silnou zprávu o odkazu křivd minulosti. Tento poměrně neobvyklý postup jde ruku v ruce s extrémní náročností z hlediska produkce a organizace.<sup>71</sup>

Snaha o pevnější ukotvení v rámci českého rozhlasu dala vzniknout i nápadu společného projektu dětského pěveckého sboru a DRDS. Ten se rozrostl v koncepci celovečerního programu a propojení tří těles DPS, DRDS a SOČR. Název byl symbolický: *Spolu do Betléma*. Přes všechna úskalí a organizační náročnost byl tento původně jednorázový zkomponovaný ponechán na repertoáru a bylo realizováno i druhé, byť covidem odložené, uvedení.

### 4.1.3 Kontext prvních projektů

Klíčovou roli v dětském divadle hraje výběr a úprava předlohy a dalších inspiračních zdrojů pro inscenaci (ať už se jedná o zdroje literární, tematické, výtvarné nebo hudební). Proces tvorby je v dětském divadle přinejmenším stejně významný jako plánovaný výsledný tvar a „tudíž je struktura činnosti odlišná a proces je jako celek přizpůsoben tomuto záměru.“<sup>72</sup> I proto je dramaturgické uchopení či východisko dokonce důležitější než v profesionálním divadle.

Výběr materiálu pro divadelní práci s dětským souborem je náročný vždy. Je třeba zohlednit nejen počet dětí v souboru, jejich věk, zkušenosti, schopnosti a dovednosti, ale také dynamiku skupiny, potenciální témata zájmu a ambice. Jak bylo již zmíněno v kapitole *Příchod Jany Frankové do DRDS*, ještě o něco komplexnější je situace při převzetí souboru již fungujícího, v takovém případě je totiž potřeba vzít do úvahy také kontinuitu práce a stávající zvyklosti – ať už proto, aby na ně mohl nový vedoucí navázat, nebo se proti nim vymezil. Proto je třeba startovní projekty vybírat s větší pečlivostí a větší důvěrou ve zdrojový materiál (i ve svou přípravu) pro eliminaci zbytečných komplikací. První dva projekty pro mladší skupinu toto splňovaly. Menší scénické tvary, scénické čtení *Tam, kde žijí divočiny* na motivy stejnojmenné knihy Maurice Sendaka a scénicko-hudební představení z pohádek a básní Petra Nikla O

---

<sup>70</sup> FRANKOVÁ, Jana. *Podklady k přednášce: Sdělné a sdílené čtení*. Šrámkova Sobotka 2013, rodinný archiv

<sup>71</sup> *Kam zmizel s můj strýc, pane presidente?* Je na repertoáru od roku 2018 dosud.

<sup>72</sup> MACHKOVÁ, Eva. *Metodika dramatické výchovy*. 12. vyd. Praha: NIPOS, 2011. ISBN 978-80-7068-250-0 s. 14

žabě, starém veteránovi a ozvěně, byly nekomplikovaným a adekvátním vstupem do spolupráce s mladší částí souboru.

Scénickou kompozici ...a bolelo nebe tvoří fragmenty básní, deníkových zápisů a článků z časopisů vydávaných v Terezíně internovanými dětmi.<sup>73</sup> Práce na inscenaci začala hned na podzim 2015, tedy v prvních týdnech pojednávání éry. Jelikož šlo o první projekt se staršími dětmi (STARS), byl na něj kladen nejen velký důraz, ale i nároky a očekávání.

Volba tématu nebyla nijak náhodná a Jana Franková touto volbou i důkladnou dramaturgickou přípravou směřovala k podstatnému gestu.

*„Soubor pod vedením Zdeny Fleglové před dvaceti lety nastudoval dětskou operu Hanse Krásy Brundibár, představení se hraje dodnes. Chtěla jsem na Brundibára dramaturgicky navázat. Vždycky mě zajímaly terezínské deníky, kresby a básně dětí.“<sup>74</sup>*

Tento záměr se i s odstupem času a přes odlišnosti poetik obou inscenací jeví jako správný a důležitý. A byl snad i jedním ze střípků, z kterých začaly vznikat mosty mezi novým vedením a dětmi.

Srovnání se nabízí nejen pro dramaturgickou provázanost, ale i pro význam pro repertoár souboru. Obě inscenace byly svého času vlajkovou lodí DRDS jako nejreprízovanější a nejstarší inscenace aktuálního repertoáru. Obě se daří udržovat<sup>75</sup> i díky průběžnému přeobsazování a obměně dětí. Zároveň se jedná o inscenační projekty, které začaly vznikat hned z kraje působení nových vedoucích souboru.<sup>76</sup> Obě inscenace se už v základu odlišují žánrem a strukturou – na straně jedné jevištní rekonstrukce původní dětské opery, na straně druhé inscenační koláž, jejíž základem jsou především literární zdroje – a rozdílů můžeme sledovat také v režijním stylu. Obzvlášť viditelně vyvstaly ve chvíli, kdy se obě inscenace objevily bok po boku v rámci společné produkce.<sup>77</sup>

V základním výtvarném řešení přicházejí obě inscenace s jednoduchým dobovým civilním kostýmem. V případě *Brundibára* jsou ostatní složky scénografie ilustrativní a odkazují k původnímu zpracování Krásovy opery – malované bannery na rollupech (které nahradily

---

<sup>73</sup> Mimo jiných vychází inscenace z knih *Nemám žádné jméno* (Dagmar Hilarová), *Je mojí vlastní hradba gheft? básně, próza a kresby terezínských dětí* (vybrali a uspořádali Marie Rút Křížková, Kurt Jiří Kotouč a Zdeněk Ornest) nebo *Deník mého bratra: zápisky Petra Ginze z let 1941—1942* (Chava Pressburger)

<sup>74</sup> MLEJNEK, Josef. S divadlem jsem nikdy neskončila. s.81

<sup>75</sup> ...a bolelo nebe je v repertoáru i pro sezónu 2024/2025; *Brundibár* byl na repertoáru DRDS do roku 2020, od té doby manželé Fleglovi inscenaci dále reprízují ve své produkci

<sup>76</sup> *Brundibár* premiéra 18.10. 1991; ...a bolelo nebe premiéra 25.4. 2016

<sup>77</sup> 30. ledna 2019 v divadle Minor

látkový horizont z původní inscenace) určující prostředí děje, popisky, kartonové rekvizity, namalované fousy, zvířecí ouška... V ... *a bolelo nebe* se naproti tomu výtvarné prostředky obracejí k minimalismu, kdy s výjimkou dvou praktikáblů jsou na scéně pouze univerzální atributy terezínského ghetta (kufry, deky a ešusy) a osobní rekvizity, sloužící ke kotvení postav (deník, panenka, dopis...)

Je v řádu věcí, že také sama práce se situací a styl herecké práce je v obou projektech odlišný. V *Brundibárovi* můžeme mluvit o vnějším herectví, které slouží spíše jako kulisa pro uzlové body Hoffmeisterova libreta. Franková se pokusila zprostředkovat komplexnější pohled na život terezínských dětí, tedy i na jejich vztahy a vnitřní vnímání vnějšího světa.

Posledním markantním rozdílem je hudba a způsob práce s ní. V případě Krásovy opery jsou hudebníci (zpravidla klavírista Michal Macourek či jeho orchestr Archioni plus) mimo jevištní prostor a hudba tak přichází zvenku, přestože je živá, a plní tak doslova funkci *doprovodu*. V ...*a bolelo nebe* fungoval dětský orchestr složený přímo z několika herců inscenace. Hudební sekce zde byla přiznána částečně (a v závislosti na aktuálním prostoru) a díky prolínání herců a hudebníků docházelo k většímu sepětí a komunikaci mezi jednotlivými složkami – hudba tak nebyla doprovodem, ale plnohodnotným komunikačním kanálem.

Přes značnou dramaturgickou důslednost Jany Frankové ohledně sběru materiálu textového i faktografického pro tvorbu inscenace ...*a bolelo nebe*, je třeba uvést i dva problematické aspekty průběhu zkoušení. Materiálu bylo opravdu mnoho, a i první verze scénáře byla neúměrně rozsáhlá. Frankové přípravná fáze byla velmi precizní a komponování jednotlivých tematických a příběhových linek vpravdě krejčovsky *hnidopišské*<sup>78</sup>. I bez ohledu na to, že šlo o první inscenační projekt s touto skupinou, a nehledě na dispozice a dovednosti dětí byla původní verze scénáře vzhledem k rozsahu téměř nerealizovatelná. Nutnost škrtnat a zbavovat se některých motivů a textových materiálů byla další velkou výzvou. V této fázi práce jsem vstoupil do role dramaturga, navrhoval razantní škrty a vyřazování jednotlivých textů. Jana Franková mi oponovala z pozice obhájce literární hodnoty textového materiálu, provázanosti a promyšlenosti celého scénáře. Tuto fázi práce považuji zpětně za hodnotnou a přínosnou. Hledání kompromisu mezi tím, co je nezbytné pro obsah inscenace a mezi tím, co je pro praktickou funkčnost struktury třeba odstranit, bylo podnětné a ve výsledku z pohledu nás obou úspěšné. Dětským hercům tím bylo ulehčeno v oblasti objemu textu, ale i ve zjednodušení inscenační struktury a jednotlivých příběhových linek. Podstatným a potěšitelným průvodním jevem byla aktivita několika členů souboru, kteří se do textů a dalšího materiálu ponořili s takovým zájmem, že o některé texty určené k vyřazení bojovali, díky čemuž se otevřela

---

<sup>78</sup> KREJČA, Otomar; GLANCOVÁ, Helena a KRAUS, Karel. *Otomar Krejča – divadlo jsou herci*. s. 15



možnost diskuse. Přestože se jednalo jen o několik dětí z třicetičlenného obsazení, tento vlastně dramaturgický vklad jsme vnímali jako podstatný krok směrem vzájemnému porozumění a společnému fungování.

Do struktury scénáře bylo třeba zasáhnout ještě i těsně před premiérou na jaře 2016. Tehdy vyšlo najevo nedorozumění mezi režisérkou a dědicem autorských práv ohledně užití jednoho z děl, s kterým jsme pracovali. Náročná komunikace s dědicem i s právním oddělením Českého rozhlasu a ohrožení celého projektu generovaly ještě další tlak v období, které bylo již tak dost vypjaté. Všechny pasáže z dotčené knihy (*Tak bolely hvězdy* Otto Weise) Jana Franková nakonec ze scénáře odstranila a změnila název celé inscenace, neboť ten původní byl totožný právě s názvem Weissovy knihy.

## 4.2 Metodika divadelní práce Jany Frankové

### 4.2.1 Vstup do tématu

Nakolik se otázka dramaturgické práce a návaznosti na předchozí kapitolu bude i nadále objevovat, odkládám ji jako v dalším kontextu druhotnou. V těžišti pozornosti bude na následujících řádcích práce s hercem v průběhu inscenačního procesu. Alena Palarčíková ve své knize *Tygr v oku* vysvětluje, že „*dětské divadlo patří k jednomu z proudů autorského divadla.*“<sup>79</sup> To nepochybně lze vztáhnout i na tvorbu DRDS, nicméně míra zapojení dětí samých do autorského procesu se podle mé zkušenosti pohybuje na široké škále. Na jedné straně této pomyslné stupnice stojí inscenace s prvotní pevnou režijně-dramaturgickou koncepcí, na protilehlé straně jsou projekty s velkým podílem kolektivní tvorby. Tato škála se svým způsobem odráží i v rozpětí mezi *autoritativním stylem vedení a demokraticky vedenou skupinou*, jak tyto přístupy definuje Eva Machková<sup>80</sup>.

V předchozích kapitolách jsme naznačili, s jakými inspiračními zdroji Franková pracovala, jaké zkušenosti ji formovaly. Na následujících řádcích vycházíme z premisy, že zvláštní postavení zaujímá zkušenost, kterou načerpala při spolupráci s Otomarem Krejčou. Důvodů je pro to mnoho a je třeba si uvědomit, že žádný z nich neposkytuje „tvrdý“ důkaz našeho tvrzení, přesto nám přístup, který bychom snad mohli nazvat Krejčovým systémem herecké práce, bude sloužit jako důležitý referenční bod. Jana Franková si byla pochopitelně vědoma rozdílných kontextů a toho, že získané poznatky nelze beze zbytku aplikovat na práci s dětským hercem. Pokud si znovu vezmeme za příklad inscenaci *...a bolelo nebe*, pak můžeme v první fázi

---

<sup>79</sup> PALARČÍKOVÁ, Alena. *Tygr v oku aneb O tvorbě inscenace s dětmi a mládeží*. 1. vyd. Praha: STD, 2001. ISBN 80-901660-5-9. s. 17

<sup>80</sup> MACHKOVÁ, Eva. *Úvod do studia dramatické výchovy*. 1. vyd. Praha: NIPOS a STD, 1998. ISBN 80-7068-103-9. s. 45

zkoušení inscenace identifikovat dvě cesty, které v průběhu procesu běží paralelně, přičemž jedna druhou může dozásobovat podněty. Tyto cesty jsem pracovně nazval průzkumem a analýzou. Pro přehlednost dodám, že ačkoliv se primárně odvolávám právě na tuto inscenaci, jde o přístup, který nebyl nahodilý a mohli bychom ho označit přinejmenším za zárodek skutečné metody.

#### 4.2.1.1 průzkum

Průzkum do značné míry kopíruje přípravnou fázi, kterou před zahájením kolektivní práce absolvovala sama vedoucí souboru a režisérka v jedné osobě. I děti si na začátku ohmatávaly dobové artefakty, četly deníky i úryvky z tvorby terezínských dětí.

*„...pročítali jsme si deníky a zjišťovali příběhy dětí v Terezíně. Jednu zkoušku jsme strávili tím, že jsme jen skládali a zase roztahovali prostěradla.“<sup>81</sup>*

Šlo tedy o pronikání do historických kontextů a pátrání po postavách, po jejich lidských rozměrech. Je to proces, kdy postava přestává být jen jménem, ke kterému je přiřazen určitý počet replik, ale stává se lidským osudem, stává se příběhem. Tento posun pak dětem umožňuje a usnadňuje přístup k postavě. Jasněji vidí její potenciál, tedy nejen styčné plochy a míru možné identifikace, ale i rozdíly a odlišnosti. Právě to je nezbytnou součástí hereckého procesu a zároveň je to jedna z podmínek k uchopení postavy skrze charakterizaci.

*„[Evu Ginzovou] mám osobně ráda, vždycky jsem totiž nějak vzhlížela k Petru Ginzovi, protože jsem ho znala ještě před Nebem, něco jsem o něm četla a zjišťovala si informace. (...) Já jsem si v rámci přípravy na roli docela nastudovala její život, na tom jsme s Janou hodně pracovaly, zakládala si na tom, abychom své role vždycky dobře chápali.“<sup>82</sup>*

Tento proces byl v případě ...a bolelo nebe specifický, neboť postavy mají svůj reálný předobraz mezi dětskými vězni (pokud jejich osudy neodráží zcela, pak jsou jimi výrazně inspirovány či kompilovány z více konkrétních lidí). Z toho důvodu nebyla nouze o materiál k prozkoumávání. Nicméně i v případě inscenací zpracovávajících fikční materiál byl postup podobný. Zdrojem byl v takovém případě podpůrný materiál tematický (jiná umělecká díla úzce s tématem postav související), případně materiál vytvořený inscenací, postavám a hercům na míru. kupříkladu v inscenaci *Všehokniha* vznikaly deníky a životopisy postav. V *Jonatánu*

---

<sup>81</sup> Rozhovor Jana Hniličky s Mikulášem Pěvrátilem. Příloha DP

<sup>82</sup> Rozhovor Jana Hniličky s Medou Folprechtovou. Příloha DP

Papírníkoví děti graficky zaznamenávaly podoby vlastních imaginárních kamarádů a následně byla vedena diskuse o možných propojeních skrze postavy knihy.

*„Jednou jsme si třeba měli [...] vymyslet, jak by měl vypadat, s čím by nám měl pomáhat, jaký by měl být. Vždycky jsme se hodně bavili o tématu a snažili jsme se vytvořit nějaké pozadí, a teprve potom jsme začínali doopravdy zkoušet a tvořit to představení jako takové.“<sup>83</sup>*

Nedílnou součástí této oblasti divadelního hledání a objevování jsou otázky. I v tomto tématu se Franková vztahovala ke zkušenostem, které nasbírala v Divadle za branou.

*„Klást hře všemožné otázky a odpovídat si na ně, to je jeden z nejúčinnějších způsobů, jak se se hrou hloubkově seznámit, jak se setkat se všemi jejími danostmi, obsahovými i formálními, dovede nás to k určitému řádu, pořádku.“<sup>84</sup>*

Dětskému herci či recitátorovi tázání přináší dvě věci – za prvé ho (především skrze odpovědi) přibližuje textu<sup>85</sup> a jeho podstatě. Za druhé podněcuje jeho zvědavost a zájem o samotnou věc (především skrze formulování otázek), jelikož se tím v rámci procesu sám stává aktivním a důležitým. Stává se tím totiž partnerem v dialogu s režisérem. Je třeba podotknout, že nejde jen o podněcení v hledání otázek hercem, ale stejně tak se táže režisér (či dramaturg). V tomto obraze se odráží dialogičnost vztahu režiséra a herce, jehož cílem je spolupráce partnerská a rovnocenná.

Obrátíme-li se zpátky ke Krejčovi a jeho pojetí režijně herecké spolupráce<sup>86</sup> a porovnáme-li ji se základními cíli dramatické výchovy, zejména tedy s cestou rozvoje dítěte skrze zapojení v rámci tvůrčího procesu coby rovnocenného partnera, můžeme konstatovat řadu styčných bodů.<sup>87</sup>

#### 4.2.1.2 Analytický postup

Cesta druhá vede od hry k situaci. Na příkladu zkoušení inscenace *...a bolelo nebe* můžeme kromě samotného popisu cesty zřetelně poukázat na souvislosti metodiky práce Jany Frankové s odkazem Miloslava Dismana. Využijeme k tomu podobnost s Dismanovým *Analytickým postupem rozvíjení dětského dramatického projevu*<sup>88</sup>

---

<sup>83</sup> Rozhovor Jana Hniličky s Mikulášem Pěvrátilem. Příloha DP

<sup>84</sup> KREJČA, Otomar; GLANCOVÁ, Helena a KRAUS, Karel. *Otomar Krejča – divadlo jsou herci*. s. 14

<sup>85</sup> Textem je zde myšlen konkrétní materiál, jež tvoří základ inscenačního projektu tedy nejen dramatický text, ale i téma, literární zdroje či předlohy.

<sup>86</sup> KREJČA, Otomar; GLANCOVÁ, Helena a KRAUS, Karel. *Otomar Krejča – divadlo jsou herci*. s. 53

<sup>87</sup> MACHKOVÁ, Eva. *Úvod do studia dramatické výchovy*. s. 52

<sup>88</sup> DISMAN, Miloslav, KUBÁLEK, Vratislav. *Dětský přednes a dramatický projev*. 1. vyd. Praha: SPN, 1968. s. 103

Od her a cvičení, které s tématem inscenace a priori nesouvisejí, přes aktivity a improvizované situace vycházející z materiálů inscenace nebo s nimi tematicky související, se proces postupně dostává ke konkrétním situačním celkům a konkrétním úkolům a hereckým motivům. V průběhu těchto kroků zároveň probíhá postupné dělení skupiny na stále menší jednotky.

Na míru autorského vkladu dětí pod vedením Jana Frankové se lze podívat mimo jiné i v kontextu vzniku a vývoje scénáře. O vlivu dětí na podobu textu v inscenaci *...a bolelo nebe* jsem mluvil v předchozí kapitole. Proces u textů, jejichž dramaturgie vznikla přímo pro DRDS, závisí na způsobu, nebo lépe řečeno času dramaturgického. Rozdíl spočívá především v tom, zda dramaturgie vznikla před začátkem zkoušení a děti se v jeho určité fázi dostaly k hotovému textu, čímž se prostor pro jejich dramaturgický vklad zmenšil, nebo zda dramaturgie vznikala v průběhu samotného zkoušení. Tento druhý způsob nastal u všech tří dramaturgií pro starší skupinu<sup>89</sup>. U inscenace *Kam zmizela Rebarbora* vznikala scénář téměř paralelně s inscenací, ovšem bez většího podílu hrajících dětí. Výhodou této metody byla možnost ověřovat funkčnost jednotlivých dramaturgických posunů a odklonů od předlohy. U inscenací *Zpověď Jonatána Papírníka* a *Všehokniha* scénář vznikala rovněž v průběhu, ale děti byly do celého procesu více zapojené. Měly vliv na výběr situací, které se do inscenace dostanou, a skrze aktivní zapojení a svůj autorský vklad v této části procesu si vybudovaly pevnější vztah ke zkoušení i k inscenaci. Nutno ale podotknout, že přese všechnu otevřenost měli režiséři<sup>90</sup> vždy právo veta a možnost – a snad i povinnost – posledního slova.

*„nechala na nás, co bychom si chtěli vyzkoušet. Až později se rozhodovalo, kdo by co mohl hrát... Prokládali jsme to hrami, třeba jsme měli pohybově vyjádřit, co si myslíme o té které postavě, nebo dělali etudky na stejné téma. Z toho se dávaly dohromady scény, jak to bude pohybově a prostorově.“<sup>91</sup>*

V inscenaci *...a bolelo nebe* připadla pohybová práce mně. Rozhodl jsem se pro hledání znakového vyjádření. Děti zkoušely přes stereotypizaci činností hledat osobitý projev vlastní postavy, nebo jen prozkoumávaly proměny dynamiky situací. V počátečních fázích zkoušení to byla velká výzva. Pracovat na pohybovém rozvoji a hledat cesty k vlastnímu tělu a přirozenému pohybu bylo pro novou, třicetičlennou skupinou dětí, která v tu dobu teprve hledala důvěru k novému vedení, extrémně náročné, což navíc umocňoval nevyhovující prostor polovyklizené zasedací místnosti, ale i tak se domnívám, že převážil přínos jak pro inscenaci, tak pro osobní rozvoj dětí.

---

<sup>89</sup> *Kam zmizela Rebarbora, Všehokniha a Zpověď Jonatána Papírníka*

<sup>90</sup> V případě *Všehoknihy*, se jednalo o společnou režii Jany Frankové a Jana Hniličky

<sup>91</sup> Rozhovor Jana Hniličky s Kateřinou Pušovou. Příloha DP

*„Sám si pamatuji, že když se mi podařilo se nějak uvolnit, tak jsem pak najednou byl schopný udělat i gesto, které nebylo křečovitě, které šlo z postavy. A to jsem do té doby vůbec nebyl schopen (...) Takže i v práci s tělem byla proměna, si myslím. Už nešlo jen o to, aby děti dobře artikulovaly, ale aby fungovaly přirozeně. I v těle.“<sup>92</sup>*

Další fáze inscenačního procesu nastává, když jsou již postavy rozděleny a každé z dětí ví, koho hraje (a s kým roli alternuje). Pracuje se se scénářem, dítě přistupuje k interpretaci textu, vstupu do situací a jejich stavbě skrze text a stále i skrze improvizaci.

#### 4.2.1.3 *Improvizace a Fixace*

Použijeme-li náhled na improvizaci jako metodu dětského divadla tak, jak jej systematizuje Palarčíková<sup>93</sup>, práce Jany Frankové v DRDS s ní kromě *improvizace jako metody tvorby scénáře a vzniku inscenace*<sup>94</sup> rezonuje ve všech kategoriích, přičemž první čtyři z nich mají úzkou návaznost na výše zmíněný Dismanův analytický systém.

Podstatný je především rozdíl v identických hromadných cvičeních, pracujících kupříkladu s pohybem, situací a atmosférou, které vykonává shodně jak skupina bez přidělených postav, tak skupina identifikovaná se svými rolemi.

Improvizace jako divadelní metoda využitá ve finální podobě inscenace má především místo v představeních mladšího souboru, kde funguje v rámci situací jako kolektivní herní princip, vždy však pevně ohraničený časově (za pomoci hudby či zvuku) a prostorově (vymezením jeviště či spoluhráči). Velmi okrajově figurovala improvizace ve fixovaných situacích v inscenacích Frankové.

*„Co se improvizace týče, tak si znovu vybavuji situaci z Nebe... Bylo to zvláštní, stáli jsme tam, dívali se na sebe a hráli jsme si s textem. Neměli jsme pevnou půdu pod nohama, nebylo to přesně dáno a bavilo nás to. Ale myslím, že to nebyl často uplatňovaný princip. Myslím, že Jana věděla, že nejsme úplně zralí na to moc improvizovat, ale prostor pro to byl.“<sup>95</sup>*

Je otázka, nakolik je improvizace v rámci zkoušení inscenace funkční metoda. Jak vyplývá z výše napsaného, improvizace otevírá otázku volby dalšího směřování a míry a způsobu

---

<sup>92</sup> Rozhovor Jana Hniličky s Matějem Převrátilem. Příloha DP

<sup>93</sup> PALARČIKOVÁ, Alena. *Tygr v oku aneb O tvorbě inscenace s dětmi a mládeží*. S. 17-21

<sup>94</sup> tamtéž

<sup>95</sup> Rozhovor Jana Hniličky s Matějem Převrátilem. Příloha DP

fixování. Jinými slovy jde o odhadnutí rozhodujícího momentu, kdy je potřeba začít improvizaci nahrazovat strukturou, nebo jí vytvořit funkční mantinely.

#### 4.2.2 Slovo, čtení, přednes

Východiskem této kapitoly je již několikrát zmiňovaná skutečnost, že slovo – slovo napsané i slovo vyřčené – mělo pro Janu Frankovou, ať už jako režisérku, dramaturgyni, pedagožku nebo interpretku, prvořadý význam. Zároveň v této oblasti nalzáme propojení a shody mezi prací recitátorskou a hereckou, z nichž obou čerpá herecká práce rozhlasová.

Na přístupu k hodnotě slova a rozkrývání textu se nepochybně podílely Frankové dřívější divadelní a rozhlasové zkušenosti. Proto si také velmi dobře uvědomovala, že aby bylo možné s textem a se slovem pracovat, ať už v rozhlase, v divadelní práci či v recitaci, je potřeba nejdříve proniknout nejen k postavám a situacím, ale i k tématu a sdělení. Z toho důvodu své svěřence vedla k tomu, aby text nejprve rozkryli a pochopili, jaký význam nese. Pomalu ho prozkoumávali a nořili se do něj.

*„...hlavním naším usilováním bylo naučit se najít, odhalit, rozkrýt význam a sdělení textu, takzvaně ho přečíst – jak čtenému rozumím, co pro mne znamená, jaké představy ve mně text vzbuzuje, jaké obrazy vyvolává...“<sup>96</sup>*

Jednalo se o živý proces vedoucí od slova ke sdělení, od sdělení k situaci a od situace k postavě. Docílit se toho snažila skrze aktivizaci dětské představivosti. Snažila se najít impulsy a detaily, které by motivovaly děti ať už v pozici recitátorů či herců ke sdělování a sdílení svého vidění zpracovávaného textu.

*„[Vedla nás] nutnost sledovat postavy, vysvětlení motivů jejich jednání, aby se nějaká postava neztratila či se najednou nevylostila neznámo odkud. Sledovat informace, motivy, dějové linie nejen z hlediska srozumitelnosti, ale i z hlediska důležitosti autorovy myšlenky, jeho hlavního sdělení.“<sup>97</sup>*

Tuto fázi práci bylo možné pozorovat nejen u inscenačních procesů, jejichž základem byl příběh (dramatizace a pravidelné texty), ale i u koláží, kde situace někdy vznikaly až v kontextu samotného zkoušení, jako například v *Českém roce* v rámci rozkrývání situačního obsahu lidových pramenů, nebo v inscenaci *Maloval motýlími křídly a ...a bolelo nebe*, kde i vzhledem

---

<sup>96</sup> FRANKOVÁ, Jana. *Podklady k přednášce: Sdělné a sdílené čtení*. Šrámkova Sobotka 2013, rodinný archiv

<sup>97</sup> FRANKOVÁ, Jana. *Podklady k přednášce: Sdělné a sdílené čtení*. Šrámkova Sobotka 2013, rodinný archiv

k formě textu se hranice mezi herectvím a recitací nejeví neprostupně, jak je patrné i recenzí inscenací.<sup>98</sup>

*„Texty různých druhů, charakterů i typů jazyka se v něm vzájemně prolínají a uvádějí nás mnohdy do několika situací zároveň. Vyžaduje tedy skutečně pokročilou recitátorskou a hereckou práci a soustředění. Je zjevné, že členové souboru jsou velmi dobře vybavení.“<sup>99</sup>*

Skrze vztah přednesu a herectví, důrazu, který byl na jedno i druhé kladen, je možné pohlédnout i na souvislosti mezi jednotlivými érami DRDS.

*„Z dnešního pohledu mám dojem, že přednes je ta úplně nejlepší herecká disciplína, skrze kterou je možné se toho hrozně moc naučit.(...) to, co mě Jana naučila v přednesu je asi to nejvíc, co jsem do svého divadelního života dostal.“<sup>100</sup>*

Přednes byl jedním z pilířů práce s dětským hercem už pro zakladatele souboru, Miloslava Dismana. A nejinak k tomu přistupovala Jana Franková. Šlo jí především o to, aby se děti se svými texty takzvaně potkaly. Proto kladla velký důraz na výběr textů. Doporučovala, podněcovala, někdy se snažila rozmluvit texty málo kvalitní nebo méně podnětné. Vždy se snažila, aby si děti vybíraly texty, které je baví a zajímají, a které je mohou posunout v recitátorském vývoji dál. Na prvním místě bylo vždy sdělení.

Etapa manželů Fleglových se vyznačovala důrazem na slovo v jeho formální, technické a řemeslné podobě. Velká pozornost byla věnována artikulaci a dikci ve voicebandu a v přednesu. V kontextu let či desetiletí jež následovala po revoluci v roce 89, kdy se svět a s ním i mluva ve veřejném prostoru zrychlovala, proměňovaly se mluvní vzory ve veřejném prostoru a obecná úroveň řeči, mluvy a jazyka se výrazně posouvala, byl tento důraz pochopitelný a jistě i záslužný. Z rozhlasových archivních zdrojů či záznamů inscenací<sup>101</sup> usuzuji, že tato snaha přinesla své ovoce v podobě vysoké úrovně řemeslné stránky mluvní kultury. Za pozornost v tomto ohledu stojí určitá cyklická návaznost problematiky, kdy je možné v každé generačním vztahu pozorovat vjem starší generace ze zrychlujícího se světa generace mladší. I Disman si v šedesátých letech kladl otázku, zda *může vůbec dětem věku tryskových letadel a rytmu twistu ze všudypřítomných tranzistorů ještě dnes něco říci*<sup>102</sup> jemná a citlivá poezie. Disman cestu „svým“ dětem k poezii našel skrze sdělení, skrze společná zastavení a hledání

<sup>98</sup> projektu *Maloval motýlímy křídly* se věnuji v podkapitole Rozhlasová práce studiová

<sup>99</sup> HRNEČKOVÁ, Anna. Deník dětské scény 2017, č.4.recenze. Online. Dostupné z: č.4, s.82. [http://www.drama.cz/ds/archiv/ds\\_2017\\_cislo\\_4\\_web.pdf](http://www.drama.cz/ds/archiv/ds_2017_cislo_4_web.pdf) (citováno 30.4.2023)

<sup>100</sup> Rozhovor Jana Hniličky s Matějem Pěvrátillem. Příloha DP

<sup>101</sup> *Brundibár* (1991), *Máj* (1994 a 2001), *Spor u jesliček* (2000), *Kam kane mana* (2015)

<sup>102</sup> DISMAN, Miloslav, KUBÁLEK, Vratislav. *Dětský přednes a dramatický projev*. s. 67

v tichu.<sup>103</sup> Přístup manželů Fleglových a v tomto případě konkrétně Zdeny Fleglové s opíral především o brilantnost technickou, kdy v závěru své éra doslova povýšila mluvní rozcvičku na svébytnou jevištní formu, voicebandovou inscenaci *Kam kane mana*<sup>104</sup>.

Lze pozorovat proměnu fokusu po Janině nástupu. Nelze tvrdit, že by rezignovala na technické parametry jevištní mluvy či artikulace a jazykové kultury vůbec. Nicméně do popředí se dostával obsah, byť je třeba přiznat, že v určité fázi v některých případech i na úkor formálního provedení. Zejména v přednesu byl projev dětí proměněn výrazně a tento posun bylo možné pozorovat již zhruba po dvou letech.

*„Když jsem dřív recitovala krátké básničky, tak byly většinou lyrické a vůbec jsem k nim neměla vztah nebo jsem jim nerozuměla. A díky práci s Janou jsem si pak uvědomila, že je to škoda, že si můžu brát texty, které mě baví, ve kterých něco vidím. (...) poprvé na konzultaci jsme si o tom textu jenom povídaly. Neřešily jsme techniku, (...), ale to, aby to pro mě bylo sdělné.“<sup>105</sup>*

Nakolik je už v samotném principu soutěžení v uměleckých disciplínách problematické a jeho objektivita je zde diskutabilní, i na tomto poli byla proměna patrná, a to nejen výsledky, kdy Dismančata začala v hojné míře sbírat ocenění a postupy ať už v rámci PPS nebo jiných přehlídek, tak především v samotné zpětné vazbě. Reflexe směřovala nejčastěji právě ke sdělnosti, vztahu k textu a živé přítomnosti. Tedy právě ke kvalitám, na které byla Frankové práce zaměřena, ke kvalitám, jež propojují přednes s divadlem i rozhlasem.

Sekundární efekt byl dlouhodobější. Byl to znatelný vývoj asistentů v práci s texty a jejich schopnosti s dětmi na přednesech pracovat. Jednak přímou konfrontací a také dorůstání nových asistentů, kteří již měli zkušenost s tímto způsobem práce.

*„Jana mě ze začátku hodně držela zpátky, snažila se mě zbavit přehrávání, ilustrování a křečovitosti. „Zevnitř, humor, nadhled a naber energii.“ To byly základní čtyři body, které Jana chtěla naplnit. Chvilí trvalo, než jsme se dopracovali k tomu, co to vlastně znamená a jak toho dosáhnout. Ale teď, když dostanu jakýkoli text, tak si ta čtyři slova vždycky napíšu doprava nahoru na první stránku“<sup>106</sup>*

---

<sup>103</sup> DISMAN, Miloslav, KUBÁLEK, Vratislav. *Dětský přednes a dramatický projev*. s. 67–68

<sup>104</sup> Inscenaci *Kam kane mana*, svou poslední premiérou v čel DRDS chtěla vzdát hold Miloslavu Dismanovi, jehož sborové recitace se v prvních dekáдах existence souboru objevovaly na repertoáru hojně

<sup>105</sup> Rozhovor Jana Hniličky s Luisou Marií Marešovou. Příloha DP.

<sup>106</sup> Rozhovor Jana Hniličky s Matějem Převrátilem. Příloha DP.



V práci se slovem se objevuje paradox, kdy nás důležitost slova, jeho váha a význam nebádá k tomu neklást na něj přílišnou pozornost. Důvodem je dvojitý význam „slova“. Slovo jako nositel obsahu, kdy řeč je v ideálním případě „jednáním slovem“ a slovo jako text – konkrétní stavební jednotka. Zde se Jana Franková opět setkává s Dismanem i Krejčou. V postoji k potřebě *nehrát slova*<sup>107</sup> skrze zásadní úkol – *odnaučit děti „hrát“*<sup>108</sup>

*„Ideální je projev zbavený všech zbytečných atributů. Interpret je přítom cele, ale ukázněným způsobem. Hlas je pak svědectvím vnitřní zabydlenosti, obývání prostoru čtení. Při poslechu takového čtení si říkáme, tomu věřím.“*<sup>109</sup>

Závěrem této podkapitoly je třeba zmínit, že analytické možnosti práce se slovem jsou do jisté míry limitovány věkem, čtenářskou gramotností, porozuměním textu, schopnosti charakterizace<sup>110</sup>... Tyto limity se projevují především v otázce samostatnosti, respektive potřeby vedení touto fází procesu.

*„Jana se dokázala naladit na to, jestli je tomu dítěti sedm nebo patnáct a snažila se o to, aby to bylo především to dítě, aby se v textu nebo skrze text našlo.“*<sup>111</sup>

### 4.2.3 Herecká práce a postava

Tato kapitola je s kapitolou předchozí velmi úzce spojena. V závislosti na prostoru pro hereckou práci v konkrétních inscenacích se jedná o návaznost nebo prolínání.

*„Předvádění hotových stavů, nasazování masek – smutku, veselí, dojetí, starosti atd. – je starý způsob jevištního sebeklamu vydávaného za herectví.“*<sup>112</sup> pokud takto Krejča vymezuje hereckou práci, nabízí se mu v odpověď Eva Machková:

*„Základní principy dramatické výchovy lze charakterizovat i slovy „zevnitř-ven“, tj. nevychází se z předem dané představy vnějšího projevu, ale z vnitřních pochodů hráče. Na počátku je situace, v níž hráči jedná, a z toho vzniká spontánně a přirozeně i vnější výraz.“*<sup>113</sup>

<sup>107</sup> KREJČA, Otomar; GLANCOVÁ, Helena a KRAUS, Karel. *Otomar Krejča – divadlo jsou herci*. s. 24

<sup>108</sup> DISMAN, Miloslav, KUBÁLEK, Vratislav. *Dětský přednes a dramatický projev*. s. 99-100

<sup>109</sup> FRANKOVÁ, Jana. *Podklady k přednášce: Sdělné a sdílené čtení*. Šrámkova Sobotka 2013, rodinný archiv

<sup>110</sup> WAY, Brian. *Rozvoj osobnosti dramatickou hrou*. 2. rev. vyd. Praha: STD a NIPOS, 2014. ISBN 978-80-903901-4-0. s. 136-139

<sup>111</sup> Rozhovor Jana Hniličky s Matějem Převrátilem. Příloha DP.

<sup>112</sup> KREJČA, Otomar; GLANCOVÁ, Helena a KRAUS, Karel. *Otomar Krejča – divadlo jsou herci*. s. 22

<sup>113</sup> MACHKOVÁ, Eva. *Metodika dramatické výchovy*. 12. vyd. Praha: NIPOS, 2011. ISBN 978-80-7068-250-0. s. 31

Pro toto „zevnitř ven“ je z logiky věci nezbytné být vevnitř. Na jedné straně vevnitř v textu, v tématu a sdělení, jak bylo rozebíráno v předchozí kapitole. Na straně druhé v rámci sebe sama nebo slovy Jaroslava Vostrého „být ve shodě sám se sebou“<sup>114</sup> což odpovídá i osobnostním cílům dramatické výchovy jako takové.

Dětské herectví v základu odráží herní principy, a to zejména hru v roli. Je to proces rozvíjení fikčního světa skrze divadelní prostředky. V předchozích kapitolách jsme zmínili skupinovou improvizaci a herní rovinu inscenaci. Herectví, tedy vědomé uchopení postavy a její ztvárnění, ze hry sice může vznikat nebo z ní vystupovat, ale zpravidla s tímto uchopením musíme zacházet specifickým způsobem.

Pokud porovnáme odstupňování hereckého projevu dětí Evy Machkové<sup>115</sup> a Josefa Valenty<sup>116</sup>, tak konstatujeme, že většina hereckého projevu v dětském divadle je typová, tedy se pohybuje v rovině alterace. Další úroveň herecké práce ve Valentově škále charakterizace přináší zvýšené nároky – „jde hlouběji do vnitřních motivací a postojových nuancí postavy, do hledání jejích psychických charakteristik a zkoumání a vytváření jejího vnitřního života“. Odpovídá to tedy 4. fázi charakterizace Briana Wayne, který ji definuje jako: „zkoumání vnějších i vnitřních faktorů akcí postavy, jako součást formy záměrného tvoření postav.“<sup>117</sup>

Nakolik v dětském divadle nevoláme po pokusech o tuto formu herectví, jsou situace, kdy může být snaha se jí přiblížit v kontextu stylu a žánru adekvátní. Zároveň není nezbytné, aby se tento požadavek vztahoval k celému hereckému souboru. V DRDS tato potřeba pokročilejší herecké práce nastala například u titulní postavy *Zpovědi Jonatána Papírníka*, a především u několika postav z inscenace *Všehokniha* – konkrétně u postavy Tomáše, jeho rodičů, sestry a paní Tereziínské.

*„Všehokniha byla určitě mnohem činohernější než kupříkladu Nebe. Bylo tam víc herecké práce a já si pamatuji, že mi Jana dávala mnohem víc konkrétních připomínek. Víc se řešily postavy a motivace, abychom nevypadávali ze situací.“<sup>118</sup>*

---

<sup>114</sup> VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 1. vyd. Praha: Achát, 1998. ISBN 80-902221-7-X. s. 37

<sup>115</sup> MACHKOVÁ, Eva. *Úvod do studia dramatické výchovy*. s. 156–157

<sup>116</sup> VALENTA, Josef. *Metody a techniky dramatické výchovy*. 1. vyd. Praha, Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-1865-1. s. 54–58

<sup>117</sup> WAY, Brian. *Rozvoj osobnosti dramatickou hrou*. S. 136-139

<sup>118</sup> Rozhovor Jana Hniličky s Matějem Převrátilem. Příloha DP.

Aby bylo v inscenačním procesu vůbec možné se ke zvolené míře charakterizace dopracovat, je třeba zajistit několik podmínek, zejména:

- 1) Dostatek času a prostoru k práci
- 2) Adekvátní materiál, textově, situačně i tematicky
- 3) Poučené pedagogicko – režijní vedení
- 4) Dispozice samotného herce – talent, divadelní zkušenosti a především zájem a odhodlání

Jsou-li tyto podmínky splněny, jsem přesvědčen, že je možné (nikoli však jisté) dopracovat se k charakterizaci<sup>119</sup> i s hercem mladším 14 let. Ověření, zda tento projev není jen povrchní znakovou prací přichází ve chvíli nečekaných změn, ve chvíli, kdy je potřeba vzít do hry chyby a nenadálé okolnosti. V případě úspěchu pak můžeme herecký projev vnímat skrze jednotu situace, postavy a jejích motivací. Aniž bych zpochybňoval podstatu všech tří výše citovaných teorií úrovní herecké práce, dovoluji si zastávat názor, že za specifických podmínek nemusí věková hranice 14 let platit. A přestože jsem tomuto jevu byl přítomen vícekrát (v DRDS i v Divadle Dagmar), považuji ho výjimečný a nikoli za samozřejmý.

Vrátíme-li se ještě k obvyklé práci s dětským hercem, tak na každé úrovni a každém stupni pokročilosti je přirozené bytí uvnitř situací základní dovedností umožňující hereckou práci.

*„Samozřejmě u každého z nás interpretů může vzniknout takzvaná macha, tedy rutina, kdy interpret za řemeslnou dovedností skrývá svoji možnou nepřipravenost, pohodlnost, neochotu se pouštět na neznámá území, kde riskuje nezdar. Obzvlášť pro herce, který disponuje příjemným hlasem, je ochota spolehnout se pouze na jeho libozvučnost, velmi lákavá. Recept na nepodlehnutí rutině není jednoduchý, ale vždycky pomůže návrat k autorovi, k podstatě sdělení, postupné dobývání prostor, ve kterých tzv. nejsem doma“<sup>120</sup>*

#### 4.2.4 Zpětná vazba a fáze procesu po premiéře

Dítě se přirozeně snaží zorientovat v tom, co je dobře a co špatně, což s sebou může nést řadu úskalí – vyhazování přílišnou sebekontrolou a pohledy na režiséra; hraní výsledku, ve snaze uspokojit režiséra; cyklící se nejistota v samotném procesu vedoucí k neautentičnosti nebo ztrátě zájmu. Režisér není dirigent, aby ho dítě po celou dobu – zkoušek či představení – vnímalo, což lze často, zejména u malých dětí, pozorovat. Zpravidla takové chování svědčí buď o přehnaném respektu nebo naopak nedostatku důvěry.

---

<sup>119</sup> VALENTA, Josef. *Metody a techniky dramatické výchovy*. s. 54–58

<sup>120</sup> FRANKOVÁ, Jana. *Podklady k přednášce: Sdílné a sdílené čtení*. Šrámkova Sobotka 2013, rodinný archiv

V podobném duchu mluví Otomar Krejča o sebe-komentářích jako „o rzi a plísni herectví“:

*„K nejtěžším prohřeškům na zákonitosti jevištního času patří sebe-komentování... Herec vysloví svou repliku a ulevilo se mu, vydá nějaký pazvuk, polovzdech a někdy mrkne k režijnímu stolu: bylo to ono? Nebo se blíží místo, na kterém si z nějakého důvodu dává záležet; přestane sledovat partnera a okolní dění a dychtivě čeká na okamžik, kdy bude moci vydat „důkaz své kvality“. Sebe-komentářů je celá řada.“<sup>121</sup>*

Toto riziko odpojování, které negativně ovlivňuje samotný proces tvorby a narušuje zkoušky, má z pohledu dětského divadla ještě další nebezpečné aspekty. Eva Machková jako by na Krejčů navazovala svým textem o sebezpozorování, kteréžto úzce souvisí s atmosférou a klimatem skupiny, stejně jako se vztahem pedagoga a žáků.

*„Tendence některých hráčů soustředit se především na to, jak působí na druhé, [...] vede buď k exhibicionismu, předvádění se za každou cenu, nebo naopak vyhýbání se aktivitám, v nichž by člověk „byl na očích“.“<sup>122</sup>*

Především se ale domnívám, že výše zmíněné jevy mohou negativně ovlivnit i osobnostní rozvoj, sebedůvěru a sebevědomí. Toto riziko považuji za podstatnější než škody na divadelním představení. A tím důležitějším se jeví poskytování zpětné vazby (v divadle většinou formou režijních připomínek) a prostoru pro sebereflexi, k čemuž lze využít různé reflektivní metody (přičemž je třeba vyhodnotit náročnost metody, věk dětí a samotnou materii k reflektování určenou).

K oboustranné reflexi samozřejmě dochází do jisté míry průběžně, jelikož jde o přirozenou součást tvorby (a v určitém zlomku je to i součástí shonu po představení). Nicméně podstatná je u reflexe její záměrnost a výlučnost vyhrazeného času pro ni. Je nutno dodat, že vzhledem k provozním podmínkám a permanentnímu časovému tlaku v jakém práce v DRDS probíhá, nebylo vždycky reálné mít k dispozici čas a prostor pro oba typy reflexe. Po určité době došla Jana Franková k variantě společného reflektování s časovým odstupem, tedy na začátku následující zkoušky. V případě odpremiérování inscenací se jednalo buď o čistou reflexi, pokud zbytek zkoušky měl být věnován jiné práci nebo byla reflexe rozšířena o rovinu připomínek, v případě, že zkouška měla být věnována oprašování či přezkušování dané inscenace. Přestože tím zpětná vazba přišla o svou spontánní a bezprostřední rovinu, pro přínos a efekt připomínek jako podnětů k další práci, byl tento systém dobrý a do značné míry i zlepšoval schopnost fixace.

---

<sup>121</sup> KREJČA, Otomar; GLANCOVÁ, Helena a KRAUS, Karel. *Otomar Krejča – divadlo jsou herci*. s. 22

<sup>122</sup> MACHKOVÁ, Eva. *Metodika dramatické výchovy*. s. 30

Jelikož inscenační práce premiérou zdaleka nekončí, zároveň tento systém přispíval k naplnění požadavku na dětské divadlo formulovaném Alenou Palarčíkovou: „*Po dobu reprízování představení se musíme snažit udržet i ve stále aktuální a „živé“ v podobě.*“<sup>123</sup>

I životnost inscenací funguje v DRDS odlišně, než je tomu u většiny jiných dětských souborů. Už z podstaty věci se inscenace obvykle drží na repertoáru v řádu let. Reprízovanost je však z provozních důvodů<sup>124</sup> nízká, což je pro udržení kvalit inscenační struktury i udržení dětského zájmu a vztahu k inscenaci komplikací. Tato problematičnost je umocněna faktem, že všechny role jsou alternované. To je sice jevilo jako nezbytnost vzhledem k šířce souboru, neboť při stylu práce a dramaturgie nebylo pro Janu Frankovou reálné rovnoměrně herecky vytížit celý soubor, nicméně v praxi se nezdálo, že některé z dětí se v přidělené roli nikdy nedostalo na jeviště. Faktory, které to zapříčiňovaly, byly nejčastěji: nemoci či jiné absence, nepřipravenost nebo naopak nutnost záskoků v jiných rolích, a zejména rychlé dospívání, které vedlo k přeobsazování nebo posunu v obsazení v rámci „generační“ obměny. O to větší nárok Franková kladla na přínos samotného procesu a hodnotu získanou samotným zkoušením. Tím spíše, že vzhledem k šíři repertoáru (s výjimkou prvních let) bylo třeba vědomě posilovat zájem i kontakt se starými inscenacemi, aby příprava nových projektů neodstříhla zájem o ty staré.

### 4.3 Hudba a scénografie

Tato kapitola si neklade za cíl inscenační analýzu výtvarné a hudební složky, ale podrobnější pohled na funkci těchto složek ve vztahu k dětskému herci – tvůrci.

Jednou z kvalit vedoucího souboru je schopnost sestavit funkční a adekvátní inscenační tým. Aby jednotliví spolupracovníci dětem pomáhali, aby daná složka byla funkční nejen inscenačně, ale v rámci procesu i pedagogicky. Toho lze docílit tím, že jednotlivé složky slouží hercům jako pomoc, úkol, nebo překážka. Tyto možnosti vycházejí z různých funkcí, které mohou složky v inscenaci mít – tedy být součástí jednání, navozovat atmosféru, být součástí postav či je charakterizovat, předjímat či uvádět situace atd.<sup>125</sup>

Autor hudby Jakub Sejkora v *...a bolelo nebe* hraje na kytaru, housle a tahací harmoniku. Kromě něj pak děti hudební těleso doplňují podle aktuálních možností souboru, v této jevištní kapele už fungovaly kromě nástrojů Sejkorových i basa, violoncello, klarinet, saxofon a trubka. Fungování dětského orchestru v rámci inscenace a jeho organické propojení

---

<sup>123</sup> PALARČÍKOVÁ, Alena. *Tygr v oku aneb O tvorbě inscenace s dětmi a mládeží*. S. 35

<sup>124</sup> ekonomické a organizační faktory (ekonomická zátěž, plánování termínů, booking prostorů, šíře repertoáru...)

<sup>125</sup> PALARČÍKOVÁ, Alena. *Tygr v oku aneb O tvorbě inscenace s dětmi a mládeží*. S. 31

se situací již bylo zmíněno. Podobným způsobem hudebně fungovala i koláž *Český rok*, ve které je hudební a rytmická složka jedním ze základních kamenů herecké práce. K tomuto je třeba připojit poznámku o samostatném hudebním tělese složeném z Dismančat s názvem *Discolegium*, které pod vedením Jakuba Sejkory fungovalo čtyři roky. Živá hudba v podání Jakuba Sejkory a často i jím zhudebněné básně pomáhaly dětem držet strukturu a situační kontury i u inscenací *Tam, kde žijí divočiny*, *O žabě, starém veteránovi a ozvěně*, *Do velké krajiny Dudédu*, *Pohádka o Raškovi*, *Pepito neplivej* a *Zpátky do lesa*.

Nesmírně přínosná byla i spolupráce se skladatelem Slavomírem Hořínkou, jehož symfonická hudba k písňím inscenace *Zpověď Jonatána Papírníka* nabídla dětem značnou výzvu. Zvláště plodné byly Hořínkovy korepetice se souborem (nejen v rámci zkoušení, ale i během oprašovacích a přeobsazovacích zkoušek), kdy trpělivě a metodicky dokázal s dětmi pracovat hromadně i individuálně a pomáhal jim hledat cesty k uchopení velmi náročných partů nejen skrze techniku zpěvu, ale i skrze postavy a situace.

Ale i ve chvíli, kdy Jana Franková sáhla po hudbě reprodukované, nalézala scénicky funkční a často tematicky kontroverzní hudbu. Jako důkaz může posloužit inscenace *Všehokniha*, v níž byly situace pojednávající o domácím násilí podtrženy hravou a jemnou hudbou CocoRosie. Tento kontrast pomáhal hercům přesně ukončovat a oddělovat situace, které se zejména v první polovině inscenace střídaly v rychlém sledu.

Jana Franková se ve svých režiiích klonila k výtvarnému minimalismu (v kontextu dětského divadla to není nijak neobvyklé, většinou z praktických důvodů), ale zároveň měla potřebu jasného výtvarného klíče, který by inscenaci sjednotil a pro děti fungoval jako opěrný bod. Rozdíl je patrný na srovnání inscenací, u kterých byl přítomen scénograf, s těmi, u nichž byla autorem výtvarného řešení sama Franková. Ve dvou případech šlo o redukování už tak minimalistického konceptu. U inscenace *...a bolelo nebe* se z původního záměru konstrukcí a zástěn, které měly oddělovat jednotlivé hrací prostory, postupně došlo k redukci na jediný praktikábl. Tento objekt nefungoval jen jako výtvarný prvek, ale měl i svou praktickou, mimouměleckou funkci – dívčí skupině obsazení pomáhal jednak situačně, poskytoval jim jakýsi ostrov pospolitosti, a zároveň jim jasně vymezoval hrací prostor a konkrétní rozmístění pro některé mizanscény. *Zpověď Jonatána Papírníka* měla být v porovnání s *...a bolelo nebe* scénograficky rozmáchanější, a původně počítala se značným počtem rekvizit. Tento záměr se nicméně ukázal jako nefunkční, jelikož množství předmětů herce rozptylovalo, odvádělo je od situací a v praktických ohledech jim komplikovalo jednání.

V šestileté éře vedení DRDS spolupracovala Franková se dvěma scénografy. S Magdalenou Bartákovou (*Do velké krajiny Dudédu* a *Kam zmizela Rebarbora?*), a v pozdějších letech s

Jakubem Grecem (*Pohádka o Raškovi a Pepito (ne)plivej!*). Přes rozdílný styl byli oba scénografové zaměřeni především na objekty. U Grece stojí za povšimnutí nejen propracovaná a přesto neilustrativní „dvoumístná“ loutka velbloudice Pepity, ale i systém obřích znakových kostýmních doplňků a rekvizit, které nejen nesou atributy postav, ale zároveň dětem dávají i jasný klíč ke stylizaci dospělých osob, které představují. Pokud hledáme výtvarné zapojení dětí ve všech složkách procesu, nalezneme ho v inscenační cestě *Do velké krajiny Dudédu*. Děti zde výtvarné objekty nejen vyráběly, ale v rámci představení s nimi i vytvářely (za asistence a dohledu scénografky) hned několik principů stínového divadla.

Důležitost těchto složek v procesu souvisí nejen s všestranností uměleckou i vývojovou, ale zároveň poskytuje dětem prostor najít si oblast svého zájmu a realizovat se v ní. Je samozřejmé, že děti (ani v rámci stejného zájmového kroužku) nesdílejí beze zbytku zájem o každou činnost. Podle mého patří ke kladům souboru, když mají děti možnost se profilovat směrem, k němuž je vede zájem, předpoklady nebo zvědavost.

## 4.4 Rozhlasová práce

Jak už bylo zmíněno výše, Jana Franková vstupovala na pozici umělecké vedoucí DRDS s nemalou rozhlasovou zkušeností nejen coby interpretky, ale i jako autorka. A právě příprava pořadů pro natáčení a jejich režie byla její doménou i v práci s Dismancaty.

### 4.4.1 Rozhlasová práce studiová

Tato tvorba byla často napojena na jednotlivé inscenační projekty. Kupříkladu v pořadu Souzvuk stanice Vltava našly své pro rozhlasové vysílání upravené verze inscenace ...*a bolelo nebe* nebo *O žabě, starém veteránovi a ozvěně*. Pod názvem *Domov je místo, kde jseš byl*, taktéž v Souzvuku, uveden pořad vycházející z inscenace *Do velké krajiny Dudédu*. Tento proces zafungoval i opačným způsobem, když rozhlasové literárně – hudební pásmo *Maloval motýlími křídly* dostalo po uvedení na vlnách Vltavy svou scénickou podobu.

*„Jejich přednes odpovídal i na jevišti oněm rozhlasovým požadavkům, pověstně pokládaným za ty nejvyšší, přitom jejich projev působil naprosto přirozeně jak v mluveném slově, tak při zpěvu s velmi dobrou hudební intonací. Z pořadu se dalo*

*vysoudit, že malí umělci jsou vedeni víceoborově, tzn. i v pohybové složce [...], i po výtvarné stránce.*<sup>126</sup>

Mimo to Jana Franková naplňovala i další z funkcí DRDS, tedy zajištění způsobilých dětských interpretů pro uměleckou rozhlasovou produkci, kdy na jedné straně spolupracovala s rozhlasovými režiséry a dramaturgy a měla podstatný vliv na obsazování dětí, a na straně druhé děti na natáčení připravovala, jak jsem popsal v kapitole „slovo, čtení, sdělení“.

#### 4.4.2 Rozhlasová práce reportéřská

Reportéřská práce byla pro Janu Frankovou nová disciplína a výzva. Zásadní roli zde sehrál Tomáš Černý, který s Dismančaty spolupracoval již dříve. S jeho osobou se pojí i vznik Diářů DRDS.<sup>127</sup> S příchodem Jany Frankové se spolupráce se souborem prohloubila. Na workshopech je učil reportéřské řemeslo, organizoval vstupy z tábora DRDS do živého vysílání nebo společně s Janou Frankovou a Dismančaty natáčeli Výlety s Vltavou, při nichž natáčeli tematické reportáže po celé republice. Některé z výprav opět navazovaly na repertoár DRDS, když se malý reportéři vydali po stopách Ivana Martina Jirouse. Sám Tomáš Černý na Janu Frankovou vzpomíná:

*„Chtěla, aby Dismančata přivoněla i publicistické rozhlasové práci, k natáčení reportáží. Dokázala s pořízenými zvukovými záběry pracovat neobyčejně tvůrčím způsobem. Někdy dokázala spojit dvě nahrávky zdánlivě odlišně, ale přesto nesmírně funkčně v jakémsi novém, širším sdělení mezi slovy.*<sup>128</sup>

Když se při jedné z reportáží pro Diář DRDS podařilo báječně zachytit atmosféru výtvarných dílen Národního divadla, ocenili výkon mladých reportérů také jejich starší kolegové na soutěžní přehlídce Report. K internímu souborovému ocenění reportéřské práce pojmenovanému po redaktorovi dětských pořadů Bohumilu Kolářovi se díky tomu přidala v prosinci 2016 také cena z Reportu za první místo v kategorii publicistiky a zároveň Cena Jiřího Hrašeho. Sama Franková na svou práci pohlížela skromně a hlavní kredit za zásluhy připsala samotným dětem. Na vítězství v celostátní soutěži rozhlasových pořadů vzpomínala právě v tomto duchu: „Do kategorie reportáž jsem přihlásila pořad, který se jmenuje trochu banálně Diář Březen, a my to vyhráli! Získali jsme ocenění Reportáž roku... Natáčeli jsme

---

<sup>126</sup> ČELIŠ, Jan K. České doteky hudby, čtení o koncertech. Online. Dostupné z: <https://drds.rozhlas.cz/maloval-motylimi-kridly-7927710> citováno (30.4.2023)

<sup>127</sup> Zvukový Diář DRDS, ve kterém soubor prezentuje svou činnost, se poprvé objevil na Vltavě jako součást Víkendové přílohy na jaře roku 2014

<sup>128</sup> ČERNÝ, Tomáš. Spánek je přece pro děti. *Týdeník Rozhlas*, roč. 31(2021), č. 27, s.6. ISSN 1213-2098



*v Dílnách Národního divadla, mluvili se švadlenami, vlásenkářkou, s rekvizitářem. Co je na našich pořadech myslím nejzajímavější, je pohled dětí. Zeptají se otevřeně, pokládají otázky, které by dospělého nenapadly, věci popisují svým viděním, leckdy hodně humorně, občas velmi ostře a nemilosrdně. Všímají si detailů, vůní, barev, dávají věci do nečekaných souvislostí.“* <sup>129</sup>

Po pěti letech ve vedení souboru Jana Franková věděla, co od postu asistenta umělecké vedoucí potřebuje, a proto její volba v rámci dohodnuté personální výměny padla na Josefa Kaňku, který byl v té době jedním z fungujících, služebně i věkem starších asistentů a zároveň pracoval jako redaktor kulturního zpravodajství Radiožurnálu. Právě reportážní práce s Dismancaty se stala jednou z jeho agend.

---

<sup>129</sup> MLEJNEK, Josef. S divadlem jsem nikdy neskončila. s.81

## 5 DRDS na rozhraní nové etapy

Závěrem ve stručnosti nastíním vývoj událostí na konci sezóny 2020/2021 a v následujícím období.

Kromě nového asistenta umělecké vedoucí Josefa Kaňky plánovaná personální obměna zahrnovala i změnu na postu produkční, jelikož Hana Novenková směřovala do odchodu do penze. Nahradit ji měla Alena Převrátilová, se zkušenostmi s produkční prací v České televizi a zároveň, jako matka dvou Dismančat, znalá specifik souboru.

Než k oběma předáním funkcí došlo, zastihla soubor i všechny spolupracovníky tragická zpráva o náhle smrti Jany Frankové. Přes velký šok a zjitřené emoce byla mezi všemi zúčastněnými i vedením rozhlasu shoda na tom, že je především potřeba zabezpečit chod souboru vzhledem k dětem, na něž měla tato tragická událost velký dopad. Byl zajištěn základní provoz souboru, zrealizován naplánovaný konkurz a v krátkém čase bylo rozhodnuto o fungování letního soustředění.

Pro zachování kontinuity a stabilizace DRDS a především jeho členů bylo vedením rozhlasu rozhodnuto o podobě přechodného období. Administrativní vedení souboru převzala ředitelka Sekce uměleckých těles, soutěží a přehlídek Kateřina Konopásková a uměleckým zaštitěním byla pověřena sestra Jany Frankové, Hana Franková Hnilíčková. Ta jako garant spolu se stávajícím týmem spolupracovníků zajistila oprašovací a přeobsazovací zkoušky inscenací ...*a bolelo nebe, Pepito (ne)plivej!* a *Zpověď Jonatána Papírníka*. Skrze tyto tři inscenace bylo překlenuto náročné období začátku sezóny 2021/2022 a byla jimi vytvořena páteř repertoáru<sup>130</sup> pro období následující. Během toho času zároveň proběhlo výběrové řízení, ze kterého vzešla nová umělecká vedoucí Magdaléna Gracerová Chrzová, která se vedení souboru ujala 1. prosince 2021.

Nová vedoucí navázala na práci Jany Frankové a kontinuita byla mimo zmíněných inscenací zajištěna i pokračující spoluprací s původními členy týmu Jakubem Sejkorou, Slavomírem Hořínkou a mnou, a především se skupinou asistentů. Právě jejich potenciál a vklad byl klíčovým pro zvládnutí náročné přechodné sezóny. Mladí asistenti navázali na úctyhodnou práci a péči, kterou pod vedením Jany Frankové věnovali souboru nejen během letních soustředění (které bez nich realizovat ani nelze), ale především v tematických ateliérech v průběhu posledních sezón i během covidových lockdownů v online souborové práci s dětmi.

---

<sup>130</sup> Jednorázově byl znovuveden i projekt *Spolu do betléma* a stabilně i nadále funguje edukativně inscenační program *Kam zmizel můj strýc, pane presidente?* v koprodukcí s ČF.

## Závěr

Ve své diplomové práci jsem se zabýval jednou etapou Dismanova rozhlasového dětského souboru, šestiletým obdobím, kdy ho vedla Jana Franková. Šest let je v kontextu dnes už téměř devadesátileté tradice krátká doba, proto jsem věnoval část práce rekapitulaci základů, na nichž soubor stál a stojí, a hodnot, které ho tvoří a které snad přesahují vklad jednotlivce – s jedinou výjimkou, a tou je vklad zakladatele a prvního vedoucího souboru, jehož jméno těleso nese. Na základě zdrojů z odborné literatury jsem se pokusil pojmenovat základní principy, na nichž Miloslav Disman stavěl svůj přístup k všestrannému, uměleckému i osobnostnímu, rozvoji dítěte. V této kapitole, která byla ze své podstaty především kompilační, jsem se opíral o různé literární zdroje, především o diplomovou práci Moniky Homolové, archivní rozhlasové zdroje a publikace Miloslava Dismana. Přesto má v celkové struktuře práce své místo, a to především proto, že poskytla jakýsi referenční rámec, k němuž jsem se mohl vztahovat při hodnocení práce dalších souborových vedoucích, především samozřejmě Jany Frankové, ale částečně také jejích předchůdců manželů Fleglových – toho jsem se však záměrně dopouštěl pouze v případě, kdy jsem potřeboval poukázat na vzájemnou souvislost.

Těžiště práce pak představuje analýza období, v němž Jana Franková soubor řídila, tedy roky 2015 až 2021. Popsal jsem organizační a provozní podmínky, v nichž Franková do souboru vstoupila, hlavní hodnotu původního výzkumu ale vidím v analýze metodiky její práce s dětským hercem, což bylo hledisko, z něhož jsem k celému problému přistupoval. V předchozím odstavci jsem mluvil o potřebě referenčního rámce, který poskytl hodnotový kontext souboru. Kromě toho jsem se ale musel vypořádat také s osobností nové vedoucí, prozkoumat její profesní minulost a pokusit se identifikovat zdroje, na nichž stavěla svůj pedagogický, respektive pedagogicko-režijní přístup. Klíčový zdroj inspirace Frankové jsem našel u Otomara Krejčí, v jehož Divadle Za branou Franková působila, a o jehož vztahu k herecké práci (pokud bychom nemluvili přímo o metodě) víme mimo jiné díky Heleně Glancové a Karlu Krausovi, jejichž publikace mi byla cenným pomocníkem.

Tím jsem tedy získal dva základní systémy, k nimž jsem se mohl při své analýze vztahovat. Tento materiál jsem pak doplňoval poznatky získanými při vlastní spolupráci s Frankovou a strukturovanými rozhovory s vybranými členy DRDS. Dalším důležitým zdrojem, který musím zmínit, byly nejrůznější dokumenty uložené v rodinném archivu, včetně Frankové osobních zápisků a poznámek k jednotlivým inscenacím.

Když jsem porovnával jsem Dismanovu metodiku práce s dětmi s metodami Jany Frankové, shodné parametry jsem našel nejen v metodách, ale i v samotném přístupu a vnímání důležitosti této pedagogicko – umělecké činnosti. Tento soulad je o to cennější a nesamozřejmější, že po stránce uměleckého zaměření měli preference odlišné. Jak

pochopitelně vychází z jejich profesního zázemí, Disman viděl jako nejvyšší stupeň práce uměleckou rozhlasovou činnost, v případě Jany Frankové bylo středobodem práce s dětmi divadlo. Podstatné je, že oba vnímali různorodé aktivity DRDS jako součást jediného systému, jako součást cesty směřující k rozvoji a podpoře. Oběma se podařilo tento náročný proces svým svěřencům nabídnout, a přitom ho vměstnat do věkem vymezeného období dětství.

Analýza konkrétních inscenací (respektive inscenačních postupů) potvrdila můj předpoklad, který jsem získal už jako Frankové spolupracovník, že jako pedagožka kladla extrémní důraz na vnitřní rozvoj dětí – v případě divadelní práce se tedy soustředila především na vybudování vnitřního vztahu dítěte k jeho roli, na pochopení souvztažnosti s ostatními postavami i tématem. Právě v tom jí byla zkušenost „herečky od Krejčí“ velkou oporou, s tím rozdílem, že pro ni stál proces nad výsledkem, vnitřní uvědomění nad formální a řemeslnou dokonalostí – čímž se také odlišovala od svých předchůdců a co jí možná v začátcích bylo v souboru na překážku. Všechny relevantní poznatky metodice Frankové práce s dětským hercem jsem se snažil řadit do kontextu poznatků současné výchovné dramatiky, v čemž mi byly oporou především studie Evy Machkové, Aleny Palarčíkové a Briana Waye.

Vizí, které si Jana Franková na pozici umělecké vedoucí stanovila, začala po několik letech své práce se souborem dosahovat. Podařilo se jí to přes řadu překážek, které ve své práci zmiňuji. Přesto nepřeborné množství investované energie, práce, úsilí a péče Jany Frankové, které se mělo zúročit v následujících etapách, a které dokázalo překlenout i nepřízeň v podobě covidové pandemie, narazilo na překážku, kterou nebylo možné překonat. Pokud má práce přispěje ke komplexnímu zhodnocení této pozoruhodné postavy a k zachování hodnot, o nichž nepochybuji, že se jí podařilo tvořit a šířit, budu považovat svůj úkol za splněný.

## Prameny a literatura

- BLATÍČKOVÁ, Anna, MACHKOVÁ, Eva. *Miloslav Disman* [online]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=281&hl=disman+> [cit. 30.4.2023]
- ČELIŠ, Jan K. *České doteky hudby, čtení o koncertech*. Online. Dostupné z: <https://drds.rozhlas.cz/maloval-motylimi-kridly-7927710> citováno (30.4.2023)
- ČERNÝ, Tomáš. *Spánek je přece pro děti*. Týdeník Rozhlas, roč. 31(2021), č. 27. ISSN 1213-2098
- DATABÁZE ČESKÉHO AMATÉRSKÉHO DIVADLA. *Soubory: DRDS* [online]. [cit. 30.4.2023] Dostupné z: <https://www.amaterskedivadlo.cz/main.php?data=soubor&id=2299>
- DANÍČEK, Jiří. *Z deníků, textů a veršů. Roš chodeš*. Online. Roč.78 (2016), č. 7. Dostupné z: <https://www.fzo.cz/wp-content/uploads/ros-chodes-2016-07.pdf> ISSN 12107468 (citováno 30.4.2023)
- DISMAN, Miloslav. *Hovoří Praha*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1975.
- DISMAN, Miloslav. *Receptář dramatické výchovy*. 1. vyd. Praha: SPN, 1976.
- DISMAN, Miloslav, KUBÁLEK, Vratislav. *Dětský přednes a dramatický projev*. 1. vyd. Praha: SPN, 1968.
- GLANCOVÁ, Helena. Jana DOLEŽALOVÁ FRANKOVÁ. Online. *Bubínek revolveru*. 2021. Dostupné z: <https://www.bubinekrevolveru.cz/jana-dolezalova-frankova-21-5-1967-18-6-2021> [cit. 30.4.2023]
- HAVLÍČEK BOROVSÝ, Karel, ČTVRTEK, Václav. *Král Lávra. Inscenační poznámky M. Disman*. 1. vyd. Praha: Osvěta, 1952.
- HNILIČKOVÁ, Hana. *Cesta s dítětem k roli na profesionálním jevišti*. Praha, 2000. Diplomová práce (MgA). AMU, Divadelní fakulta, katedra výchovné dramatiky
- HOMOLOVÁ, Monika. *Význam práce Miloslava Dismana pro dramatickou výchovu*. Praha, 1998. Diplomová práce (MgA). AMU, Divadelní fakulta, katedra výchovné dramatiky
- HRNEČKOVÁ, Anna. *Deník dětské scény 2018*, č. 4. Online. Dostupné z: [http://www.drama.cz/ds/archiv/ds\\_2017\\_cislo\\_4\\_web.pdf](http://www.drama.cz/ds/archiv/ds_2017_cislo_4_web.pdf) (citováno 30.4.2023)
- JEŠUTOVÁ, Eva a kol. *99 významných uměleckých osobností rozhlasu*. 1. vyd. Praha: Sdružení pro rozhlasovou tvorbu, 2008.
- KREJČA, Otomar; GLANCOVÁ, Helena a KRAUS, Karel. *Otomar Krejča – divadlo jsou herci*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2011. ISBN 978-80-7331-215-2
- MACHKOVÁ, Eva, HŘAVOVÁ, Elena. *Dětský přednes – dětský dramatický projev – dětské divadlo - očima zasl. um. Miloslava Dismana*. 1. vyd. Praha: Ústřední dům lidové tvořivosti, 1969

- MACHKOVÁ, Eva. *Jak se učí dramatická výchova*. 1. vyd. Praha: NAMU, 2004. ISBN 80-7331-021-X
- MACHKOVÁ, Eva. *Metodika dramatické výchovy*. 12. vyd. Praha: NIPOS, 2011. ISBN 978-80-7068-250-0
- MACHKOVÁ, Eva. *Úvod do studia dramatické výchovy*. 1. vyd. Praha: NIPOS a STD, 1998. ISBN 80-7068-103-9
- MLEJNEK, Josef. *Dětská tvořivá hra*. 1. vyd. Praha: NIPOS a STD, 1997. ISBN 80-7068-104-7
- MLEJNEK, Josef. *S divadlem jsem nikdy neskončila*. Kontexty, roč. 9(2017), č. 4, ISSN 18036988
- Umělecké soubory Českého rozhlasu: DRDS [online]. Dostupné z: <https://drds.rozhlas.cz/dismanuv-rozhlasovy-detsky-soubor-7932768> [cit. 30.4.2023]
- PALARČÍKOVÁ, Alena. *Tygr v oku aneb O tvorbě inscenace s dětmi a mládeží*. 1. vyd. Praha: STD, 2001. ISBN 80-901660-5-9
- PIORECKÝ, Karel, PŘIBÁŇOVÁ, Alena. *Miloš Doležal* [online]. Dostupné z: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=1351> [cit. 30.4.2023]
- RAUCHOVÁ, Hana, DISMAN, Miloslav. *Besedy o rozhlasové režii: Začátky rozhlasu pro děti a děti před mikrofonem*. 1. vyd. Praha: Studijní oddělení Československého rozhlasu, 1964
- *Rozhlas ustoupil od reorganizace Dismanova souboru* [online]. [cit. 2023-05-01]. Dostupné z: <https://www.mediar.cz/rozhlas-ustoupil-od-reorganizace-dismanova-souboru/>
- *Spojení dětského rozhlasového sboru zneklidnilo rodiče*. Blesk.cz [online]. [cit. 2023-05-01]. Dostupné z: <https://www.blesk.cz/clanek/zpravy-live-kulturni-servis/280109/spojeni-detskeho-rozhlasoveho-sboru-zneklidnilo-rodice.html>
- RODOVÁ, Veronika. *Rozhovor s Janou Frankovou o pedagogickém a uměleckém vedení Dismanova rozhlasového dětského souboru aneb Nepošlapat, rozvinout, podpořit*. Online. Komenský: Odborný časopis pro učitele základní školy. Rozhovor 1.8.2019. Dostupné z: <https://www.ped.muni.cz/komensky/clanky/rozhovor-s-janou-frankovou-o-pedagogickem-a-umeleckem-vedeni-dismanova-rozhlasoveho-detskeho-souboru-aneb-neposlapat-rozvinout-podporit> [cit. 30.4.2023]
- URBÁNEK, Tomáš. *Dramaturgie divadelních inscenací Zdeny Fleglové v DRDS*. Praha, 2014. Bakalářská práce (Bc). UK, Filozofická fakulta, katedra divadelní vědy
- VALENTA, Josef. *Metody a techniky dramatické výchovy*. 1. vyd. Praha, Grada Publishing, 2008. ISBN 978-80-247-1865-1.
- VOSTRÝ, Jaroslav. *O hercích a herectví*. 1. vyd. Praha: Achát, 1998. ISBN 80-902221-7-X

- WAY, Brian. *Rozvoj osobnosti dramatickou hrou*. 2. rev. vyd. Praha: STD a NIPOS, 2014. ISBN 978-80-903901-4-0
- *Záchranné kruhy pro Dismánův rozhlasový dětský soubor* [online]. [cit. 2023-05-01]. Dostupné z: <http://nerustestanicipraha.blogspot.com/2014/10/zachrante-drds-den-d-2910-2014-14-hodin.html>
- ZEMAN, F.K. *Náš DRDS - 1 zájezdovým souborem Mezinárodní organizace přátelství mládeže*. Rozhlasový týdeník, roč.14 (1947), č. 9.

- Archiválie:
- Osobní archiv Jany Frankové
- Osobní archiv autora
- Dokumenty vztahující se k ohlášené restrukturalizaci DRDS, poskytl p. M. Převrátíl.

# Přílohy

## Příloha 1 - Soupis inscenací 2015-2021

rok	Název	autor	režie
2015	Tam, kde žijí divočiny	Maurice Sendak	Jana Franková
2015	O žabě, starém veteránovi a ozvěně	Petr Nikl	Jana Franková
2016	...a bolelo nebe	D.Hilarová, P. Ginz, Z. Ornest a další	Jana Franková
2017	Hamlet princ dánský	William Shakespeare	Josef Tuček, Sebastian Baalbaki
2017	Do velké krajiny Dudédu	Ivan Martin Jirous – Jana Franková	Jana Franková
2017	Kam zmizela Rebarbora?	Iva Procházková – Jana Franková	Jana Franková
2017	Maloval motýlími křídly	Josef Čapek, František Hrubín, Jan Skácel – Jana Franková	Jana Franková
2018	Český rok	Jana Franková	Jana Franková
2018	Kam zmizel můj strýc, pane presidente?	Miloš Doležal – Jana Franková	Jana Franková
2018	Všehokniha	Guus Kuijer – Jana Franková	Jana Franková, Jan Hnilička
2018	Pohádka o Raškovi	Ota Pavel – Jana Franková	Jana Franková
2018	Pepito (ne)plivej aneb On the road	Miloš Doležal – Jana Franková	Jana Franková
2019	Dostatečný prostor	autorská inscenace	Jan Hnilička
2019	Sumec	autorská inscenace	Vít Vencel
2019	Zpověď Jonatána Papírníka	Michelle Cuevas – Jana Franková	Jana Franková
2019	Malá vánoční muzika (DRDS + DPS)	Jan Hanuš, Václav Renč, Klement Bochořák	Jana Franková
2020	Zpátky do lesa	Daisy Mrázková – Viktorie Čermáková	Viktorie Čermáková



## Příloha 2: Oznámení ČRo rodičům o plánované restrukturalizaci souboru



Vážení rodiče a příznivci Dismanova rozhlasového dětského souboru (DRDS),

rádi bychom vás informovali o tom, že DRDS vstoupí od příštího roku do další etapy své existence, která ještě více prohloubí jeho působení na umělecký a dovednostní rozvoj dětí a také lépe nastaví jeho organizační, pedagogickou a uměleckou činnost. Naším cílem je, aby působení v DRDS nadále přinášelo radost dětem, jejich rodičům i širokému publiku a aby zároveň soubor byl vysoce profesionálním tělesem s odpovídající pružnou a efektivní strukturou, která zaručí jeho další rozvoj. Od 1. ledna 2015 jsme se proto rozhodli propojit Dismanův dětský rozhlasový soubor a Dětský pěvecký sbor (DPS). Vznikne tím v rámci Českého rozhlasu jeden silný subjekt, který nabídne svým členům zejména lepší zázemí pro realizaci projektů spojených s činností souboru.

Náplní činnosti souboru bude stále rozvoj dovedností a činností spojených s rozhlasovým vysíláním, a to při maximální snaze o prezentaci výsledků v rámci Českého rozhlasu. Využijeme také kvalifikovaný potenciál hudební a hlasové výchovy stávajícího DPS napříč složkami nově utvářeného dětského souboru. Všechny důležité praktické a organizační rozhodnutí týkající se činnosti tělesa, budou v rukou odpovědného a zkušeného producenta, kterým bude Jan Říhová. O dětské členy se pak budou starat lektoři v oblasti rozhlasových forem, dramatu, hudby i rozhlasové techniky. Díky moderní a nově vystavěné struktuře budou mít odborní lektoři dostatek prostoru a času na to, aby se mohli věnovat tomu, o co jde v souboru především – umělecký a dovednostní rozvoj dětí, které ho navštěvují.

Vážení rodiče, děkujeme vám za vaši stávající pomoc a věříme, že nám poskytnete podporu při realizaci této změny. Chceme, aby DRDS patřil nejen nyní, ale i za pět či deset let ke špičkovým a respektovaným souborům svého druhu nejen v České republice, ale i v zahraničí. Z tohoto důvodu přistupujeme ke změnám, které jsou nutné, systémové a které ještě více přimknou DRDS k samotné podstatě Českého rozhlasu jako kulturní a vzdělávací instituci. Oceníme, pokud budete ochotni se společně s námi na psaní nové kapitoly DRDS podílet.

Vzhledem k této změně si vás dovoluji pozvat na informativní schůzku, na které vám projekt nové podoby fungování DRDS rádi představíme. Tato schůzka se bude konat v úterý 4. 11. 2014 v 17:00 hodin, a to ve Studiu A Českého rozhlasu v Karlíně.

Děkuji vám a těším se na brzkou shledanou.

V Praze, dne 13. 10. 2014

S přátelským pozdravem

Mgr. Jan Simon  
Ředitel Centra uměleckých těles, soutěží a přehlídek  
Český rozhlas  
Vinohradská 12  
120 99 Praha 2 - Vinohrady

### Příloha 3: Otevřený dopis M. Převrátla J. Simonovi

Mgr. Jan Simon  
Ředitel centra uměleckých těles, soutěží a přehlídek  
Český rozhlas  
Vinohradská 12  
120 99 Praha 2 – Vinohrady

V Praze dne 13. října 2014

Vážený pane řediteli,

s neskrývaným překvapením jsem si dnes přečetl Váš dopis, který jste adresoval rodičům a příznivcům Dismanova rozhlasového dětského souboru. Vzhledem k závažnosti sdělení Vás tímto žádám o objasnění motivů vedoucích Český rozhlas k zásadním a nečekaným změnám, které ve svém dopisu zmiňujete. Důvody mého znepokojení jsou následující:

- V první řadě považuji za nepřípustné, aby tak významná novinka byla oznámena rodičům ze dne na den stroze e-mailem, bez jakékoliv předchozí konzultace či náznaku, že je třeba dramaticky měnit stávající běh věcí. Důvody, které ve svém dopise uvádíte, jsou pouze obecného rázu a nijak neobjasňují, z jakého důvodu bylo nutné náhle, navíc těsně po zahájení jubilejní 80. sezóny DRDS, nahradit tandem manželů Fleglových novým vedením, byť s působností od 1. ledna 2015.
- Pokud bylo nutné přistoupit ke změně vedení, očekával bych v zájmu zachování kontinuity souborové práce postupné předání aktivit DRDS novému týmu, na jehož výběru by se stávající vedení mělo podílet. Tak tomu bylo dokonce i v době, kdy manželé Fleglovi na začátku divokých 90. let přebírali DRDS od režiséra Jana Bergera. Způsob, k jakému se vedení Českého rozhlasu při výměně vedení DRDS nyní uchýlilo, vnímám ve vztahu k ostatním zúčastněným za podlý.
- Naše děti jsme svěřili do péče manželů Fleglových proto, že jsme měli (a dosud máme) víru v jejich pedagogickou erudici a schopnost odborně vést členy DRDS v duchu kulturnosti, upevňování slovesných dovedností, obecné slušnosti a tolerance. Tuto důvěru jsem neztratil ani přes občasná vzájemná nedorozumění, jež jsme v průběhu času s Fleglovými řešili. Nyní se ze dne na den se dozvídáme, že dosavadní režim práce se diametrálně změní a děti budou svěřeny týmu tvořenému nespécifikovanými „lektory“, kterým máme „poskytnout podporu“, ale o nichž nic nevíme. Obecné fráze o „kvalifikovaném potenciálu hudební a hlasové výchovy“ či „lepšími zázemím pro realizaci projektů spojených s činností souboru“ jako důvodů sloučení obou těles jsou prázdné a zřejmě zakrývají pravou podstatu věci.
- Účelové spojení dramatického souboru (DRDS) a pěveckého sboru (DPS) považuji za velmi nešťastné. Troufám si odhadnout, že sloučení obou těles ve svém důsledku povede k celkové degradaci umělecké úrovně jejich členů. Hraní není zpěv a zpěv není hraní, oba žánry vyžadují z podstaty věci diametrálně jiný přístup a vedení. Spojením vznikne tuctový muzikál bez vlastní tváře. Přijďeme o špičkový dramatický soubor s autentickou historií, který nemá v České republice konkurenci. K „dismaňáku“ se dodnes ochotně hlásí herci napříč

generacemi, stávající členové nesou jméno souboru dál, ať už v rozhlasových pořadech, na nejvýznamnějších českých divadelních scénách, v dabingu, televizi či filmu. Sloučení s pěveckým tělesem povede, obávám se, k likvidaci DRDS v té podobě, v jaké jej známe a dodnes vnímáme.

V souvislosti s výše uvedeným Vás, pane řediteli Simone, žádám o odpovědi na následující otázky:

1. Jaké konkrétní důvody vedly kompetentní osoby v Českém rozhlasu k tak náhlé změně vedení DRDS?
2. Dalo vedení Českého rozhlasu manželům Fléglovým najevo, že je nutné ve vedení DRDS provést změny? Pokud ano, kdy?
3. Jaké jsou roční finanční náklady Českého rozhlasu na provoz obou uměleckých těles a jaký je předpokládaný ekonomický přínos sloučení těchto těles?
4. Kdo rozhodl o tom, že soubor od 1. ledna 2015 povede paní Jana Říhová?
5. Na základě jakých kritérií byla paní Jana Říhová vybrána jako nová vedoucí DRDS?
6. Jaký název ponese těleso vzniklé sloučením DRDS a DPS?
7. Existuje ucelený koncept práce a směřování nového tělesa? Pokud ano, je možné jej obratem zveřejnit na webových stránkách DRDS?
8. Jak se sloučení s pěveckým sborem DPS promítne do zkoušek, soustředění a ostatních aktivit stávajícího DRDS?

V úctě

Mgr. Martin Převrátíl  
dlouholetý člen DRDS, otec dvou aktivních členů souboru  
martin@prevratil.cz

V kopii elektronickou cestou: generální ředitel ČRo Peter Duhan  
Rada Českého rozhlasu  
Jana Říhová  
Zdena Fleglová  
Václav Flegl  
rodiče členů DRDS

## Příloha 4: Podnět bývalých členů DRDS Radě ČRo

**Rada Českého rozhlasu**  
Český rozhlas  
Vinohradská 12  
120 99 Praha 2

V Praze dne 21. října 2014

Vážená Rado Českého rozhlasu, dámo a pánové,

jako pověřený zástupce signatářů si Vám dovoluji zaslat přiložený dokument „Podnět Radě Českého rozhlasu v souvislosti s ohlášenou restrukturalizací Dismanova rozhlasového dětského souboru (DRDS)“, dále jen „podnět“. Kompletní seznam signatářů podnětu uvádím níže.

V případě jakýchkoliv dotazů mne prosím neváhejte kontaktovat na níže uvedené adrese, telefonicky či e-mailem.

V zastoupení signatářů a v dokonalé úctě,

Mgr. Martin Pěvrátil  
zástupce signatářů

r.č.: 720319/0038

Ke Zdibům 116/24  
182 00 Praha 8-Březiněves  
tel.: +420 608 880 106  
e-mail: martin@prevratil.cz

Seznam signatářů podnětu:

- Assoc. Prof. Alan Krautstengl, Ph.D., rektor Anglo-americké vysoké školy, o.p.s.
- MUDr. Martina Nováková, primářka Centra následné péče FN Motol
- Mgr. Kateřina Nekolná, redaktorka a moderátorka
- Ing. Markéta Čepická Daňhelová, redaktorka, moderátorka a autorka
- Mgr. Zuzana Dražilová, producentka
- Ing. Tomáš Skřivánek, ředitel divize Euro E15 ve společnosti Mladá fronta, a.s.
- Mgr. Dominik Štros, vedoucí organizační složky QBE Insurance (Europe) Limited
- Mgr. František Šulc, bezpečnostní analytik, bývalý ředitel Kabinetu ministra obrany ČR

Vážení členové Rady Českého rozhlasu

doc. PhDr. Michal Stehlík, Ph.D., předseda Rady  
PhDr. Petr Šafařík, místopředseda Rady  
PhDr. Jiří Vejvoda, místopředseda Rady  
Mgr. Milan Badal, člen Rady  
Mgr. Hana Dohnálková, dipl. um., členka Rady  
Bc. Tomáš Kňourek, člen Rady  
Th.Mgr. Ervín Kukuczka, člen Rady  
Bc. Ivan Tesař, člen Rady  
Ivan Vodochodský, člen Rady

V Praze dne 17. října 2014

**Podnět Radě Českého rozhlasu v souvislosti s ohlášenou restrukturalizací  
Dismanova rozhlasového dětského souboru (DRDS)**

Vážená dámo a pánové,

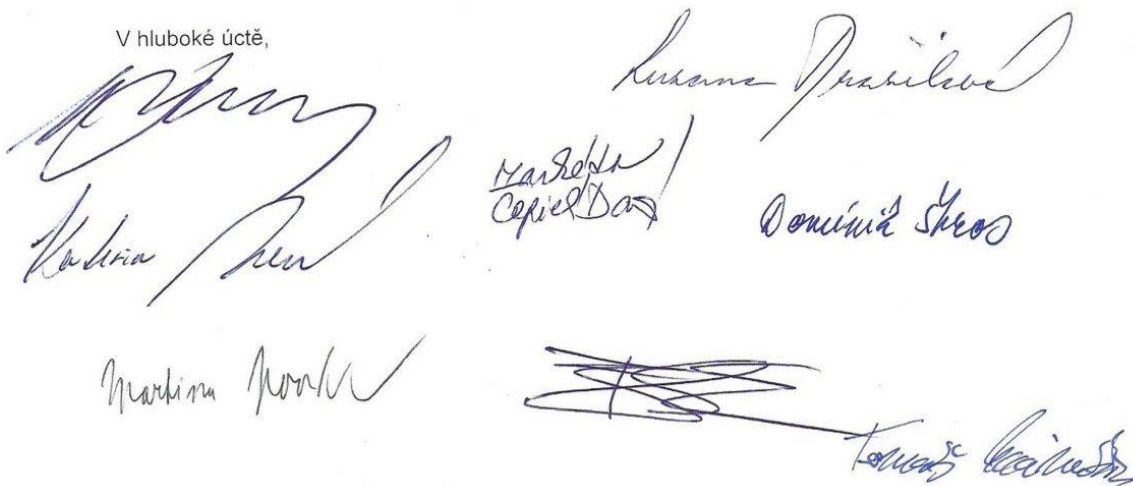
obracíme se na Vás jako dlouholetí členové, praktikanti a vedoucí DRDS, kteří jsme měli to štěstí a čest v souboru strávit období dětství i doby pozdější, a pro které znamenal a znamená velmi mnoho profesně i lidsky. Dismanův rozhlasový dětský soubor vždy patřil k rodinnému stříbru této země, a to v dobách míru a prosperity stejně jako v dobách války a nouze.

S velkým znepokojením jsme přijali (podobně jako stovky dalších) informaci o plánovaném sloučení DRDS s Dětským pěveckým sborem. Jakkoli chováme DPS v úctě a přátelství, jedná se o systémově i koncepčně různá tělesa, vyžadující zcela odlišný způsob práce. Klidnými nás nenechává ani plánovaná restrukturalizace samotného DRDS, zahrnující zrušení místa uměleckého vedoucího a jeho nahrazení manažersko-lektorským týmem.

Zmíněné kroky by znamenaly faktickou likvidaci DRDS a ani DPS by pravděpodobně nijak nepomohly. Veškeré fráze ze strany Českého rozhlasu, přesvědčující nás o opaku, bohužel pramení z hlubokého neporozumění věci a budi pochybnosti o profesionální kompetenci jejich autorů.

S ohledem na vážnost situace si Vám dovoluujeme navrhnout, abyste jako členové Rady zvážili, zda není na místě v dané věci zasáhnout.

V hluboké úctě,



## **Příloha 5: Otevřený dopis rodičů členů DRDS generálnímu řediteli ČRo**

Vážený pan  
Mgr. art. Peter Duhan  
generální ředitel Českého rozhlasu

V Praze dne 23. října 2014

### **Otevřený dopis rodičů členů Dismanova rozhlasového dětského souboru řediteli Českého rozhlasu**

Vážený pane generální řediteli,

jako rodiče stávajících členů Dismanova rozhlasového dětského souboru (DRDS) považujeme za nezbytné reagovat na dopis, který jsme dne 13. října 2014 obdrželi od pana Mgr. Jana Simona, ředitele Centra uměleckých těles, soutěží a přehlídek. Dopisem nám pan Simon oznámil, že bylo k 1. lednu 2015 rozhodnuto o restrukturalizaci DRDS, zahrnující sloučení s Dětským pěveckým sborem (DPS) a převedení rozhodnutí týkajících se činnosti tělesa do rukou předem vybraného producenta. Dopis je formulován velmi vágně, neobsahuje žádné konkrétní důvody nebo vysvětlení, které pana Simona či vedení Českého rozhlasu vedly k tak náhlému, podle našeho vnímání velmi unáhlenému a zdravému rozumu odporujícímu kroku.

Následně jsme se dozvěděli, že téhož dne, tedy 13. října 2014, byla ze strany Českého rozhlasu podána výpověď paní Zdeně Fleglové, stávající umělecké vedoucí DRDS. To naše obavy o osud souboru dále prohloubilo.

Hluboce nesouhlasíme s tím, aby tak závažná rozhodnutí, jejichž dopady se mohou citelně a bolestivě promítnout do životů našich dětí, byla činěna na základě manažerského rozhodnutí, evidentně bez širší znalosti kontextu fungování DRDS a jeho historie, bez předchozí diskuse se stávajícím vedením souboru, asistenty a rodiči členů souboru. Takové jednání je pro nás zcela nepochopitelné a v naprostém nesouladu s postupy, které bychom od média veřejné služby, jehož si jinak velmi vážíme, očekávali.

Vážený pane generální řediteli, obracíme se na Vás se žádostí o revokaci všech rozhodnutí, která byla v souvislosti s plánovanou transformací DRDS přijata. Na schůzce rodičů zastupujících většinu členů souboru, konané v pondělí 20. října 2014, jsme se shodli na následujících bodech, jejichž naplnění je podle našeho názoru nezbytné pro zachování svébytnosti Dismanova rozhlasového dětského souboru a principů, které s sebou DRDS po generace nese.

- 1. DRDS je třeba i nadále zachovat jako samostatné těleso fungující v rámci Českého rozhlasu. Je třeba zachovat i stávající název souboru.** Organizační a funkční sloučení s DPS je podle našeho názoru zcela nelogické a těžko k němu hledat precedent s pozitivním koncem. Dramatické soubory a pěvecké sbory využívají ve své práci tradičně diametrálně odlišné postupy. Obáváme se, že sloučením DRDS a DPS bude fatálně narušena dosavadní ucelená výchova jejich členů s jasně danými cíli. Zatímco dosud existovala dlouhodobá vize směřování, nyní hrozí transformace do podoby jakéhosi zájmového sdružení s volitelnými aktivitami či kroužky vedenými jednotlivými lektory. DRDS tím přijde o svůj charakter.
- 2. Je třeba obnovit funkci uměleckého vedoucího DRDS, která byla v rámci schválené restrukturalizace zrušena.** Pro úspěšné fungování jakéhokoliv uměleckého tělesa je nezbytná jasná linie určená k tomu jmenovaným uměleckým vedoucím, který za činnost nese celkovou odpovědnost. Může filharmonie fungovat bez šéfdirigenta, činohra bez šéfa činohry, film bez režiséra? Plánované vedení souborových dětí blíže nepopsanou a co do počtu neznámou skupinou lektorů povede k rozmělnění kompetencí. V takovém stavu bude velmi složité vyvodit jakoukoliv osobní odpovědnost za výsledky práce souboru.
- 3. Za nanejvýš rozumné a slušné považujeme nechat uměleckou vedoucí Zdenu Fleglovou spolu s manželem Václavem Fleglem dokončit rozdělanou práci a umožnit jim ve vedení souboru setrvat do 31. srpna 2015.** Zasahovat personálně do právě rozběhnuté sezony je barbarské. Aktivity souboru plánují umělečtí vedoucí a jejich asistenti tradičně na celý umělecký rok, až do letního soustředění. S plánem jsou seznámeni a za

bernou minci jej považují souborové děti, rodiče i stávající lektoři. Náhlá změna se musí nezbytně dotknout i předem domluvené spolupráce s externími uměleckými tělesy a institucemi. Se samotnými manželi Fleglovými by pak mělo být ze strany Českého rozhlasu jednáno důstojně, jako s těmi, kdo poslední čtvrtstoletí DRDS s jednoznačně pozitivními výsledky vedli.

- 4. V návaznosti na předchozí kroky bude nezbytné vypsát otevřené a transparentní výběrové řízení na nového uměleckého vedoucího DRDS.** Výběrová komise by měla být složena z nezávislých odborníků a své místo by v ní měli mít přirozeně i manželé Fleglovi. Dobrou tradicí DRDS vždy bylo, že se stávající vedení podílelo na výběru svých nástupců. Aby nedošlo k nedorozumění, výběrovým řízením nemáme na mysli konkurs na lektory podle záměru pana Simona, ale hledání osoby, která do budoucna stane jako umělecký šéf v čele souboru a ponese za jeho směřování odpovědnost.

Zároveň Vás, pane generální řediteli, žádáme, aby **konkrétní důvody vedoucí k tak zásadní změně, konkrétní plány na restrukturalizaci DRDS a konkrétní informace o předpokládaném novém personální obsazení DRDS**, které nám hodlá pan Mgr. Simon představit na informativní schůzce dne 4. listopadu 2014 v karlínské budově ČRo, byly s dostatečným předstihem, nejpozději 30. října 2014, zaslány elektronickou cestou našemu mluvčímu, panu Martinu Převrátilovi.

V úctě,

jména rodičů (bez signatury)

Kontaktní osoba

Martin Převrátil  
mluvčí rodičů  
adresa, telefon, e-mail



## Příloha 6: Podnět rodičů členů DRDS Radě ČRo

Vážení členové Rady Českého rozhlasu

doc. PhDr. Michal Stehlík, Ph.D., předseda Rady  
PhDr. Petr Šafařík, místopředseda Rady  
PhDr. Jiří Vejvoda, místopředseda Rady  
Mgr. Milan Badal, člen Rady  
Mgr. Hana Dohnálková, dipl. um., členka Rady  
Bc. Tomáš Křourek, člen Rady  
Th.Mgr. Ervín Kukuczka, člen Rady  
Bc. Ivan Tesař, člen Rady  
Ivan Vodochodský, člen Rady

V Praze dne 23. října 2014

### **Věc: Podnět Radě Českého rozhlasu ve věci plánované restrukturalizace Dismanova rozhlasového dětského souboru.**

Vážená paní, vážení pánové,

jako pověřený mluvčí níže uvedených rodičů členů Dismanova rozhlasového dětského souboru (DRDS) se na Vás obracím s podnětem k přezkoumání rozhodnutí vedení Českého rozhlasu, jehož důsledkem má být restrukturalizace DRDS, zahrnující mimo jiné sloučení s Dětským pěveckým sborem (DPS) a převedení rozhodnutí týkajících se činnosti tělesa do rukou předem vybraného producenta a spolupracujících lektorů. V rámci přijatých změn již byla k 1. lednu 2015 dána výpověď stávající umělecké vedoucí DRDS paní Zdeně Fleglové, která soubor úspěšně vedla poslední čtvrtstoletí.

Informace o již schváleném rozhodnutí restrukturalizovat DRDS k 1. lednu 2015 byla rodičům oznámena panem Mgr. Janem Simonem, ředitelem Centra uměleckých těles, soutěží a přehlídek, zcela nečekaně dne 13. října 2014, a to bez jakýchkoliv předchozích náznaků, že se k něčemu podobnému schyluje. Rodiče jsou překvapeni, že s nimi nebyla tak významná změna předem konzultována a obávají se, že náhlá a v mnoha ohledech zcela nesmyslná transformace se citlivě dotkne především jejich dětí, na něž zjevně nikdo z kompetentních osob při přijímání tak krkolomných rozhodnutí nemyslel. Konkrétní podoba budoucího uspořádání má být rodičům představena na schůzce konané 4. listopadu 2014, panuje však obava, že na jakoukoliv následnou reakci ze strany rodičů již může být pozdě. Proto se rodiče rozhodli obrátit na Radu Českého rozhlasu již nyní.

Důvody svého znepokojení a preferované další kroky a návrhy na řešení situace rodiče vyjádřili v dopise generálnímu řediteli Českého rozhlasu panu Mgr. art. Peteru Duhanovi. Dopis je přiložen, stejně jako původní oznámení o

restrukturalizaci, zaslané rodičům členů souboru dne 13. října 2013 a podepsané Mgr. Janem Simonem.

Bude-li třeba, jsem připraven Radě Českého rozhlasu obratem poskytnout osobně či elektronickou cestou další doplňující informace či materiály se vztahem k tomuto podnětu.

Podnět samotný považujte prosím za otevřený a veřejný dokument.

S úctou

Mgr. Martin Převrátíl  
mluvčí rodičů  
adresa, telefon, e-mail

Seznam rodičů členů DRDS podporujících podnět Radě ČRo  
jména rodičů (bez signatury)

## Příloha 7: Otevřený dopis Rodičovské rady vedení ČRo

Mgr. René Zavoral, náměstek generálního ředitele Českého rozhlasu  
JUDr. Jiří Mejstřík, ředitel Centra výroby Českého rozhlasu

V Praze dne 27. února 2015

Vážený pane náměstků generálního ředitele, vážený pane řediteli,

obracím se na vás jménem Rodičovské rady Dismanova rozhlasového dětského souboru, která byla ustavena na začátku února. Cílem nově vzniklé pětičlenné rady je zlepšení komunikace a vzájemné informovanosti o důležitých otázkách fungování a budoucnosti DRDS mezi vedením souboru, rodiči dětí, které soubor navštěvují, a vedením Českého rozhlasu. Vznik skupiny zástupců rodičů, která by svým hlasem přispívala do diskusí o řešení problémů a úkolů souboru, byl doporučován i vedením Českého rozhlasu.

Předně bychom vám chtěli i jménem ostatních rodičů poděkovat za splnění důležitých bodů, na kterých jsme se dohodli při občas trochu emotivních jednáních na podzim minulého roku a které podle našeho názoru bezprostředně zabránily přeměně DRDS v nesourodé zájmové sdružení. Konkrétně máme na mysli anulování záměru slučovat DRDS s Dětským pěveckým sborem, o navrácení souboru zpět do budovy na Vinohradské třídě a v neposlední řadě o prodloužení smlouvy sbormistryně DRDS do konce aktuální sezóny.

Rádi bychom se touto cestou dozvěděli, jak se vyvíjí situace v dalších oblastech, které byly na podzim diskutovány, a přidali pár dotazů týkajících se témat, která nás jako rodiče aktuálně pálí. Celkem se jedná o pět bodů.

1. Chtěli bychom se aktivně účastnit panem náměstkem deklarované „diskuse o budoucí podobě souboru“. Jako ideální a nejefektivnější se nám jeví relativně pravidelná setkání zástupců Rodičovské rady, manželů Fleglových a zástupce nebo zástupců vedení Českého rozhlasu, podle potřeby doplněných o přizvané hosty (například zástupce asistentů), nad aktuálními otázkami. První z takových setkání se uskutečnilo s vaším vědomím, ale bohužel bez účasti zástupců vedení v úterý 10. února. Během schůzky jsme byli manželé Fleglovými informováni především o uskutečněných a chystaných akcích DRDS. Mimo jiné jsme jednoznačně podpořili uvažovaný zájezd DRDS do Bruselu na přelomu května a června 2015, probírány byly i možnosti sponzorské podpory cesty. Diskutován byl i stav výběrového řízení či problémy spojené s rozpočtem souboru (viz dále). Ze strany rodičů hodnotíme

setkání jako jednoznačně užitečné a věříme, že příští bude svoláno v brzké době, ideálně na základě vaší iniciativy. Vaším časovým možností se pokusíme přizpůsobit, jak jen to půjde.

2. Při prosincových jednáních byli dosavadní vedoucí souboru i zástupci rodičů ujišťováni, že dojde k rychlému nastartování kroků potřebných k výběru nového souborového vedení tak, aby výběrové řízení nemuselo probíhat pod časovým tlakem, aby vznikl dostatečný časový prostor na předání všech agend spojených s DRDS a aby potenciální zájemci o místo uměleckého vedoucího souboru měli možnost v průběhu jara v praxi předvést své schopnosti práce s dětmi.  
V dokumentu zasláném na podzim Radě Českého rozhlasu pan Mgr. Zavoral jménem vedení ČRo mimo jiné uvedl, že „se Český rozhlas rozhodl otevřít diskusi s rodiči, stávajícím vedením tělesa a odbornou veřejností nad budoucí podobou souboru. ... Stávající rozpočet DRDS zůstane dle plánu zachován. ... Na nového vedoucího DRDS pak Český rozhlas vypíše v následujících týdnech otevřené výběrové řízení.“  
Začneme-li poslední větou, od zmíněného vyjádření uplynulo již 18 týdnů, výběrové řízení na nové vedení souboru však dosud podle našich informací nebylo vypsáno, což nás poněkud znepokojuje. Času není nazbyt a chtěli bychom se rozhodně vyvarovat další krize, kterou by mohla odstartovat případná nestandardní řešení, pokud by se konkurz do konce funkčního období manželů Fleglových nepodařilo uzavřít. Žádáme tedy vedení rozhlasu o spuštění výběrového řízení v co nejkratším termínu a zveřejnění jeho konkrétních podmínek, složení výběrové komise a přesného časového harmonogramu.
3. Přislíbeno bylo také to, že v žádném případě nedojde ke snížení rozpočtu DRDS, naopak je možné čekat jeho navýšení. Podle informací, které máme k dispozici, rozpočet bohužel opět neobsahuje náklady na honoráře a dohody. V důsledku toho má soubor problém s placením honorářů externím spolupracovníkům, ať už jde o hudebníky doprovázející představení, korepetitora, technickou podporu či asistenty, kteří tráví s dětmi spoustu času na zkouškách i soustředěních a bez kterých je činnost souboru nemožná. Chtěli bychom připomenout, že příspěvky rodičů stále kryjí podstatnou část provozu DRDS. V loňském roce činily celkem 586 tisíc Kč, stejný příjem je očekáván i v letošním rozpočtu.
4. Během podzimních jednání také opakovaně zaznělo, že nebude problém uvolnit prostředky na zvláštní jednorázové akce, jakými jsou například almanach DRDS, reprezentativní vystoupení souboru v Bruselu, oslavy 80. výročí založení souboru či nákup audiovizuální techniky do zkušebny souboru. Rozhodnutí o konání a financování těchto akcí jdou nad rámec kompetencí uměleckého vedení DRDS a

schválit je tak musí jeho nadřízení. Prosíme o poskytnutí informací o tom, jaké jednorázové prostředky a na jaké akce DRDS Český rozhlas v letošním roce uvolnil nebo ještě hodlá uvolnit, aby členové souboru, jejich rodiče a vedení mohli získat jasnou představu, s čím (vedle tradičního letního soustředění) mají v aktuální sezóně počítat.

5. Jak jsme již uvedli v úvodu, těší nás, že bylo i po formální stránce vyřešeno působení paní Zdenky Fleglové u souboru do konce této sezóny, tedy do září 2015. Překvapivá je ale pro nás zpráva, která vyplynula ze schůzky konané 10. února, že se ani po více než čtvrt roce nepodařilo připravit novou smlouvu i pro pana Václava Flegla, který po čtvrt století určuje ráz a náplň souboru v tandemu s manželkou. Prosíme o informaci, do kdy bude situace kolem smlouvy pana Flegla uspokojivě vyřešena, případně, zda se tak již stalo.

Děkujeme předem za vaše vyjádření k jednotlivým bodům a těšíme se na společné pracovní setkání nad otázkami a úkoly, které Dismanův rozhlasový dětský soubor v nejbližší době čekají.

Za Rodičovskou radu DRDS  
Martin Převrátíl

Aktuální složení Rodičovské rady DRDS:

Petr Borkovec  
Marie Látová  
Martin Převrátíl  
Petr Šrámek  
Pavlína Žáková

**Příloha 8: Vize pro DRDS, součást materiálů k výběrovému řízení na pozici uměleckého vedoucího DRDS, 2014/ rodinný archiv:**

- Zachovat a podporovat Drds nejen jako prestižní a kvalitní dětský soubor, ale zároveň jako těleso, které dětem umožňuje orientovat se v soudobém světě, vztazích a situacích lidí současných i minulých.
- Jak píše Eva Machková – cíle jsou pedagogické, prostředky dramatické.
- Pokračovat v kvalitní dramaturgii Drds, zaměřit se na potřeby jednotlivých skupin s přihlédnutím k soudobým společenským tématům a potřebám.
- Zachovat systém spolupráce s „asistenty“ – tedy dětmi, které prošly Drds a jsou ochotné a schopné dále spolupracovat s vedením Drds.
- Pokračovat a rozšířit spolupráci s Rádiem Junior.
- Pokračovat v tvorbě divadelních projektů a jejich prezentaci.
- Spolupracovat s KVD Damu – navázat spolupráci se studenty katedry, kteří se výrazně profilují v některé oblasti (např. pohybové, výtvarné), a nabídnout jim možnost podílet se na jednotlivých projektech.
- Rozšířit účast Drds na přehlídkách pořádaných sdružením Artama. V současné době se jednotliví členové velmi úspěšně účastní např. recitačních přehlídek, ale vždy pod hlavičkou své základní či střední školy.
- Zaštitit práci souboru jedním garantem, ale zároveň otevřít soubor spolupráci se zajímavými osobnostmi oboru, studenty, asistenty, rodiči.

## **Příloha 9: Rozhovor se Zdenou a Václavem Fleglovými**

Zdena a Václav Fleglovi – rozhovor, autorizováno 25.4.2023

**JH: V tomto rozhovoru mě zajímá vaše etapa ve vedení DRDS od převzetí souboru v roce 1990 až po události z roku 2014 a následné předání vedení Janě Frankové. V druhé řadě mě bude zajímat i váš náhled na období Janina vedení.**

VF: Oba mezníky, data předání vedení v roce 1990 od Jana Bergera do našich rukou a v roce 2015 předání našeho vedení Janě Doležalové-Frankové, jsou teď, s časovým odstupem, z našeho pohledu průzračnější a čistší. Tehdy v roce 1990 to bylo vyprovokované a motivované snahou o nápravu předchozích křivd. Soubor nenesl název Dismánův a jakmile se rozhlas začal už v prosinci vypořádávat s dědictvím normalizace, vyhlásil výběrové řízení na nové vedení souboru, prakticky ještě v době, kdy se chodilo na Václavák. Deadline přihlášek byl 15. ledna 1990 a my jsme to odevzdávali na poslední chvíli. A hlásili jsme se jako dvojice. Tehdy se vypsaly konkurzy na oba dětské soubory, DRDS i DPS. Když jsme se stali uměleckými vedoucími DRDS, tak jsme trochu tápali a hledali, možná stejně tak jako tápala nebo hledala Jana v prvních letech. A naše řešení tehdy nebylo v tom se vrátit a čerpat podporu od Jana Bergera. On byl odtažitější a jeho pojetí bylo spíše konzervativní. My jsme do toho vlítli a spíš jsme se obraceli na pamětníky Dismana, na ty, co byli s ním v Anglii na přelomu let 1946-47. Nebo na ty, co chodili do souboru v 50. letech. Zajímalo nás, jakým způsobem vedl zkoušky on, a jaký byl podíl hlasové a pěvecké výchovy. Jaká byla role asistentů. Jak to fungovalo na táborech. Tehdy nás zaskočilo, jak jsou tábory adorovány, nedokázali jsme pochopit, proč se pozornost tolik obrací právě k těm čtrnácti dnům letního tábora. My jsme tehdy chtěli, aby soubor byl rozhlasový, aby s touto institucí byl svázán. Aby děti věděly, kam chodí, aby prioritou zůstalo rozhlasové natáčení. Začátkem 90. let se samozřejmě točilo výrazně víc, zvláště pohádek a „her pro děti a mládež“ a zároveň stále běželo vysílání pro školy. Snad až někdy do roku 1995 fungoval rozhlas pro školy, hrazený MŠMT. Až pak přišla změna v tom, co rozhlas nabízel a vyráběl, a tím i v možnostech využití dětí DRDS. Možná i tahle proměna potom vedla k třenicím a otázkám: Jaká je funkce souboru? Jestli se nehraje divadla moc? Proč rozhlasový soubor vůbec hraje divadlo? Proč jezdí na zahraniční zájezdy?

A pokud šlo o rok 2014–2015, tak my jsme se dopředu rozhodli, že jubilejní 80. sezónou svoji pětadvacetiletou práci ukončíme. Ale už v těch posledních měsících, možná i letech se situace začala komplikovat a mateřský podnik se rozhodl náš odchod svérázným způsobem urychlit. V průběhu těch pětadvaceti let jsme zažili několik generálních ředitelů, DRDS byl zařazen v různých větvích struktury Československého a následně Českého rozhlasu, soubor pracoval pod režisérským oddělením, pod stanicí Praha - dnešní Dvojkou, působil i přímo pod generálním ředitelem, a nakonec v posledních letech jsme měli svého nadřízeného Jana Simona ve struktuře, která de facto odpovídá té stávající, byť s jiným názvem organizační složky. Tehdy došlo k tomu, že jsme zahájili sezonu v divadle Minor a už tam nedorazila naše produkční a nepřišel ani nikdo z vedení rozhlasu. To už pro nás byl signál, že se někde něco děje. Byla připravována restrukturalizace, kterou s námi nikdo neprojednával. Jak z dostupných dokumentů vyplývalo, podstata spočívala v tom, že zaniknou funkce uměleckých vedoucích dětských souborů a DRDS a DPS budou spojeny v jeden celek, který bude řízen produkční a budou najímání jednotliví lektoři, kteří povedou zkoušky. A v této nenormální situaci na podzim 2014 jsme měli už rozjetou sezonu a plánované projekty. Měli jsme rozezkoušené nové premiéry, vánoční program, představení byla smluvně zajištěna v divadle Minor, většinou ve velkém sále. Ještě na začátku října jsme měli hezký rozhovor s Janem Rosákem a vysílán byl 14.10., jako poklona naší práci za uplynulých pětadvacet let.

ZF: Když to vezmu ještě šířeji, začínali jsme v roce 1990, v čase přerodu společnosti, skýtalo nám to neuvěřitelné možnosti. Hned v první sezóně jsme byli na mezinárodním festivalu studentských divadel v Grenoblu, kde naše děti měly ohromný úspěch. Navázali jsme tam spolupráci, která trvala až do roku 2000. V Terezíně jsme už na podzim roku 1991 odehráli premiéru *Brundibára* – uskutečnila se 18. října k 50. výročí prvních transportů do Terezína. A to jedno s druhým vytvářelo atmosféru souboru, kdy nám děti bezbřezě věřily. Chtěli jsme nezklamat a pokračovat v té lince dál, tak jak to měl v plánu a tak jak to dělal Miloslav Disman, tedy ve smyslu komplexní kulturní výchovy. Proto jsme brali děti na výstavy, proto jsme chodili na koncerty, proto byl součástí zkoušek i pohyb a snažili jsme se, aby každá inscenace měla v sobě prvky výtvarné, hudební a pohybové. Aby to byla syntéza, jak to v dramatickém umění má být, ale stále s vědomím, že jde především o přípravu na rozhlasová vysílání, takže děti musely především perfektně mluvit.

Takto dál plynul čas a práce byla velmi náročná samozřejmě i pro nás dva. A s nástupem pana Simona a vzápětí poté, co jsem se odvážila v některých věcech oponovat, nastala programová šikana. Nesmyslné úkoly v podobě týdenních reportů, které nikdo nikdy nečetl, byli jsme připraveni o produkční, protože pan Simon si ji převedl přímo pod sebe s tím, že ji bude úkolovat on; pakliže budu něco po své produkční chtít, vznesu dotaz nejdřív k němu a on ji případně pověří nebo nepověří, podle toho, jak uzná za vhodné, Václav v některých obdobích nebyl za práci v souboru honorován. Už v dřívějších letech se argumentovalo, že ve vedení nemohou být dva. Ale my jsme se do výběrového řízení hlásili jako tandem a svou dost rozsáhlou práci jsme měli rozloženu do dvou osob. Každý měsíc jsme vydávali *Dispressy*, které informovaly nejen o tom, co bude, ale i o tom, co bylo. Takže naše činnost byla dostatečně mapována. To byl i způsob komunikace, na který byli rodiče zvyklí. Čelili jsme popotahování a stěhování z místa na místo. Mimo jiné jsme v jednu chvíli měli zkušebnu ve sklepě v Karlíně, kde se nedalo větrat a tím ani pořádně dýchat. Takže dokud to šlo, zkoušeli jsme venku na dvoře. Když jsme kvůli počasí museli dovnitř, tak Václav vždycky stál ve dveřích a máváním saka dělal větrák.

VF: Také je třeba zmínit, že produkční měla vyšší plat než umělecká vedoucí. Zdena odcházela do důchodu s menším než základním platem daného rozpětí pro její pracovní pozici.

ZF: Administrativa kolem souboru je poměrně rozsáhlá záležitost, takže i to nám práci ještě více komplikovalo. Na předposlední tábor si produkční pozvala tři své přátele, aniž bychom o tom věděli, a pojala to víc jako permanentní mejdan než jako práci. Nemohli jsme se bránit, protože byla již přímo podřízena panu Simonovi.

Ani to nás nezlomilo, a už tam začala práce na nové sezóně, na táboře se připravovaly projekty, začalo se zkoušet.

VF: A v polovině října pak došlo k výpovědím. Já jsem ji dostal poštou a Zdena ji měla podepsat 13.10. na schůzce s panem Simonem.

---

ZF: Já jsem to ale nepodepsala. Když mi pan Simon dával výpověď, zeptala jsem se, kdo mou rozdělanou práci dokončí. On odpověděl: „Někdo to prostě dodělá. Od listopadu už tu nemusíte být. To je docela dobrá nabídka - budete mít ještě dva měsíce plat a nemusíte sem chodit.“ Pravila jsem, že nevím, jak bych toto sdělila rodičům, když jejich děti právě něco nastartovaly a teď se to má měnit. Pan Simon na to řekl, že to rodičům oznámí sám. Takže jim to oznámil.

**JH: To byl tedy onen dopis rodičům o restrukturalizaci ze 13. 10. 2014?**



ZF: Ano. A než jsem přišla domů, tak už jsem měla desítky telefonátů a rodiče už se začali organizovat. My jsme se k tomu nevyjadřovali, protože to opravdu šlo mimo nás a teď je to poprvé, kdy vám objasňuji, co se dělo předtím. O šikaně jsem nikdy nikde nemluvila, protože to byla ostuda. Ostuda rozhlasu.

**JH: Na vaši pozici v dalším běhu událostí jsem se chtěl zeptat. Pokud se nepletu, tak v té době jste se do médií vůbec nevyjadřovali, je to tak?**

VF: My jsme měli velmi těsnou spolupráci se všemi rodiči. Díky chodu a fungování souboru jsme se dobře znali i osobně, potkávali jsme se, byli jsme v kontaktu. A jak se situace vyvíjela, tak oni začali jednat za nás. Události se postupně rozbíhaly a napětí eskalovalo. A naše snaha, jak je patrné i z Dispressů z té doby a z nahrávek Diářů DRDS, na kterých jsme spolupracovali s Tomášem Černým, byla situaci chlácholit. Pracovat, jako by se nechumelilo. Připravovali jsme vánoční program, chystaly se akce k oslavě 80. výročí vzniku souboru.

Mezitím vznikla petice, kterou podepsalo během týdne tři a půl tisíce lidí, mezi nimi řada známých osobností. Vznikly webové stránky, začala se objevovat videa na YouTube. A to všechno byla práce a iniciativa rodičů a absolventů souboru. Články o této kauze byly v řadě velkých médií.

ZF: A v krátkém čase byly výpovědi staženy a požádali jsme o transparentní výběrové řízení.

VF: My jsme se poslední rok snažili nepostupovat konfliktně. Snažili jsme se věci uzavřít, ještě tam proběhl jeden zájezd do Bruselu, kde jsme odehráli osm představení tří různých inscenací. Ale rozhlas stále lavíroval a nechtěl nové výběrové řízení vypsat. V březnu a v únoru jsme upozorňovali, že bude problém to stihnout.

ZF: Ale to byla spíše liknavost než zlá vůle.

**JH: Když se ještě vrátím k plánu restrukturalizace a nových pořádků. Byly vám sděleny, anebo dostali jste se ke konkrétním informacím, ke konkrétní koncepci?**

ZF: Ne. Jen obecné fráze. Žádné detaily známy nebyly. Jen několik grafů ohledně struktury, ale ve velmi obecné rovině.

VF: Věděli jsme, že někteří lidé byli osloveni ohledně možné spolupráce blíže nespecifikované, nicméně nic koncepčního se nedomluvilo, nevzniklo. I promluvy pana Simona na veřejných zasedáních Rady českého rozhlasu, která požadovala vysvětlení, byly buď obecné nebo až nesmyslné. Kupříkladu mluvil o tom, že si děti na začátku každé zkoušky budou volit, čemu se budou věnovat...(smích)

ZF: Ač to z dnešního pohledu zní úsměvně, tak v každém případě jsme neznali detaily a koncepcce, pokud nějaká existovala, nebyla zveřejněna.

VF: Zároveň když pan Simon odeslal dopis rodičům, tak možná netušil, co rozpoutá.

ZF: ...podle mého podcenil, že komunita dismančat skýtá velmi chytré, vzdělané a rozhodné lidi.

Já jsem nakonec byla opravdu vděčná za celou tu situaci, za ty výpovědi i další nesmyslné kroky, protože bych si v životě nedovedla představit, že budeme odcházet s takovou slávou. Bylo to neuvěřitelné. A najednou jsme měli pocit, že těch pětadvacet let mělo smysl, že to za to stálo. To by nám nikdo nenaservíroval. I to poznání, co v těch dětech zůstává a jak se k tomu vracejí. Ale asi o to těžší situaci měla Jana při svém nástupu. Protože to vzepětí během onoho půl roku bylo obrovské a my se ještě v posledním čase snažili dát dětem co nejvíc. A

nakonec po necelé třicítce inscenací a nepočítaně rozhlasových pořadů jsem si splnila svůj sen, kdy jsem mluvní rozcvičku povýšila na svébytnou jevištní formu a mělo to i v zahraničí velký úspěch.

---

**JH: Nakonec se tedy na jaře 2015 výběrové řízení uskutečnilo.**

VF: Zadání výběrového řízení do jisté míry kopírovalo to naše z roku 1990, kdy i my jsme museli podstoupit tříměsíční práci s dětmi. A na tom jsme trvali i teď. Nám bylo moc sympatické, že Jana přišla na konkurz s tím, že chce v rámci rozhlasové přípravy hrát s dětmi divadlo. Protože to považujeme za důležité, přestože nám bylo někdy vyčítáno, že hrajeme příliš.

I po zkušenosti s naším přebíráním jsme Janu pozvali na svůj poslední tábor v Želivě. A snažili jsme se předat, co jsme věděli. Ale při nejlepší vůli stejně každý vnímá tu situaci jinak. Každý má jiný rukopis práce s dětmi.

ZF: Podle mého bylo velmi cenné, že Jana navázala na naši práci. I v tématech, kterým jsme se věnovali my, Jana pokračovala. My jsme kdysi dávno v roce 1991 premiérovali *Brundibára* a vzápětí jsme k tomu udělali pandán Ortena, básně z časopisu Vedem nebo jsme natáčeli s panem Kotoučem a mnoha dalšími pamětníky. A ve chvíli, kdy se toho Jana chopila a nazkoušela ...*a bolelo nebe*, tak i pro děti bylo nesmírně důležité vědomí kontinuity. Že to, jak jsme uvažovali my, se do značné míry propojilo s tím, jak uvažovala Jana. Projevilo se to i v tématu patera Toufara. Na našem táboře v Želivě se v roce 2014 hrála noční hra právě o Toufarovi. Takže když vznikl Janin projekt v Rudolfinu, tak i z pohledu dětí se to mohlo poskládat v tomto kontextu. V duchu toho, jak by to mělo být, když se něco předává.

My samozřejmě nemůžeme hodnotit Janinu práci, zvláště když se potýkáme s podobnými tématy, byť třeba trošičku jinak. Ale soubor se ukotvil a držel velmi pohromadě.

**JH: Možná právě to, že jste se s podobnými tématy potýkali, dává prostor a možnost s odstupem na Janinu práci pohlédnout. Se souborem jste čtvrt století pracovali, v další etapě jste viděli většinu premiér. I teď máte přehled o tom, co Dismančata dělají.**

VF: Soubor je po celou dobu své existence součástí rozhlasové instituce, primárně proto, aby vychovával děti pro rozhlasová natáčení. Jana tím, že měla velkou rozhlasovou zkušenost, byla dramaturgicky i interpretačně velmi schopná, tak měla v době svého vstupu do této funkce k rozhlasu mnohem blíže než my. My jsme některé věci hledali a využívali jsme podpory například Karla Weinlicha, Hany Kofránkové, Jitky Borkovcové a dalších osobností. A až postupně jsme do toho vklouzli. Jednou z věcí, které jsme Janě kladli na srdce, bylo, ať se nebojí, protože má v ruce elitní soubor. Ty děti jsou připravené, jsou vybrané. Na přehlídkách se to někdy projevuje tím, že se na soubor dívají skrz prsty: „To jsou Dismani, to jsou profíci.“

Přitom většina souborů má možnost zkoušet i o víkendech, jako jsme to dělali my, v tom není rozdíl. Je pravdou, že si děti vybíráme. Když se vypíše konkurz do DRDS, tak se přihlásí sto padesát dětí. Takže ano, takový výběr ZUŠky nemají. Ale charakter té práce se tolik neliší. Když chcete udělat dobrou inscenaci, musíte zkoušet na soustředěních nebo to s nimi udělat na táboře.

A tak jsme Janě říkali, že tady může začít na vyšším levelu než ve waldorfské škole nebo jinde, kde dřív působila. Možná v těch prvních věcech byla opatrná. První projekty měly kratší stopáž, všechny byly hrány na malém sále Minoru.

ZF: To byla velká škoda.

VF: My jsme doslova urvali výhodnou smlouvu s divadlem Minor, hned jak byla tato Stavba roku 2002 otevřena. Měli jsme deset představení za rok, ale z toho až osm na velkém sále. To s sebou neslo to, že na představení chodili i rodiče dětí, které právě nehrály. A bylo tak větší povědomí, kdo všechno k souboru patří. Tam se pohromadě slavily Vánoce, souborová výročí, Táborové ozvěny. Vždycky tam bylo 300 lidí a ti lidé o sobě věděli. A ti se pak za vás můžou postavit, protože o sobě vědí navzájem, vědí o vás. Vědí, kdo je nebo jsou vedoucí a všichni další „blízcí“.

Co se rozhlasu týče, ty věci byly fajn. To, jak byly dramaturgicky připravené i realizované, bylo dobré. I my jsme chtěli, aby naše divadelní inscenace byly natočeny i pro rozhlas. Kupříkladu Ladův *Mikeš*, byl nejdřív v rozhlasové podobě a až pak v divadelní. Myslím si, že Jana postupně začala výrazněji využívat toho, že jde o soubor rozhlasový. To jsou konkrétní parametry, které tento soubor činí vsutku elitním.

ZF: A souvisí to s úkoly, které jsou nad standard. S tím my jsme se neustále prali, když nám bylo vytýkáno, že před děti předkládáme příliš těžké úkoly, které neodpovídají jejich věku. Jenomže oni byli zároveň součástí rozhlasových her, kde dostávali úkoly přesahující jejich věk i zkušenosti. Jana k tomu směřovala, ale byla zejména v začátku velmi opatrná. Mám pocit, že si ne úplně věřila. A také mám pocit, že ne úplně věřila nám. Zpětně mě to i mrzí, protože my jsme do toho šli s otevřenou náručí a chtěli jsme jí připravit půdu pod nohama co nejlépe.

Pokud bych na inscenacích hledala nějaké drobné chyby, - ale znovu říkám, je to můj osobní pohled, protože kolik očí, tolik krás – tak já vždy dbala na to, aby jeviště splňovalo i výtvarnou stránku věci. Aby prostor hrál kompletně celý, aby vše bylo vyvážené. Aby děj nestál jen na několika dětech a ostatní seděly bokem bez nějakého úkolu. To není dobré ani pro inscenaci, ani pro diváka. Ale především to není dobré pro to dítě. Každé dítě, které na jevišti je, musí mít pocit určité užitečnosti. I proto jsme dělali velkoformátová představení, proto jsme tolik využívali velký sál. Například v inscenaci *Kam kane mana* hrál kompletně celý soubor. A i pokud jsme hráli *Antigonu*, která byla o devíti lidech, tak každý tam měl stejně důležitou úlohu, stejný prostor. Když jsme inscenovali *Peaceničky*, tak se to rozehrало pohybově i herecky a pěvecky a nepotřebovala jsem k tomu žádné další lidi, všechno jsem obstarala sama, popřípadě s korekcí Václava. A ve chvíli, kdy na ...a *bolelo nebe* jste spolupracovali tři lidé najednou, tak se to hůř dává dohromady. Protože takhle je to pro mě trošku poskládané z jednotlivých kousků a není to kompaktní hmota. A to není výčitka nebo výraz nelibosti, mně se to představení líbilo. Ale tyto osobní výhrady k tomu mám.

VF: Když se vrátím k rozhlasu, tak mě ještě napadá, že pro Janu sehrál velkou roli Tomáš Černý. Stejně jako pro nás Hana Kofránková nebo Jitka Borkovcová. Tomáš soubor dobře znal, s dětmi pracoval velmi pěkně a na všech pořadech z té doby to bylo znát. V tom je myslím i rozdíl v aktuální rozhlasové tvorbě DRDS, která mi nyní připadá více „radiožurnálová“ než dříve, kdy převažovalo směřování spíše ke stanici Vltava, která nám i Janě byla, zdá se, bližší a sympatičtější a k souboru historicky patřila víc, protože má větší hloubku. Jenomže profily okruhů a jejich zájem o příspěvky ze strany souboru se během uplynulých desetiletí značně proměnily, je doba „podcastová“... Tomáš Černý si spolu s Janou dobře rozuměli, dařilo se natáčet i přímo vysílat z letních táborů, hodně se točilo v terénu a mimo Prahu, reportáže i další žánry si citlivě ponechávaly dětské vidění a vnímání, dětskou dikci, na rozdíl od různých forem víceméně zábavných koláží typu „dětí vám to řeknou“ v komerčních médiích.

V této souvislosti bych chtěl připomenout, že Jana zejména až ve druhé části svého působení těžila ze svého partnerství s Milošem Doležalem. Platí to především pro scénické úpravy Milošových textů, anebo pro edukační projekt České filharmonie *Kam zmizel můj strýc*, osobně

však pocítuji postupně sílící vliv jejich tvůrčího tandemu i v pořadech ryze rozhlasových. Očekával jsem, že se jejich tvůrčí souznění projeví od samého začátku, mohli ho uplatnit dřív.

#### **JH: I v tom vidíte onu opatrnost?**

VF: Tak to na mě působí, jako jistá plachost nebo oťukávání terénu, souborových a rozhlasových možností, vždyť i Miloš svého času musel při jedné z reorganizací opustit svůj rozhlasový redaktorský post...

ZF: ... a jsme mu vděční, že nám v době našeho vedení umožnil převedení Bochořákova *Betlému* do rozhlasové podoby.

VF: Ještě jednu věc bych tady chtěl dodat. My jsme Janě radili i ohledně táborů a role asistentů. Protože ta je velmi specifická a jinde ji nenajdete. Bez nich si efektivní vedení DRDS představit nelze, třebaže sami bezpochyby dohled a vedení potřebují. A samozřejmě při změně vedení je to ještě komplikovanější. My jsme o Bergerovy asistenty téměř do jednoho velmi záhy přišli, a je to logické. Asistenti jsou vázaní k osobě vedoucího, jsou mu loajální. A podobně se rozsypala i naše parta, která přešla dál, protože byli zvyklí na náš způsob práce a komunikace. Asistenti jsou pro soubor velmi blahodární. A zároveň je musíte držet na udivle (smích).

ZF: Ale jen do určité míry. Protože je potřeba jim dát prostor, pokud jsou sami aktivní a kreativní. A někteří odešli i proto, že za Janou přišli s projektem a neshodli se na tom, jak a jestli by mohl být realizován. A to je velká škoda. Takže je třeba dát jim prostor, zpozvdálí přihlížet... ale ne je nechat úplně velet. Což může být určitá výstraha i pro současnost.

VF: Možná v tom jsme se odlišili. My jsme se nebránili mít mezi asistenty i problémové typy, protože od nich často přicházejí zajímavé a výjimečné nápady. A nad tím, co dělali, jsme bděli, pomáhali jsme jim, ale zároveň jsme nechávali jejich projekty skutečně na nich, dali jsme jim nezbytný prostor. Neodradit, dát jim příležitost. Jak už jsem řekl, tím je motivovat, aby s námi zvládli i tábor, který by bez nich provozně vůbec nešel realizovat. Jana možná některým lidem tolik nedůvěřovala nebo neměla tak výrazné osobnosti mezi asistenty. Ale třeba to je jenom náš optický klam při pohledu „zvenčí“... O to víc nás těšilo, když se například výrazný výtvarný talent, mám na mysli Kubu Grece, ještě prakticky v roli řadového člena souboru, dokázal úžasně postarat o výpravu společného programu s DPS *Spolu do Betléma a Pepity*. Právě takovýmito příležitostmi i v předchozích generacích zráli mimo jiné textaři, produkční, tanečníci - a také výtvarníci.

Možná bych navázal, že některé trable, které jsme měli my, a některé z nich i Jana, tak vycházely z rozhlasového managementu. Janě, a myslím, že po celou dobu, šlo vedení na ruku. Ale přesto jistě musela zavírat oči nad tím, jaké má podmínky pro samotnou práci. Kupříkladu nevyhovující prostory na zkoušení.

**JH: Když zmiňujeme podmínky. Aktuálně soubor zkouší v galerii českého rozhlasu. Všichni jsou rádi, že ten prostor je a bojují o časovou dotaci a možnost tam být. Ale objektivně vzato je ten prostor nevyhovující, nedostatečný až ostudný. Podobně jako tomu bylo u zasedačky 309 dřívě. A mě zajímá, jestli je to problém, se kterým jste se potýkali po celou dobu vašeho působení nebo tam došlo k nějakému vývoji.**

VF: Ještě za vedení Jana Bergera v osmdesátých letech soubor zkoušel v Londýnské ulici, v někdejší – a také opět nynější – církevní modlitebně, byly tam i skladovací prostory a příruční knihovna DRDS. Když jsme začali v souboru, zkoušelo se na Pražském hradě v Lobkovickém paláci v kancelářích. My jsme hned vyjednali, že soubor bude zkoušet v Radaru dvakrát týdně. Tam jsme byli asi rok. Potom jsme se přesunuli do karlínského Spektra do divadelního sálu.

ZF: Tam to bylo skvělé, jen jsme před každou zkouškou museli z rozhlasu převážet rekvizity, knihy a další věci.

VF: Ve Spektru jsme skončili z finančních důvodů, protože byl pronájem externích prostor pro Český rozhlas příliš drahý. Následně jsme putovali přímo do rozhlasu, kde jsme byli postupně asi na šesti místech. A když zůstanu u podmínek a podpory... Během pětadvaceti let jsme uspořádali asi 15 zahraničních zájezdů a vždycky to byl boj. Jediný zájezd neuspořádal rozhlas, vždycky to byla rodičovská rada nebo my soukromě.

ZF: Producentem byl prakticky Václav.

VF: Ještě konkrétněji k Janiným scénickým projektům. Jakožto zkušená dramaturgyně pracovala od samého začátku svého působení v DRDS výhradně s kvalitními literárními texty a jejich výbornými dramaturgiemi. Kromě dnes už klasických autorů tvorby pro děti (Petr Nikl – *O žabě, starém veteránovi a ozvěně*, Josef Čapek, František Hrubín, Jan Skácel – *Maloval motýlími křídly*, Ota Pavel – *Pohádka o Raškovi aneb Per aspera ad astra*) dokázala Jana vyhledat a scénáristicky připravit „neotřelé“ novinky – mám na mysli třeba Ivu Procházkovou a úpravu její knížky *Kam zmizela Rebarbora?* nebo inscenování českého překladu nizozemského autora Kuijera *Všehokniha*. Podle mého názoru měla Jana šťastnou ruku při volbě spolupracujících kolegů, ať už jde o výtvarné řešení, jevištní pohyb nebo hudební složku, případně o jiné potřebné role v týmu.

ZF: I spolupráce s Viktorií Čermákovou byla velmi cenná. A Jakub Sejkora se postaral o souborové hudební těleso, které doprovázelo hned několik inscenací. My měli kdysi „VIDIDI“, tedy Virtuosi di Disman, a právě propojení hudebních, pohybových, výtvarných aktivit s hereckým talentem považujeme za důležité.

VF: Já osobně ze všech scénických realizací vámi sledovaného období nejvíc oceňuji *Zpověď Jonatána Papírníka*. V celém pojetí, včetně režie, výtvarné, pohybové a hudební složky, je pro mě nejcennější zjištění, že byly využity prostředky, které by Dismanův soubor měl mít zcela samozřejmě k dispozici. Výborná předloha je interpretována hlasově, pěvecky i pohybově dobře připravenými účinkujícími, na profesionálně vybaveném jevišti, s využitím původní symfonické hudby, nahrané SOČRem. Touto cestou by se měla ubírat jedna ze stěžejních forem přípravy rozhlasových herců.

Skřípal jsem pak zuby, když vás s inscenací nevzali na národní přehlídku. A je to škoda, protože je to první z podstat přehlídek, ukázat i ostatním dětem, jak se dá divadlo dělat. To je to hlavní. Tam nejde o diplomy a ceny, ale o zdravou konfrontaci a zejména vzájemnou inspiraci.

ZF: Každý máme svůj čas vyměřený a člověk míní a pánbůh mění... Ale mně je strašně líto, že se Jana neměla šanci dozvědět, co v dětech zůstane. To, že nedostala šanci potkat je za pět za deset let a vidět kam se posunuly, jací lidé se z nich stali a jakou stopu, jaký otisk v nich nechala. To je na tom všem úsilí totiž to nejcennější. Když to všechno skončí, my tady sedíme u stolu a někdo zavolá, protože jde kolem a začne vyprávět, vzpomínat. Nebo když na našem posledním táboře odehráli kompletní představení *Peaceniček*, které se hrálo kdysi dávno. Zkrátka když víte, že je něco, co jim člověk do té dušičky vložil a navzdory všem posudkům, že jim to nepřísluší, ono to v nich zraje, klíčí a zůstává na celý život. Snad to Jana shůry vidí.

**JH: Čím to podle Vás, a pro Vás, začalo? DRDS byl tehdy na prahu osmdesáté sezóny...**

MP: ...a v pondělí 13. října dostali rodiče e-mail od tehdejšího šéfa uměleckých těles Jana Simona, který se týkal plánované restrukturalizace souboru a jeho sloučení s Dětským pěveckým sborem. Ten dopis byl hodně nekonkrétní, stálo v něm, že je potřeba změnit chod souboru, který nově povede produkční a náplň práce s dětmi bude mít na starost blíže nespécifikovaná skupina lektorů. Mně dopis od pana Simona tenkrát přeposlala manželka, já si ho ještě ten večer přečetl a jako bývalý člen souboru a otec dvou dismančat se strašně namíchnul. Sednul jsem k počítači, nalil si sklenici vína a asi za hodinu a půl dal dohromady dopis. A protože jsem celkem dobře věděl, jak fungují veřejnoprávní média, tak jsem ho poslal nejen všem rodičům, kteří byli v kopii původního oznámení, ale taky tehdejšímu generálnímu řediteli rozhlasu Peteru Duhanovi a hlavně všem členům Rady Českého rozhlasu.

Jak se ukázalo posléze, nebyl jsem jediný, koho oznámení vytočilo, jen jsem byl hodně rychlý. Souběžně s mojí aktivitou začala druhý den vznikat iniciativa Zachraňte DRDS. Pod taktovkou Petry Horákové Křištofové vznikly webové stránky, které dnes už bohužel neexistují – byly tam hezky shrnuty reakce známých osobností, bývalých členů a dalších lidí. Velmi aktivní byla také skupina kolem Adama Ruta.

**JH: Jaké byly reakce na ten váš úvodní dopis?**

Dopis byl koncipovaný jako otevřený a nechal jsem ho proto na svém serveru volně ke stažení. Aniž bych cokoliv posílal médiím, druhý den se zpráva o něm překvapivě objevila v servisu ČTK. Informaci o dění v DRDS, včetně citace dopisu, hned v úterý 14. října přinesl také Blesk<sup>131</sup>. To byl myslím dost důležitý moment, protože dosah Blesku byl na naše poměry obrovský. Ani nevím, kdo se přičinil, že tu zprávu vzali, ale v tu chvíli se ze souborové krize stala věc veřejná, informace se začala šířit mnoha směry. Blesk tématu věnoval sérii článků i v následujících dnech. Bývalí členové souboru začali také oslovovat známé osobnosti, které měly k souboru nějaký vztah. Velmi rychle se na podporu DRDS ozval třeba tehdejší šéf Činohry Národního divadla Michal Dočekal, reagovali Marek Eben, Irena Obermannová, Ladislav Špaček, Václav Vydra a mnoho dalších. Co vím, tak snad i kardinál volal generálnímu řediteli rozhlasu, co že se to děje, že tady jde o rodinné stříbro. A pak už to jelo...

---

<sup>131</sup> <https://www.blesk.cz/clanek/zpravy-live-kulturni-servis/280109/spojeni-detskeho-rozhlasoveho-sboru-zneklidnilo-rodice.html>

**JH: Víím, že reagovali i další rodiče. Nakolik byla jejich iniciativa organizovaná, a nakolik spontánní?**

MP: Moje první reakce byla spontánní, s nikým jsem ji nekonzultoval. Ostatní rodiče mezi sebou začali brzy intenzivně komunikovat a organizovat jednotný postup, což jsem ale v první dny ani nevěděl. Souborové záležitosti řešila až na výjimky manželka a já nebyl s ostatními příliš v kontaktu. Na neděli 20. října domluvilo několik iniciativních maminek a tatínků schůzku do kavárny Liberál v Holešovicích, kde se sešla velká část rodičů, aby se poradila, co s tím. Já byl ke schůzce přizván a aniž bych o to nějak usiloval, byl jsem požádán, abych se stal mluvčím iniciativy. Protože jsem měl nějaké vazby na rozhlas a na pár členů tehdejší Rady, souhlasil jsem. Říkal jsem si, že ta věc ještě není možná úplně ztracená. Domluvili jsme se na základních požadavcích, přes které nejede vlak, a taky na tom, že budeme jednat s rozvahou a nikoliv impulzivně, což se nám myslím podařilo.

Vedle organizované aktivity rodičů vznikla paralelně iniciativa asistentů a mladších absolventů souboru, kteří sepsali celkem ostrou petici a ve svých požadavcích byli vyhraněnější. Jejich přístup byl emotivnější a radikálnější, což je vzhledem k věku přirozené, zatímco ten náš rodičovský byl myslím klidnější a asi i pragmatičtější. Postup jsme vzájemně průběžně konzultovali a zpětně si myslím, že koexistence dvou samostatných a odlišných proudů byla ve výsledku velmi užitečná.

Tušili jsme, že podstatné bude, aby si celou věc za vzala za svou Rada Českého rozhlasu, která funguje jako dohledový orgán média. Rada sice nemá právo zasahovat do vysílání ani do většiny vnitřních záležitostí rozhlasu, ale i tak má velkou moc, může se ptát a žádat vysvětlení. Téma DRDS se na následující jednání Rady skutečně dostalo, s obhajobou restrukturalizace tam vystoupil i pan Simon. Z toho zasedání jsem měl bezprostřední dojem, že sympatie nezanedbatelné části radních jsou na naší straně.

**JH: Došlo někdy v průběhu dalších jednání k vysvětlení skutečných důvodů té restrukturalizace? Ven šlo pouze takové vágní odůvodnění.**

MP: Vysvětlení skutečných důvodů jsme nedostali a já je dodnes neznám. Už v mém prvním dopisu jsem panu Simonovi položil několik otázek, na které jsem žádal odpovědi. Ptal jsem se obecně, proč má ke změně dojít, a konkrétně, zda to má ekonomické pozadí. Asi po třech, čtyřech dnech přišla odpověď, která byla, jak říkáte, vágní. Byly to víceméně obecné fráze v duchu původního oznámení. Jedna konkrétní a důležitá informace ale v dopise pana Simona přeci jen byla, totiž že o peníze rozhodně nejde, že není v plánu krátit rozpočty ani DRDS, ani DPS.

Já respektoval, že rozhlas má svrchované právo rozhodovat o svých organizačních složkách, včetně zásahu do uměleckých těles a jejich vedení, nicméně zvolená forma i obsah byly

v tomto případě naprosto nešťastné a nestandardní. Na základě jednostránkového dokumentu mělo být ukončeno působení manželů Fleglových k 1. lednu 2015, přičemž nikdo nereflektoval, že existuje něco jako divadelní sezóna, která končí v červnu. Soubor měl být naprosto neorganicky spojen s Dětský pěveckým sborem, pedagogických aktivit se měl zhostit nekonkrétní tým lektorů, měla se dramaticky změnit náplň souborových aktivit. Proto jsme tlačili na to, aby byla ve stávajícím uspořádání dokončena načatá sezóna, aby proběhlo letní soustředění, aby rozloučení s Fleglovými bylo důstojné a adekvátní tomu, že soubor téměř čtvrtstoletí vedli. A samozřejmě, aby byla zachována podstata a náplň činnosti souboru, aby se neslučoval s DPS a nebyl krácen na rozpočtu. Celou dobu jsem byl přesvědčený, a myslím si to dodnes, že by byl rozhlas sám proti sobě, kdyby navrhované změny prosadil a udělal z DRDS něco jako zájmový kroužek. Nepřineslo by to žádný užitek.

**JH: Vy jste zmínil, že v tom plánu restrukturalizace se počítalo s existencí nějakého lektorského týmu. Víte, jak to mělo vypadat?**

MP: Ne. Já se pana Simona ptal, jestli může uvést nějaká konkrétní jména a oblasti, za které by ti lidé byli zodpovědní, on mi odpověděl, že se to rodiče dozví na schůzce, která měla proběhnout 4. listopadu. My jsme ale považovali za nutné reagovat rychleji, protože v listopadu mohlo být už pozdě. Měl jsem z toho všeho dojem, že změna byla ušitá horkou jehlou a komunikačně nezvládnutá. Autorům asi taky nedošlo, jak velké má DRDS zázemí mezi bývalými členy a sympatizanty. Podpora a nabídky pomoci přicházely automaticky z mnoha stran, ozvala se mimo jiné skupina absolventů souboru z mé generace, kteří dnes působí ve vysokých funkcích v různých oborech, kteří pak zaslali Radě společný podnět k revizi záměru. Jak už jsem zmínil, Rada reagovala velmi rychle a pro rozhlas se z toho stal zřejmě i mediální problém, který myslím eskaloval, když se tématu chytli Reportéři ČT.

Rozhlas reagoval nadvakrát. Nejdřív ustoupil jen o malý krůček s tím, že na sloučení DRDS a DPS trvá, ale dojde se načatá sezóna. Až po jednání, kterého se zúčastnili manželé Fleglovi, já a tehdejší náměstek a dnešní generální ředitel pan René Zavoral, jsme dostali příslib, že se ustoupí od sloučení těles a bude vypsán regulérní konkurz na nového uměleckého vedoucího souboru.

**JH: Zazníval v té divoké debatě také hlas produkční Jany Říhové, která měla oba ty soubory vést?**

MP: Vůbec. Ona se, pokud vím, úplně odmlčela a nezasahovala do děje. Komunikací byl pověřený Jan Simon jako její nadřízený.



**JH: Na podporu DRDS se zvedla obrovská vlna podpory. Odehrávalo se něco podobného okolo pěveckého souboru, který byl tím druhým tělesem určeným ke sloučení?**

MP: To je velmi zajímavé. Dětský pěvecký sbor měl v té době dočasného vedoucího, který se ve věci nechtěl moc angažovat. Ale dozvěděli jsme se od něj, že DPS nedostal žádnou informaci, a že až z našich mediálních výstupů zjistili, co se děje. To nás vedlo k závěru, že v DPS se s žádnými velkými změnami nepočítalo, že se to týkalo primárně DRDS. Vybavila se mi teď vzpomínka na jedno krásné a vlastně symbolické prohlášení bývalého člena DRDS a jeho manželky, bývalé členky DPS. Společně vyzývali k tomu, aby obě tělesa zůstala, jak jsou, a hlavně aby se neroztkotřila mezi sebou. Předpokládám, ale důkaz pro to nemám, že ani v DPS zřejmě nebyla velká chuť slučovat pěvecký sbor s dramatickým souborem.

**JH: Když jsem si dělal rešerše, nenarazil jsem nikde na žádné vyjádření Fleglových. Stáhli se i oni, nebo jakou zaujali pozici?**

MP: Jak my rodiče, tak především ona skupina mladých, jsme s Fleglovými pravidelně komunikovali, takže nepochybně byli plně v obraze. Sami do toho aktivně příliš nevstupovali, s výjimkou jednání s vedením rozhlasu. Podle mě to tak bylo správně, protože hájit sám sebe proti instituci je vždy problematické. Ze situace nějak samovolně vyplynulo, že to musejí odbojovat hlavně bývalí členové, asistenti a rodiče. Když trochu odbočím, já byl tak trochu rodič-rebel, s Fleglovými jsme měli během let i nějaké spory, nicméně nikdy jsem neztratil víru v jejich pedagogickou erudici. V danou chvíli jsem ty neshody úplně hodil za hlavu, protože ve hře byla existence DRDS a bylo třeba se vedení zastat. Postoj rozhlasu k Fleglovým byl na začátku hodně nekompromisní, což se projevilo už na úplně první schůzce s vedením rozhlasu, která proběhla pár dní po oznámení a které jsem byl přítomen já i zástupci mladých. Postupem času jsme došli ke kompromisu, ale na začátku to nevypadalo vůbec dobře. V první dny vládl spíš obecný skepticismus, nikdo moc nevěřil v možný úspěch a i lidé zevnitř Rozhlasu nám říkali, že to vnímají jako marnou snahu.

**JH: Tu situaci popisujete poměrně beznadějně. Mohl byste identifikovat nějaký bod zlomu, nebo to byly spíš ty jednotlivé kapky, které se sbíraly postupně?**

MP: Těžko hledat konkrétní moment, ale podstatné myslím bylo, že se něco pohnulo v hlavách vedení rozhlasu. Ten náhlý a asi nečekaný mediální ohlas, podpora řady známých osobností, dotazy od Rady, vzkazy od politiků a v neposlední řadě aktivita asistentů, bývalých členů a rodičů, určitě nebyly pro vedení rozhlasu příjemné, ostatně komu by to příjemné bylo. Představuji si to tak, že na nějaké interní schůzi padlo rozhodnutí, že držet se původního

záměru je už spíš kontraproduktivní. Tam někde bych hledal klíč. My jsme v mezičase ještě napsali dopis generálnímu řediteli a Radě, podepsaný rodiči většiny souborových dětí, v němž jsme požadovali revokaci rozhodnutí, která byla v souvislosti s DRDS přijata. A vedení rozhlasu skutečně většinu z těch rozhodnutí vzalo zpět. Pro mě osobně bylo zlomové, když se ustoupilo od požadavku na sloučení obou těles. To jsem vnímal jako velký posun.

**JH: Tím to ale neskončilo, následně se začalo řešit výběrové řízení...**

MP: Horká fáze, jestli to tak můžu nazvat, skončila 4. listopadu schůzkou v karlínském rozhlase. Tam oproti původnímu plánu místo pana Simon vystoupil pan náměstek Zavoral, který tlumočil rodičům to, na čem jsme se v rámci jednání domluvili. Tedy, že nedojde ke sloučení s DPS, se se dohraje sezóna podle původního plánu pod vedením manželů Fleglových, že bude vybrán nový umělecký vedoucí formou standardního konkurzu a že bude zachováno financování souboru minimálně v dosavadním rozsahu. V únoru vznikla na popud tehdejšího ředitele výroby pana Jiřího Mejstříka, do jehož kompetence soubor nově připadnul, rodičovská rada, tedy pětičlenný orgán, kterého jsem se coby mluvčí rodičů stal součástí. Jednalo se o poradní sbor, který měl ale také dohlédnout na naplnění dohod, k nimž jsme s vedením rozhlasu došli. V půlce března 2015 byla ustanovena komise pro výběr nového uměleckého vedoucího, v níž byli Fleglovi, já, za rozhlas Jiří Mejstřík, který tuším komisi předsedal, Zora Jandová a Aleš Vrzák, za divadelně-pedagogickou obec Emílie Zámečnicková, Jan Vedral a Jaroslav Provazník. Celkem tedy devět lidí. Konkurz byl vícekolový, přihlásilo se do něj devět uchazeček, ze kterých předvýběrem postoupily dál tři. Na tom, kdo by měl postoupit do užšího výběru, panovala víceméně shoda. Pokud si dobře vzpomínám, Janu Frankovou do té trojice vybrali úplně všichni členové komise. Každá ze tří adeptek pak dostala na starost skupinku dětí, s níž na několika zkouškách nacvičila krátký program, který se pak prezentoval komisi.

**JH: Jak to dopadlo, víme, tak trošku přeskočme. Mohl byste tu etapu, kdy soubor pracoval pod Janiným vedením, zhodnotit? Jak se soubor proměnil?**

MP: Nevím, jestli jsem v tomhle ohledu ideální respondent, ale pokusím se. Jako rodičovská rada jsme pochopitelně navázali ihned kontakt s novou uměleckou vedoucí Janou Doležalovou Frankovou. Já jsem celkem rychle nabyl dojmu, že situace je konsolidovaná, soubor znovu funguje a není třeba řešit každý detail. Přišlo nám i správné nezasahovat Janě zbytečně do práce, jen jsme se několikrát ujišťovali, zda jsou ze strany rozhlasu plněny dohody, což nám Jana opakovaně potvrdila. A tak jsem po nějakém čase vedení rodičovské rady předal dál, kauza byla tímto pro mě vlastně uzavřená a já se stal zase spíš externím pozorovatelem. Ani z téhle pozice mi ale neuniklo, že v práci souboru a hlavně jeho prezentaci

dochází k určitým posunům. Soubor se víc otevřel světu, vystoupil z ulity rozhlasu. Začal se postupně účastnit přehlídek, kde docházelo ke konfrontaci s jinými tělesy, hlásil se do soutěží, což do té doby nebylo úplně zvykem. Narostl počet premiér a rozšířil se aktuální repertoár. Dřív se taky dost řešilo, když souborové děti hrály v divadlech, ve filmu, televizi nebo dabingu, zkrátka když se realizovaly mimo Český rozhlas. Postoj Jany byl v tomhle liberálnější a řekl bych, že to zpětně pomohlo a dosud pomáhá i samotnému rozhlasu, jehož dobré jméno souborové děti šíří i navenek. Fleglovi volili jiný, možná trochu konzervativnější přístup k práci s dětmi, čímž ale rozhodně nechci říct, že by snad byl horší. Je to vždy věc osobních preferencí, přístupů a možností, které příslušná doba nabízí. Podstatné pro mě je, že soubor vždy produkoval velmi tolerantní, sociálně i jazykově vybavené a sebevědomé osobnosti, které se v životě neztratí. To vnímám jako zásadní přínos DRDS, kterého si byla i Jana určitě vědoma. Že její práce se souborem tak náhle a nedobrovolně skončila, je obrovská škoda.

**Příloha 11:** Rozhovor Jana Hniličky s Luisou Marií Marešovou. Autorizováno 5. 4. 2023

**JH: Jak dlouho jsi v DRDS, v kolika letech jsi přišla a za kterého vedení?**

LMM: Na svůj první tábor jsem jela v roce 2016, ale předtím jsem byla v souboru už dva roky, jen jsem nejezdila na tábor. Úplně poprvé jsem ale přišla do souboru asi v pěti letech a po pauze, která byla částečně z časových důvodů a částečně proto, že jsem se tu necítila úplně dobře, jsem se do něj vrátila poté, co převzala vedení Jana. To mi bylo jedenáct nebo dvanáct.

**JH: V jakých projektech jsi pracovala?**

LMM: Nejprve jsem vstoupila do ...*a bolelo nebe*, kde jsem byla nejmladší. Na tom jsme dělali hodně, pamatuji si, že jsme hodně zpracovávali příběhy lidí, o nichž se tam mluví. Pak jsem hrála ve *Všehoknize*, tam jsme tu tematiku taky hodně probírali. Potom jsem byla v *Českém roce*, zkoušela jsem taky *Jonatána*, tam jsem byla alternace, ale to se hrálo jenom dvakrát a já se nestihla zalternovat, a když se to znovu nasadilo, tak už jsem byla asistent a už jsem nehrála.

**JH: Takže jsi to nikdy nehrála?**

LMM: Já jsem byla u toho, když se to nazkušovalo, ale nikdy jsem si to nezahrála.

**JH: Ve všech těchto projektech jsi byla od začátku zkoušení?**

LMM: Ve *Všehoknize* a v *...a bolelo nebe* jsem byla od začátku. Do *Jonatána* jsem přišla trochu se zpožděním, protože jsme dělali *Dostatečný prostor*, a potom všichni moji vrstevníci odešli a Jana trochu nevěděla, co se mnou a přišlo jí jako fajn nápad, že bych se tam mohla zapojit. A ještě jsem to stihla, teprve se vytvářely různé principy, jak bude co fungovat, takže jsem se na tom mohla podílet.

**JH: Pojdme tedy hlavně k *Všehoknize* a k *... a bolelo nebe*. Vzpomeneš si, čím celý ten inscenační proces začal?**

LMM: Začínali jsme tím, že jsme nenápadně a nenásilně začali probírat témata obou her, která jsou poměrně složitá – *Nebe* je o dětech z Terezína a *Všehokniha* je o násilí v ortodoxní rodině. Hodně jsme se o tom bavili. V *Nebi* přinesla Jana takové velké plakáty, kde byla vždycky fotka člověka, úryvky z deníku, bylo tam napsáno, co všechno o něm víme, abychom si uvědomili, že to všechno jsou reální lidé, abychom si propojili, že existovali, že byli. A ve *Všehoknize* jsme na to myslím šli trochu víc přes ten hotový scénář, pokud si dobře vzpomínám. Myslím, že se to začalo dělat na táboře. Tehdy jsme četli scénář, ale až během roku jsme o tom začali víc mluvit, rozebírat, co je v tom příběhu špatně.

**JH: Jak probíhalo to samotné zkoušení? Jak jste pracovali s prostorem, s rekvizitami? Jak to fungovalo s alternacemi?**

LMM: Co se týče alternací, tak to bylo vždycky udělané tak, že se alternovali dva lidé, kteří si byli nějak podobní – ani ne tak vzhledem, možná spíš nějakou momentální energií, tím, jak vystupovali. Já jsem se třeba alternovala i s lidmi, kteří byli daleko mladší než já. Šlo o to, aby nám to nebylo nepříjemné. Když byl člověk uzavřený, tak mohl hrát postavu, která mu jako by seděla. Naopak když Jana viděla, že to tomu člověku nebude nepříjemné, donutila ho jakoby vyjít z té komfortní zóny. Mně se stalo v úplně nejvyšší míře, když jsem najednou místo role anděla maminky hrála tetu Petinu, což pro mě bylo ve dvanácti, třinácti letech úplně nemyslitelné. Důležité bylo, aby to člověku dokázalo něco přinést, aby se s tím dokázal ztotožnit. A stavba představení – mně se líbilo, že každé to představení bylo něčím jiné, specifické. Ve *Všehoknize* to byly ty žebříky. Jak tam byl ten kov a do toho tam seděli andělé v bílém, přišlo mi to takové syrové, zajímavé. A v *Nebi* zase hrálo samo o sobě i to, že se všechno dalo shrnout do těch kufrů, protože tak to reálně bylo. Vždycky se vybral jeden prvek, který to pojil tak, aby to dávalo smysl. To mám ráda i jako divák. Něco výrazného výtvarného, co si člověk zapamatuje. V *Rebarboře* to byly třeba svítící papírové kostýmy, které byly strašně náročné, ale fungovalo to a dávalo to smysl. Pracovalo se s prostorem, ale to se myslím dělá na každém dramatařáku – jako že se mluví do diváků a tak, prostě základy herecké práce.

**JH: Proměnilo se nějak zkoušení v závěru, před premiérou?**

LMM: To si tolik nepamatuji a nechci si vymýšlet. Silnější vjemy mám z repríz. Před představením se vždycky ještě hodně zkoušelo, což se v normálním divadelním provozu běžně neděje. Ale tím, že jsme děti a přicházejí nové a nové alternace, tak se to hodně jelo ještě před tím představením. A když jsme hráli v místě, které mělo nějaký zvláštní vztah k těm představením, například různé synagogy, tak se dětem hodně vysvětlovalo, jaký to má význam, proč se jede právě sem.

**JH: Jaká byla Jana jako režisérka, pedagožka?**

LMM: Pro ni bylo důležité hlavně to, aby ty inscenace měly jedno sdělné téma, které jsme se snažili dostat k divákovi. Hodně o všem přemýšlela a snažila se, abychom toho byli schopní i my – ne jejími myšlenkami, ale sami za sebe. A abychom toho byli schopní i na jevišti, ať už šlo o premiéru nebo desátou reprízu. Velký důraz se kladl na tu přípravnou práci. V prostoru, se scénářem, se vždycky nějakou dobu zkoušelo, ale předtím se hodně dlouho řešily ty věci okolo. Jana si vždycky vybírala hodně složitá témata.

**JH: A třeba v přístupu, v komunikaci? Byla jako režisérka spíš direktivní, nebo jste měli možnost výsledek ovlivnit?**

LMM: Jany se lidé dost často nejdřív trochu báli. Museli si přijít na to, jak komunikuje, jak věci myslí a že má specifický styl humoru. A vyloženě v režii – asi se budu opakovat, ale v jejím přístupu šlo hlavně o to, aby ty věci nebyly naučené, ale aby nám dávaly smysl. Neříkala nám, jak věci udělat, ale snažila se nás k tomu dovést, navést, v čem je jejich smysl. Někdy to trvalo déle a bylo to i vtipné, protože se třeba člověk nějakou dobu nedokázal otočit na tu stranu, kam měl, ale než by mu řekla „otoč se doprava“, nechala ho, aby si sám přišel na to, proč doprava, aby pochopil, na koho mluví a jaká je jeho motivace. A to potom v těch představeních zůstalo a vznikaly tam nové věci, nové zábavné situace.

**JH: Jak probíhala spolupráce s ostatními tvůrci, mám na mysli hlavně autory hudby, scénografy?**

LMM: Pamatuji si, že úplně na začátku nám Jana představila Jakuba, který skládal písničky pro většinu projektů a ta hudba v nich tvořila výraznou část. Obklopovala se lidmi, o nichž si myslela, že rozumí tomu, čím je chce zaukolovat. Když měla pocit, že na něco nemá, tak našla někoho, o kom si myslela, že to udělá líp. Nechala si v tom i poradit, ale zkrátka se obklopovala

lidmi, které znala dlouho a kterým věřila, že něco umí. Jak probíhala spolupráce se scénografy nebo kostýmními výtvarníky, to tolik nevím.

**JH: Jak ses ty osobně vyvíjela během svého působení v DRDS?**

LMM: Myslím, že to hezky ilustrují postavy, které jsem hrála. V *Nebi* jsem začínala jako malý ustrašený zajíček, který měl dvě věty, a pak jsem byla na nějakou dobu přeobsazená do role člověka, který měl celou tu svou skupinu i tak nějak táhnout, podporovat ostatní. Nebo v jiném projektu jsem začínala jako postava, co má jednu větu a říká, co si maminka zrovna myslí, už ani nevím, o co šlo. A najednou jsem hrála tu, která sice přijde jednou, ale je úplně jiná, energická. Rodiče si sice mysleli, že tam ani nehraju, když mě neviděli tři čtvrtě doby a přišla jsem až skoro na konec, ale i tak to vývoj byl, protože jsem si najednou mohla zkoušet nové věci. Další věc je, že se zlepšil můj vztah k recitaci, a to výrazně. Když jsem nejdřív recitovala krátké básničky, tak byly většinou hrozně lyrické a vůbec jsem k nim neměla vztah nebo jsem jim nerozuměla. A díky práci s Janou jsem si pak uvědomila, že je to škoda, že můžu hrát texty, které mě baví, ve kterých něco vidím. Když jsem za ní šla poprvé na konzultaci, tak jsme si o tom textu jenom povídaly. A neřešily jsme techniku, sykavky nebo tak, ale to, aby to pro mě bylo sdělné. A došla jsem k tomu, že si teď třeba ráda skládám dohromady texty různých autorů a tak... Taky jsem s Janou dělala text Agathy Christie, a to byla ta nejlepší práce, jakou jsem dělala. Myslím, že na tom jsem se naučila úplně nejvíc. Scházely jsme se nad tím online měsíc a půl, vždycky jsme si třeba uvařily čaj a seděly jsme každá na své chalupě a povídaly si o detektivkách, o tom, proč Agatha tomuhle člověku řekla zrovna tohle... bylo to strašně silné. V té recitaci jsem se určitě hodně posunula. Teď, když mám text, tak se s ním nebojím někam vyjít a říct, že jsem sama za sebe a jdu předat něco, co předat chci.

**JH: Asi poslední otázka, uměla bys pojmenovat nějaké rozdíly mezi tím, jak fungoval soubor nebo vedení před a po roce 2015, kdy DRDS začala řídit Jana?**

LMM: Myslím, že se Jana chtěla hodně vrátit k tomu, že jsme rozhlasový soubor. A to se jí dařilo. Začali jsme jezdit na reportérské výpravy, ze kterých máme já a moji vrstevníci krásné záznamy, které dělal Tomáš Černý. To mi přišlo bezva a předtím se to nedělo. Taky se podle mě proměnila nálada v tom souboru. Jak se dělaly ty další věci, tak člověk poznával i další lidi, kteří třeba nebyli v jeho věku. A co se vedení týče, tak můj osobní názor je, že se to změnilo k lepšímu, ale tím nechci nijak znehodnocovat jakékoliv vedení předtím. Myslím, že byl větší prostor pro děti, které třeba skutečně vzalo hraní divadla nebo dabing, který tady teď už dělá každé třetí dítě. Najednou už nebyla ta omezení, že člověk může hrát třeba jen v jednom představení a víc už nic. Ale že když ten režisér, třeba v Národním divadle, ty děti chtěl, chtěl

s nimi pracovat a viděl v nich nějaký potenciál, tak to bylo podporované. Ačkoliv soubor byl pořád na prvním místě.

**JH: Ještě tě něco napadá, co bys chtěla zmínit?**

LMM: Ta recitace se změnila opravdu hodně. Myslím, že Jana se to snažila hodně zaktualizovat, aby to bylo i víc trendy, teď už se i na soutěžích objevují úplně jiné texty než dřív. Najednou jsme si mohli vybírat i moderní věci, třeba i experimentální, vtipné, nebylo to zkrátka tak nalajnované.

**JH: Něco na závěr?**

LMM: Jana se tady opravdu dobře zapojila. Snažila se vyjít vstříc lidem, kteří tu byli předtím, snažila se vyjít vstříc i dětem, pro které to byla velká změna, ačkoliv měla svůj drsný a trochu zábavný způsob, který ty děti asi pochopí až trochu později (smích). Myslím, že to nakopla a nakopla to dobrým směrem. Snažila se, aby sem děti chtěly chodit a bavilo je to tu, aby tu chtěly trávit čas, který dneska už můžou trávit kdekoliv jinde.

**Příloha 12:** Rozhovor Jana Hniličky s Kateřinou Pušovou. Autorizováno 20. 4. 2023

**JH: Kdy jsi přišla do souboru, kolik Ti bylo let?**

KP: Přišla jsem, když mi bylo deset, skoro jedenáct. Bylo to v páté třídě. Nevím teď přesně rok.

**JH: Cos dělala v rámci přípravky a v jakých jsi byla potom projektech?**

KP: My jsme začali představením *Český rok*, které jsme nikdo moc nemuseli, protože to bylo pásmo lidových písní a pořekadel a měli jsme kostýmy, které jsme nikdo neměl rád. Ale brali jsme to tak, že to je něco, co si na začátku vyzkoušíme, odehrajeme a pak třeba budeme později dělat něco trochu jiného. Tohoto jsme se nikdy úplně nezbavili, hráli jsme to pořád dál a přidaly se tam dokonce ještě i nástroje. Potom jsme začali dělat třeba představení o Jirousovi, jmenovalo se to *Do velké krajiny Dudédu*. Tam jsem hrála Františku, Jirousovu dceru. To se mi moc líbilo, protože předtím jsem toho autora moc neznala, znala jsem ho jen po jméně. Dozvěděla jsem se, že spoustu těch věcí napsal z vězení. Také jsem si tam trochu víc zahrála, „zamluvila“. Potom jsme dělali *Všehoknihu*, což je představení o domácím násilí. Tam jsem měla spíš menší roli, ale hrozně pozitivní. Naskočila jsem tam až trochu později, ale byl to pro mě asi ten nejzásadnější projekt tady. A potom už jsem byla velká, abych začínala něco nového. Ne, vlastně ještě *Jonatán*. Tam jsem hrála jen chvíli, hrála jsem imaginární kovbojku na kolečkových bruslích. Ale už jsem z toho taky vyrostla.

**JH: Když si zkusíš zavzpomínat na jednotlivé fáze projektů, jak to probíhalo? Jak se vstupovalo do tématu, jak probíhalo zkoušení směrem k premiéře?**

KP: Já si pamatuji, že jsme na začátku vždy sáhli po textu. Rozhodně se tam objevil hned v těch prvních fázích. Nečetli jsme to vždy rovnou celé, ale začínali jsme úryvky a Jana se nás doptávala. U písniček se nás třeba ptala, co to v nás vyvolává, co vidíme za barvy, náladu, počasí... Celkově se nás ptala na to, co si třeba myslíme o postavách, i když jsme o tom ještě nic nevěděli. Nebo se to snažila spojit s naší vlastní zkušeností. Když jsme dělali *Jonatána*, měli jsme všichni nakreslit vlastního imaginárního kamaráda. Kdo žádného neměl, ten si nějakého vymyslel. Potom jsme se to snažili tak nějak propojovat, střídali jsme se v rolích, občas nám to Jana rozdělila, občas nechala na nás, co bychom si chtěli vyzkoušet. Až později se rozhodovalo, kdo by co mohl hrát. Až pak jsme stavěli scény, některé sami, některé pod režijním vedením. Prokládali jsme to hrami, třeba jsme měli pohybově vyjádřit, co si myslíme o té které postavě, nebo dělali etudky na stejné téma. Z toho se dávaly dohromady scény, jak



to bude pohybově a prostorově. A nakonec jsme do toho zakomponovali písničky, které s námi tedy vždy nacvičoval někdo jiný, a na závěr přišly kostýmy. Teprve potom začalo klasické zkoušení.

**JH: A jak to vypadalo v úplném závěru, generálky, premiéra? A po premiéře?**

KP: Po premiéře jsme mívali poměrně kruté hodnocení. Jana nám hned po představení řekla, co by mohlo být lepší, ale taky nám vždycky poděkovala. Potom jsme mívali nějakou kratší reflexi ohledně toho, co třeba Jana slyšela od ostatních nebo co nám řekli asistenti. Pak jsme zkoušeli dál a hledali, co by mohlo být lepší. Nebo se měnilo obsazení a zkoušely alternace. Ale hlavně jsme pilovali, protože před premiérou jsme často ten tvar nedostali do té formy, kterou to mělo mít, tak jsme to pak ještě dotahovali.

**JH: Jak si vnímala Janinu práci? Jaká byla jako režisér, vedoucí, jako pedagog?**

KP: Pro mě se to s časem hodně měnilo. Na začátku to bylo těžké, Jana byla přísný režisér bez ohledu na to, jak malí jsme byli. Ale zároveň mi to pomohlo se rychle otrkat. Předtím jsem byla takové to stydlivé dítě, které hned zčervená, když se mu věnuje pozornost, ale myslím, že i díky tomu jsem se z toho docela dostala. Protože když jsem třeba neuměla texty, tak mi Jana řekla, ať přede všemi řeknu, že jsem pako, a pak už jsem to nikdy neudělala, protože mě to hodně ponížilo. Pochvaly přicházely víc zřídka, ale o to víc jsem si jich potom vážila. Obzvláště, když mě třeba pochválila před někým. Ale ze začátku to pro mě bylo docela těžké, když byla spíš drsná a taková střídámá, ale teď zpětně si uvědomuju, jak vzácná byla její absolutní upřímnost a přímost. Vždy na rovinu řekla, když se jí něco nelíbilo, ale řekla i to, že se jí něco líbí.

**JH: Když se díváš zpětně na projekty, kterými jsi prošla, nebo které jsi viděla, vnímáš mezi nimi rozdíly?**

KP: Třeba to o Jirousovi bylo mnohem víc pro děti. I výpravou, i tím, že hlavní postavy byly děti. Bylo to sestavené z Jirousových pohádek. Tomu odpovídaly i písničky a kostýmy. V porovnání s *Všehoknihou*, kde jsme měli jenom žebřiny, nebo štafle, nebo jak tomu říct, tak to bylo mnohem barevnější. Většina inscenací, snad s výjimkou *Jonatána* a *Všehoknihy*, byla vlastně takové pásmo sestavené z různých písniček, textů, obrazů. Když jsem sem šla, tak jsem si divadlo nepředstavovala úplně takhle. Myslela jsem si, že to musí být lineární příběh, jako třeba knížka, tak mě to překvapilo. Témata her byla vždy docela těžká, měla přesah. Vzpomínám si, že moje máma si třeba vždycky dělala srandu, jestli vůbec jako děti můžeme

pochopit, s čím pracujeme. Ale ten Jirous měl třeba docela silnou nějakou tu dětskou rovinu, takže v tom mi byl třeba sympatičtější.

**JH: A mohli jste pochopit ta těžká témata, o nichž mluvíš?**

KP: Myslím, že mohli. Nejsem si jistá, jestli to platí i o všech divácích, ale vždycky si v těch inscenacích mohli najít i něco jiného, takže to asi nevadí. *Všehokniha* nebo ...*a bolelo nebe* opravdu přinášejí těžká témata a možná, že člověk ani nečeká, že se s nimi v dětském souboru setká. Ale asi je důležité o takových věcech mluvit.

**JH: Když vzpomeneš na jednotlivé složky těch inscenací, scénografii, choreografii, ... a na další tvůrce, co tě k tomu napadne?**

KP: První, co mě napadne, je vzpomínka na první setkání s tvorbou Slávka Hoříny. To bylo pro mě v rámci *Jonatána* a ta hudba byla najednou úplně jiná, vícehlasá, s mnoha nástroji. Dřív jsme pracovali s Kubou Sejkorou, a to bylo takové jednodušší, často zpěv s kytarou a sami jsme se do toho zapojovali. A všichni jsme byli překvapení, že *Jonatán* je až téměř muzikálový. Co se týče scénografie, tam se mi vybavuje asi hlavně to, jak každá ta inscenace byla jiná, i když kostýmy se třeba recyklují. Ale výtvarně je každá jinak stavěná. Někdy se pracuje s názornými předměty, někde s takovými, jejichž význam si člověk musí domýšlet. Byla v tom taková určitá různorodost.

**JH: Jak ses v těch projektech vyvíjela ty sama?**

KP: Já si myslím, že je určitě rozdíl v tom, jak jsem se naučila například pracovat s textem. Sem člověk přijde a už se očekává, že něco ví, a já jsem nic moc nevěděla, takže jsem se učila tak, že mě někdo hodil do vody. Hrozně jsem se posunula v tom, jak texty různých forem dokážu chápat a analyzovat nejen po obsahové, ale i po technické stránce, abych je uměla i dobře recitovat.

**JH: Jaké nedivadelní aktivity jsi v rámci DRDS poznala?**

KP: Hlavně v těch prvních letech jsme často jezdili natáčet, myslím, že se to pak vysílalo na Vltavě. Točili jsme celý den, byli jsme třeba na výstavě nebo se šli podívat, jak se vyrábí kostýmy pro Národní divadlo a točili o tom na místě reportáže. Potom jsem se taky začala víc zapojovat do aktivit Josefa Kaňky, to je rozhlasový ateliér. Později jsem se dostala i do vedení. Nejprve jsem já sama tvořila, zvláště v době covidu, protože rozhlasový ateliér umožňoval práci na dálku. Učila jsem se montáže, střihy a podobně, a teď já sama učím mladší děti.

**JH: Napadá tě ještě něco k Janě nebo k té celé, pro tebe tedy pětileté, etapě?**

KP: Asi hlavně to, že jsem měla u Jany vždycky pocit, i přes to, kolik nás tu je, mě vidí jako mě, že nejsem prostě jedno z mnoha dětí. Věděla, že jsem to já, Kačka. Vždycky se mě ptala třeba i na sourozence, hrozně moc si pamatovala. A myslím, že to tak měla u všech. Trošku víc třeba u nás, protože my jsme byli její první generace, ale zajímala se o všechny, všechny nás viděla jako jednotlivce a nejen jako členy souboru. To člověk poznal spíš až tehdy, když se s ní bavil sám než ve stresu na zkoušce, ale mám prostě pocit, že nás všechny viděla. Pak mám ještě jednu super vzpomínku. Když jsme byli ve Svitavách na festivalu, myslím, že to bylo právě s tím představením o Jirousovi, tak šli všichni do restaurace. Já mám ale bezlepkovou dietu, tak jsme pro mě sháněly oběd, a nějak jsme se tam trochu ztratily, protože jsme ani jedna neměly moc orientační smysl. Tak to je moje oblíbená vzpomínka, jak jsme si tam někde daly párek a seděly jsme někde na náměstí, jí volal manžel... Bylo to prostě takové hezké, úplně jiná situace, jiný vztah.

**Příloha 13:** Rozhovor Jana Hniličky s Matějem Pěvrátilem. Autorizováno 28. 4. 2023

**JH: V kolika letech jsi přišel do souboru?**

MP: Myslím, že v sedmi letech, v roce 2008.

**JH: V jakých všech projektech jsi od té doby byl?**

MP: Ve velmi málo projektech. Jednak jsem býval přirozeně líný a nechtělo se mi moc angažovat, krom toho jsem byl dost stydlivý. A taky se mi tehdejší projekty moc nelíbily, protože se ve všech zpívalo a já se se zpěvem nekamarádil. Takže já jsem hrál v *Zahradě*, kam jsem se zapsal omylem. To zkoušení nevedla Zdena, které jsem se tenkrát bál a myslel jsem si, že mě nemá ráda. Měl jsem za to, že se zapisuji na zahradnický kurz, protože tam byl velký nápis ZAHRADA a já myslel, že budu mámě pomáhat trhat levandule, a ono to bylo představení. Tam jsem se po většinu času schovával za plátnem a dělal jsem stínohru. Pak až po několika letech jsem hrál jednou ve *Sporu u jesliček* a v *Kam kane mana*, kde hráli úplně všichni. Ale nikdy jsem nehrál v *Brundibárovi* ani v *Hastrmanovi*.

**JH: A v jakých projektech jsi byl po roce 2015?**

MP: To bylo *Nebe* a *Všehokniha* a *Kam zmizel můj strýc, pane presidente?*.

**JH: Jaká byla první fáze inscenačního procesu?**

MP: Pokud se pamatuji správně, tak v *Nebi* jsme pracovali s deníky deportovaných dětí, mapovali jsme jejich osudy, abychom věděli, kdo byl Hanuš Hachenburg, kdo byl Petr Ginz. Nejdřív bylo ohledávání materiálu a hodně jsme četli. Pamatuji si, že jsme stavěli situaci, kdy krademe jídlo z kufru Petra Ginz. A myslím, že ji Jana vybrala, protože byla jedna z těch zábavných, tak jsme si s tou situací pohrávali. Dál tam byla etapa, kdy jsme si s tebou zvykali na ten drill, kdy jsme skládali deky a řadili se na nástup. Ve *Všehoknize* nebylo tolik mapování, tam jsme začali nad textem. Myslím, že to bylo spíš běžné stavění inscenace. Od čtených zkoušek, stavění situací, čištění. Pamatuji si, že to bylo ve velkém časovém presu, ostatně jako většinou.

**JH: Jak probíhaly zkoušky, zkoušení alternací, improvizace...?**

MP: Tohle už mám trochu zastřené těmi dalšími zkouškami, na které už jsem se díval z pozice asistenta. Ale alternace se důsledně střídaly, takže si spravedlivě zahráli všichni. Pokud tedy byli připraveni a netápali v textu anebo vůbec nevěděli, která bije. V těch případech samozřejmě zkoušel a posléze hrál ten, kdo byl připravený. Co se improvizace týče, tak si znovu vybavuji situaci z *Nebe*, kdy jsme kradli Petru Ginzovi jídlo. A vím, že tam jsme se Sebastianem Baalbakim dělali hrozné skopičiny a mě poprvé bavilo dělat divadlo. Bylo to zvláštní, stáli jsme tam, dívali se na sebe a hráli jsme si s tím textem. Neměli jsme pevnou půdu pod nohama, nebylo to přesně dáno a bavilo nás to. Ale myslím, že to nebyl často uplatňovaný princip. Myslím, že Jana věděla, že nejsme úplně zralí na to moc improvizovat, ale prostor pro to byl. Například, když Honza Vokrouhlecký zkoušel roli Bernarda v *Jonatánovi*, tak si ji celou postavil sám, takže prostor pro to byl, jen jsme ho možná ne vždycky využili. Jana vždycky měla jasnou představu, kde kdo má být, jak má scéna vypadat a dbala hlavně na to, abychom přirozeně jednali v situaci. Aby to nebylo ZUŠkové recitování a aby se na to dalo koukat. Když o tom tak přemýšlím, tak Jana to brala víc z celkového pohledu, než že by řešila dílčí jednotlivosti. Šlo jí o to, jaká bude celá ta situace. A řešila energii. Pamatuji se, jak říkala: „Nakopněte to! Teď nádech, naber energii – střih a nová situace.“ Zkrátka, když potřebovala v rámci situace všechny sladit do jedné durové stupnice. Tak šlo o to, aby všichni hráli v C dur a nikdo pak nebude vybočovat do Cis a tak... Obrazně řečeno. A ten celek tím potom bude držet pohromadě.

### **JH: Jak probíhalo zkoušení *Všehoknihy*?**

MP: *Všehokniha* byla určitě mnohem činohrnější než kupříkladu *Nebe*. Bylo tam víc herecké práce a já si pamatuji, že mi Jana dávala mnohem víc konkrétních připomínek. Víc se řešily postavy a motivace, abychom nevypadávali ze situací. Určitě tam byl větší akcent na interpretaci. Celá inscenace se opírala hlavně o slovo, nebylo tam moc akce, povětšinou to bylo statické. O to větší důraz byl na to, co se říká. A jak a proč se to říká? A asi pro nás všechny to byla velká herecká výzva a náročné úkoly, takže i individuálních připomínek bylo výrazně víc.

### **JH: Jak vypadal finiš, poslední fáze zkoušení a generálky?**

MP: Já mám pocit, že celé zkoušení bylo tak trochu finiš. Že byla vždycky na všechno hrozně málo času. Možná i proto jsme neměli prostor se v tom tolik babrat, což bylo možná dobře. Ale mám pocit, že u obou inscenací jsme měli rest v posledních třech situacích. Tehdy bylo důležitější mít vystavěný začátek, aby se konec už mohl jen dovalit na té vlně. Konec *Nebe*, kdy se čte závěrečná Ginzova povídka o hození sirky, jsme dělali dva dny před premiérou, bylo to trochu poslepované a Sebastian ani neuměl pořádně text. A ve *Všehoknize* také. Závěr, kdy tatínek dostane protiúder a všechno se mu začne rozpadat pod rukama, jsme také stavěli až na generálkách. Spíš než snaha o to poslepovat celou strukturou včetně závěru, šlo o to, mít začátek a větší část pevnou, vyčištěnou a dopilovanou a na základě toho pevného, co je hotové, se i konec nějak vyloupne. Takže začátek byl vždycky nazkoušenější, ale možná setrvačností stejně tak vycházel vždycky i konec.

### **JH: A co dál po premiéře?**

MP: Jana po představení hodnotila celkově, než že by dávala jednotlivé individuální připomínky. Chválou dost šetřila, což mi přišlo super. Pamatuji se, že po představení jsem za ní vždycky chodil já, Honza Kohler a Prokop Košař, protože jsme chtěli vědět, jaké to bylo. A Jana se často zdráhala, hodnocení se trochu vyhýbala. A na posun inscenace v dalším zkoušení po premiéře nebylo tolik prostoru. Protože se do dozkušovaly alternace, přeobsazovalo se. A zároveň těch dalších zkoušek nebylo tolik, protože se v té době už připravoval nový projekt. A samozřejmě ty zkoušky byly především oprašovací, vzhledem k velkým časovým rozestupům mezi představeními. Ale přesto a asi i působením času ty inscenace zrály a rostly.

### **JH: Jaká byla Jana jako vedoucí, režisér, pedagog?**

MP: My jsme ze začátku byli k Janě asi dost nepřátelští. Totiž potom pučí, o který se snažila Jana Říhová tehdejší produkční a vedení rozhlasu v roce 2014, se celý soubor dost semknul. A i těm z nás, kteří se Zdenou neměli nejlepší vztah, ji začalo být líto, protože to bylo nefér. A i to poslední představení *Kam kane mana*, byť možná nebylo nejlepší, nás bavilo, užili jsme si ho společně. A tím, jak jsme si v tom posledním roce našli ke Zdeně vztah, bylo mnohem těžší přijmout nové vedení. Přišla Jana, někdo nový. A my jsme zaujali možná podvědomě vcelku nepřátelský postoj. Byla to taková latentní dětská xenofobie. (smích) Myslím, že to trvalo tak tři měsíce. Nebylo to dlouho. Jana nás strhla všechny a my jsme si zvykli. Nejdřív jsme všichni říkali, že odejdeme, že tohle nebudeme snášet, že je to něco příšerného. Protože chceme starého dobrého *Brundibára* a tak podobně. Ale potom se to otočilo a začalo to být hrozně super. Začalo nás bavit zkoušení *Nebe* a vůbec Janin přístup k divadelní práci.

### **JH: A ten byl jaký?**

MP: Z dnešního pohledu mi přijde, že to bylo v podstatě to samé, co se teď já učím na DAMU. A vlastně nás nijak nešetřila, nebyla to nějaká soft verze pro děti. Jenom to projela dětským filtrem, který neznamena snížení nároků, ale snazší pochopitelnost a uchopitelnost. Byla to snaha o to, abychom byli přirození na jevišti, abychom nepřehrávali a nepřitvořili se. Bylo to

náročné, zároveň milé, ale především to šlo přirozenou cestou. V divadle se vždycky snažila vyvarovat toho, aby to někdo strhával na sebe, aby exhiboval. Připomínky při zkouškách dávala hned. Nečekala na konec zkoušky, vstupovala do toho rovnou. To možná pro nás bylo jasnější a taky nás to motivovalo to v tu chvíli změnit a udělat jinak, líp. A neslevila z toho, dokud to tak nebylo nebo dokud alespoň člověk nevyšel správným směrem.

A myslím si, že velkou roli v tom celém sehrál přednes. Dnes je na to kladen mnohem větší důraz, děti se o to mnohem víc starají, dávají si záležet, a i se na to těší. Mají k tomu pozitivnější vztah, chodí se víc do soutěží, což může dál motivovat. Z dnešního pohledu mám dojem, že přednes je to úplně nejlepší herecká disciplína, skrze kterou je možné se toho hrozně moc naučit. Možná se může zdát, že je přednes od divadla vzdálen a hodně se odlišuje, ale to, co mě Jana naučila v přednesu je asi to nejvíc, co jsem do svého divadelního života dostal.

Jana mě ze začátku hodně držela zpátky, snažila se mě zbavit přehrávání, ilustrování a křečovitosti. „Zevnitř, humor, nadhled a naber energii.“ To byly základní čtyři body, které Jana chtěla naplnit. Chvilí trvalo, než jsme se dopracovali k tomu, co to vlastně znamená a jak toho dosáhnout. Ale teď když dostanu jakýkoli text, tak si ta čtyři slova vždycky napíšu doprava nahoru na první stránku. Takže v tom hlavně vnímám Jany odkaz, v tom tak proměnila vnímání souboru vůči přednesu a práci na něm. V přednesu Jana s dětmi uměla vždycky skvěle pracovat, dokázala se naladit na to, jestli je tomu dítěti sedm nebo patnáct a snažila se o to, aby to bylo především to dítě, aby se v textu nebo skrze text našlo. Když bylo první kolo PPS, takže nějakého půl roku po Janině nástupu, si vzpomínám, tak nám někdo z poroty na rozboru řekl: „To je příjemná změna, že z Dismaňáku přišel někdo, u koho nešlo jen o to, aby hezky otevíral pusku a odříkal všechna písmenka, ale aby věděl, co říká.“ A v tom byla trošku ta proměna, do té doby šlo hrozně moc o techniku, kde artikulace byla na prvním místě. A přestože Zdena nepochybně dobře věděla, co ty texty znamenají a skvěle tomu rozuměla, tak v obecné rovině jí šlo hlavně o formu. Přestože v recitaci pracovala podobně jako Jana, taky chtěla, aby to šlo zevnitř, tak primární vždycky byla výslovnost. U Jany to bylo obráceně, šlo hlavně o přirozenost a smysl sdělení.

### **JH: Co další členové inscenačních týmů?**

MP: Jestli jsme s Janou měli problém tři měsíce, tak s tebou jsme ho měli půl roku. Z tebe jsme měli respekt dlouho, než jsme na tebe přistoupili. Asi to bylo i tím, jak jsi byl zaměřený víc na pohyb a v Dismaňáku jsme byli tehdy spíš jako dřevění panáci. A sám si pamatuji, že když se mi podařilo se nějak uvolnit, tak jsem pak najednou byl schopný udělat i gesto, které nebylo křečovitě, které šlo z postavy. A to jsem do té doby vůbec neuměl nebo toho nebyl schopen. Pamatuju si, jak mi to pak udělalo radost, když jsem zjistil že to jde. Takže možná i v té práci s tělem byla nějaká proměna, si myslím. Že už nešlo jen o to, aby děti dobře artikulovaly, ale aby fungovaly přirozeně. I v těle. A s Kubou Sejkorou to vyšlo taky skvěle, si myslím. Protože ty písničky, které udělal, se nám líbily i nás bavily. A to nás pro tu inscenaci hodně nadchlo, dokonce i ty z nás, kteří neradi zpívali nebo to neuměli. Janě se vždycky dařilo přivést lidi, kteří dohromady vytvořili fungující tým. Asi bylo i dobře, že se ne vždycky na všem nutně shodli. Každý přinášel trochu jiný pohled, ale všichni měli společný záměr, všem šlo o inscenaci.

### **JH: A co rozhlas?**

MP: Za Fleglů fungoval takový dismaňácký separatismus. Razili si svoji cestu a soubor byl uzavřen hodně do sebe. Jana se z tohoto snažila vymanit. Chtěla napravit tu pověst, kterou i v rámci rozhlasu soubor měl. Začalo se jezdit na přehlídky, divadelní i recitační, a navázaly se daleko užší vztahy s rozhlasem. Je to vidět na prostoru, který soubor teď v rozhlase má – i na Radiožurnálu, a děti mají možnost točit. To všechno je zásluha Jany, její práce. Jana zkrátka změnila komunikaci souboru ven, a změnila to, jak byl soubor vnímán.

### **JH: A co asistenti a tábory? Jaký byl pro tebe přechod mezi členem a asistentem?**

MP: Tábory probíhaly jinak. Jana se nejdřív chvíli hledala. První tábor byl úplně rozvolněný, asistenti si dělali, co chtěli, a všichni si spíš hráli. Nic moc se neudělalo. Druhý tábor byl naopak dost okleštěný. Zrušily se vlastivědky a místo toho se jen zkoušely inscenace, což děti přestalo bavit. Ale pak se to učesalo, vyjasnilo. Některé věci zmizely, jako například ranní mluvní rozcvičky. Celkově Janiny tábory vykrystalizovaly do podoby, kdy byly zaměřené hlavně na práci a rozvoj, ale fungovalo to tak, že to děti bavilo a zajímalo. Takže i v náplni a obsahu vlastivědek se to posunulo výš, ta laťka šla nahoru. Pro mě ten přechod mezi členem asistentem vlastně nebyl nijak výrazný. Tím, že jsem dohrával ještě představení, jsem měl pocit, že to jenom prostě půjde dál, že je to další krok. Ne, že by to byla nějaká radikální změna. Dřív měli asistenti mnohem větší respekt a děti se jich i trochu bály. Což nemuselo být vždycky nutně na škodu, dneska možná toho respektu je až příliš málo. Teď je to rovnostářštější a kamarádštější. Ale od asistentů i zodpovědnější. Je pravda, že v pozici asistenta jsem se toho od Jany naučil hrozně moc. Zejména v práci s přednesem, když mě vedla k tomu, jak pracovat s dalšími dětmi, tak to zároveň posunovalo i mě jako recitátora. Zkrátka dřív to byla víc zábava a za Jany to byla víc práce... ale zábavná (smích)

**JH: Ještě něco na závěr?**

MP: Jana vážila slova a všechno, co řekla, mělo hodnotu. A byla upřímná. Vždycky. Zároveň byla otevřená dialogu. Chtěla znát názor ostatních a neměla pocit, že má absolutní pravdu... přestože ji skoro vždy měla. Jana mi toho dala strašně moc, i když to neschovávala za slovíčka jako „autentické jednání v situaci“ nebo za Stanislavského metodu.

## **Příloha 14: Rozhovor s Mikulášem Převrátillem**

**JH: Mikuláši, na začátek – jak dlouho jsi v souboru, kdy jsi tam přišel, kolik Ti bylo a kdo tě přijímal?**

MP: Do souboru jsem přišel, domnívám se, v roce 2012, možná 2013. To znamená v nějakých sedmi, osmi letech. A přišel jsem ještě za bývalé vedoucí Zdeny Fleglové, ještě před Janou.

**JH: V kterých projektech Janiny éry jsi pracoval a v jakých pozicích?**

MP: V té éře jsem začínal jako člen a účastnil jsem se představení ...a bolelo nebe, projektu Všehokniha, přes karanténu jsme pracovali ještě na Foglarovi, tedy Čigoligo, Jestřábe, nebo třeba na Psu Paličákovi, ale to bylo dost na začátku. A potom jsem byl ještě v projektu Kam zmizel můj strýc, pane presidente?, který jsme dělali s Českou filharmonií, a v Jonatánovi Papírníkovi.

**JH: Ve všech těchto projektech jsi byl od začátku a po celý čas toho zkoušení?**

MP: Ano.

**JH: Vzpomeneš si, čím práce na těch projektech začínala, co bylo první?**

MP: Pokud si pamatuji, tak třeba ...a bolelo nebe začalo tím, že jsme si nejdřív povídali o té době – o druhé světové válce, o holocaustu. Šli jsme na to dost oklikou, nebylo to tak, že by před nás postavili scénář a šlo se rovnou zkoušet, ale pročítali jsme si deníky a zjišťovali příběhy dětí v Terezíně. Jednu zkoušku jsme strávili tím, že jsme jen skládali a zase roztahovali prostěradla (smích). Všehokniha začala v podobné době jako Nebe, možná o trochu později, ale mezi první zkouškou a premiérou uplynula hrozně dlouhá doba. A co si pamatuji, tak jsme se hrozně dlouho bavili o tom tématu. Četli jsme si sice scénář a vysvětlovali 91 jsme si ty role, jaký má kdo motiv, jaké je jeho pozadí a jaký je, ale trvalo dost dlouho, než jsme si řekli, kdo bude koho hrát a začali zkoušet, zamýšlet se nad scénou a tak. Podobně to bylo u Jonatána, hodně jsme se bavili o těch jeho imaginárních kamarádech. Co si vybavuji, tak jednou jsme si třeba měli nakreslit vlastního imaginárního kamaráda a vymyslet, jak by měl vypadat, s čím by nám měl pomáhat, jaký by měl být. Vždycky jsme se hodně bavili o tématu a snažili jsme se vytvořit nějaké pozadí, a teprve potom jsme začínali doopravdy zkoušet a tvořit to představení jako takové.

**JH: Když si v rámci zkoušecího procesu vzpomeneš na první kontakt s textem, jakou měl ten text podobu? Byl to hotový scénář, nebo jste pracovali s předlohou, s fragmenty?**

MP: U ...a bolelo nebe jsme pracovali nejdřív s úryvky z deníků. Několik zkoušek jsme věnovali tomu, že jsme pracovali v menších skupinách a každá měla příběh jedné z postav, měla třeba útržek deníku a snažila se dát dohromady, jak to s ním bylo, co to bylo za člověka, jaký byl předtím a jak to s ním dopadlo. Z těch deníkových úryvků se pak sestavovalo to představení.

**JH: Jak to probíhalo, když už se scénovalo, řešilo se aranžmá a podobně? Jak zkoušely alternace? Vnímals' to jako komplikaci, nebo přínos?**

MP: Úplně ze začátku nebyly rozdělené role, ty se přidělily až později, stejně jako se rozhodlo o alternacích. Většinou to probíhalo tak, že se zkoušel nějaký úsek, pak se vyměnily alternace a jelo se dál. A zase znovu.

**JH: Jaký je tvůj osobní dojem z alternací? Myslíš, že ti to něco dalo, nebo to spíš umenšovalo prostor, který bys mohl využít, kdybys byl na tu roli sám?**

MP: Dost se apelovalo na to, abychom na svého alternanta koukali, zapisovali si i poznámky, které směřovaly na něj. Dbalo se na to, abych z toho něco měl, i když zrovna nezkouším. Abych se mohl i tak v té roli nějak rozvíjet.

**JH: A co závěr zkoušení, generálky, premiéra?**

MP: Nevím, jestli je to úplně odpověď na tuhle otázku, ale ještě bych chtěl dodat, že Jana se vždycky snažila najít v tom představení nějakou rekvizitu, nějaký předmět, který se mohl používat různými způsoby, byl mnohoznačný. Třeba ve Všehoknize to byly kovové žebříky,



kteře tvořily scénografii a pracovalo se s nimi, v různých situacích zpodobňovaly různé věci. V Jonatánovi to byl ten velký nafukovací válec, který v průběhu představení také mění význam. A třeba kostýmy se řešily až ke konci zkoušení, stejně jako to, kdo bude hrát premiéru. To se určovalo podle toho, jak se komu dařilo při zkoušení, kdo znal text a tak. A na konci se ty scény, které byly rozdělané, lepily k sobě, skládalo se to dohromady. Na začátku to třeba vypadalo, že jsou to jenom útržky, a na konci to pak dávalo jednotlivý smysl.

**JH: Pracovalo se na těch věcech i po premiéře? Jak to fungovalo s připomínkami, s přezkušováním?**

MP: Na zkoušce po představení bývaly připomínky a samozřejmě jsme zkoušeli dál, hlavně ty věci, které se nepovedly. Ale někdy se taky stala nějaká chyba, která se Janě líbila, a v tu chvíli řikala: „To je přirozený, to fixuj“ a do toho představení se to zakomponovalo. Takže vznikaly momenty, které v původním scénáři nebyly a dostaly se do toho výsledného tvaru vlastně náhodou, a ty nás bavily asi nejvíc.

**JH: Jaká byla Jana jako vedoucí, jako režisérka, jako pedagožka? Jak jsi vnímal vzájemnou komunikaci, vztah?**

MP: Pokud to můžu porovnat s tím předešlým vedením, tak Jana byla minimálně vřelejší a snažila se pro každou roli najít nějakou zajímavou polohu. Aby to nebylo tak, že jeden člověk má zábavnou roli a ostatní mu dělají pozadí. Snažila se vybudovat každou postavu a na každé jí záleželo, což mi přišlo, že dřív moc nebylo. Dřív se trochu hrálo na jednoho člověka a ostatní spíš odřikávali text. Takže to hodnotím určitě kladně. Možná, že zkoušky byly někdy trochu přísnější, trochu drsnější, ale určitě to bylo ku prospěchu a vzpomínám na to v dobrém.

**JH: Jak to fungovalo v rámci inscenačního týmu, ty další složky, kdo měl na starosti hudbu, scénografii... Jaká byla jejich úloha v rámci těch projektů?**

MP: Nejsem si úplně jistý. Nevím, jestli se v rámci zkoušky náhodou lidi nerozdělili, že část zkoušela a ti, kteří v těch scénách nebyli, pracovali na jiných věcech. Třeba se učili choreografii, pokud tam nějaká byla, nebo tak.

**JH: A jaká byla spolupráce s těmi lidmi, kteří tohle měli na starosti?**

MP: Jana například několikrát oslovila ke spolupráci na hudbě Slávka Hořinka. Ten pak chodil na zkoušky, korepetoval s námi... Když požádala Lenku [Tretiagovou], aby do Jonatána udělala jednoduchou choreografii, tak Lenka nejdřív analyzovala, čeho jsme schopní, co by se tam hodilo, spolupracovala s tou hudbou, co tam byla. A vytvořila něco, co my jsme schopní udělat a co vypadá dobře na jevišti, což je vlastně důležité.

**JH: Jak vnímáš svůj vlastní vývoj v DRDS v době působení Jany?**

MP: Myslím, že jsem dostal větší šanci než ty předešlé roky. Jak už jsem říkal, Jana se snažila dát opravdu každému nějakou roli, v níž se může rozvíjet. Řekl bych, že se mi podařilo herecky trochu vyrůst. Jsem rád za příležitosti, co jsem dostal. Ať už mluvíme o herectví nebo recitaci, tak si myslím, že mi toho Jana hodně dala.

**JH: Vnímáš rozdíly mezi těmi jednotlivými projekty, které jste s Janou dělali? Čím se pro tebe osobně lišily?**

MP: Tak samozřejmě obsah je jiný – Jonatán je veselejší, ačkoliv má i hlubší dějovou linku, zatímco Nebe, i když má komické momenty, je vlastně tragický příběh. Všechna představení kombinovala komické i vážnější prvky. Třeba Nebe vychází z historických podkladů a já jsem se při tom dozvěděl docela hodně o životě v Terezíně. V Jonatánovi jsem zase dozvěděl něco o životě lidí, kteří mají imaginární kamarády, jak to vnímají. Protože já jsem nic takového nikdy nezažil. Vsehokniha je představení o otci, který je radikálně nábožný a ubližuje svojí rodině, a to byl taky zajímavý vhlad do takové situace.

**JH: Já tě teď chytím za slovo a zůstanu u Vsehoknihy. Je to pro tebe víc o tom otci než o tom klukovi, kterého jsi ztvárnil?**

MP: No, vlastně ne. Otec je vedlejší postava, ale taky důležitá. On je důvod, kvůli němuž se to všechno děje. A ten kluk začne utíkat do svého světa, v němž je Ježíš pohodovej chlápek, a náboženství si začne přizpůsobovat svému stylu, aby tu situaci trochu odlehčil, aby

nemusel myslet na to, že ten otec, ačkoliv to asi myslí dobře, je nějakým způsobem týrá. **JH: Chceš něco doplnit, co jsme třeba nezminili?**

MP: Rád bych dodal něco k recitaci. Mám dojem, že recitační úroveň souboru se zvedla. Možná je to i proto, že jsme se začali účastnit Pražského poetického setkání, což předtím myslím nebylo, ale začal se na to zkrátka klást větší důraz, třeba i na táboře. Zkrátka to nebyla jenom hodina obětovaná tomu, že se děti učí text a pak ho nějak říkají, Jana se snažila z toho udělat recitaci.

**JH: Můžeš to zkusit upřesnit?**

MP: Předtím to bylo jenom o tom, že jsme měli odříkat text, který jsme se předtím naučili. Když přišla Jana, tak se snažila, aby to nebyl jenom text, ale aby v tom děti viděly i tu myšlenku, a apelovala v tom smyslu i na asistenty. Chtěla, abychom v tom hledali nějakou emoci, aby to něco sdělilo. Sama pak pracovala s dětmi, mohly za ní přijít před zkouškou si to říct, nebo s Vlastou nabízeli dramaturgickou konzultaci. Snažila se, abychom si našli texty, které chceme sami recitovat a pomáhala nám hledat způsoby, jak je uchopit. JH: A poslední věc, změnilo se něco v těch posledních letech, kdy se kvůli lockdownům pracovalo víc online? MP: Samozřejmě to bylo jiné než před karanténou, ale to bylo se vším. Ale myslím, že ta situace se zvládla dobře, reakce byla rychlá, a to, že zkoušky probíhaly online, tomu podle mě tolik neuškodilo. Něco se z toho promítlo i do dneška, třeba právě u recitací. Když máme s dětmi konzultace, tak jsou najednou lidi přístupnější k tomu setkat se online, což bývá pro děti příjemnější, cítí se ve větším bezpečí. Jana taky pak začala pořádat takzvaná doupatá, to byla setkání nad rámec souboru, člověk se tam mohl připojit a hrát třeba online deskovky. Poskytla těm dětem prostor, jak se socializovat i přes karanténu, a soubor tak mohl fungovat navzdory té situaci.

## **Příloha 15: Rozhovor s Františkem Součkem**

Autorizováno 18. 4. 2023

**JH: Kdy jsi přišel do souboru?**

FS: Mám pocit, že to bylo v roce 2014, přijali mě ještě Fleglovi. Takže vedoucí jsem zažil Fleglovi, Janu a teď Magdu.

**JH: Na jakých inscenačních projektech si pracoval?**

FS: Od přípravky jsem dělal představení Květovaný kůň, pak jsem se samozřejmě zapojil do Brundibára a byl jsem i v Knoflíkové válce. To asi byly všechny inscenace, které jsem dělal za Fleglů. A pak jsem dělal v inscenaci Kam zmizela Rebarbora, ...a bolelo nebe a nazkoušel jsem Zpověď Jonatána Papírníka. Tu jsem ale jen odpremiéroval. Naposledy jsem začal s projekty Pes Paličák a Foglar, ve kterých jsem měl původně hrát. Pes Paličák se nakonec zrušil a Foglar, kterého jsme teď odpremiérovali, tak tam jsem pracoval jako asistent režie.

**JH: Ve všech inscenacích jsi byl od začátku zkoušení?**

FS: V Nebi jsem nebyl od začátku, původně jsem měl hrát roli Abcese, kterou v té době hrál Mikuláš Převrátíl, který hrál výborně, takže já jsem ze začátku v Nebi byl bez role, hrál jsem v hromadných scénách, zpíval jsem a hrál jsem na trubku a až pak jsem získal roli. Přezkoušel jsem ji po Jeronimovi.

**JH: Čím zkoušení začínalo?**

FS: U Jonatána jsme začali tím, že jsme poctivě přečetli knížku. Částečně během zkoušek, částečně doma. Pak, když jsme znali celý příběh, jsme z toho vybírali, které momenty a situace se nám v knize líbily, které bychom si chtěli zkusit zahrát, které by nás bavily. Řada z obrazů a situací, které v inscenaci jsou, vychází právě z toho výběru. Vzpomínám si, že texty písní, které jsou v inscenaci, vycházejí z naší tvorby. Jednou jsme dostali zadání napsat texty na témata z příběhu. Někdo psal ve verších, někdo v próze. A některé z těch našich textů Jana Šrámková upravila a jsou teď v konečné podobě inscenace.

**JH: Jak probíhalo zkoušení?**

FS: Zrovna v Jonatánovi jsem měl velkou výhodu, že jsem hrál hlavní roli, takže jsem do toho, jak ta postava bude vypadat, mohl dost mluvit. Nějak to ovlivnit. Také dost pomohlo, že jsme měli soustředění, kde jsme vymýšleli většinu pohybových částí představení. Tam jsme spolupracovali s Lenkou Tretiagovou. A to byla z velké části společná práce. Ze strany Jany jako režiséra bylo jasně dané, jak to představení bude vypadat, ale zároveň jsme měli možnost se podílet, spoluvytvářet ho. A v Nebi pro mě začala práce tím, že jsem si měl nejdřív zjistit informace o své postavě, abych věděl, koho hraju. A až pak jsem ji začal i stavět a učit se text a situace, protože jsem samozřejmě nemohl jenom kopírovat to, jak to dělali moji předchůdci. Takže v tomhle ta práce byla vlastně trochu podobná, jen se to týkalo reálných postav.

**JH: Jak probíhala ta poslední fáze zkoušení a premiéry?**

FS: V Nebi jsem měl tu výhodu, že tam byla spousta starších herců, takže jsem byl v klidu, protože jsem se mohl spolehnout na to, že kdyby se něco pokazilo, tak mě z toho kluci vytáhnou. A u Jonatána, ačkoli to pro mě bylo velmi náročné představení, tak si vzpomínám že to všechno bylo v klidu. Přestože jsme třeba až na generálkách dodělávali některé scény.

**JH: Co se dělo po premiéře?**

FS: Po každém představení byly připomínky. A při přezkušování se Jana vždycky snažila tam dostat právě tu fázi, kde si každý nový člen zažije i ten začátek. Aby měl tu roli se vším všudy 96 a aby věděl proč to hraje. Já si vzpomínám, že když jsem přebíral roli po Matějovi Převrátílovi, tak jsem se s ním několikrát sešel a s ním i s Janou jsem procházel ten scénář. Abych rozuměl tomu, co je důležité, a abych věděl, co tam dělám. Jinak na základě připomínek po představení jsme potom zkoušeli scény, které fungovaly málo, a snažili jsme se je dotáhnout.

**JH: Jaká byla s Janou spolupráce?**

FS: Vzpomínám si, že i když jsem byl mladší, tak jsem míval pocit, že Jana vždycky ví, co dělá. Když jsem pak byl starší, tak jsem samozřejmě pochopil, že některé věci se v

inscenacích hledají a řeší za pochodu, a že to vzniká i na základě zkoušek. Ale vždycky jsem měl pocit, že zkoušky i inscenace jsou pevně vedené. Vždycky jsem z Jany měl respekt, zvláště když jsem byl mladší. Nepamatuji si ale, že by na nás Jana někdy křičela. Ze začátku jsem nevěděl, co si o ní mám myslet, ale postupem času jsem ji začal poznávat i jinak než jen jako režisérku a vedoucí. A ten vztah se postupem času i prohloubil. Pamatuji si například, že jsem byl s Janou na několika zájezdech, třeba do Ostravy. A pamatuji si tu několikahodinovou cestu vlakem a když jsme lezli po vítkovických železárnách, tak Jana s námi nechtěla, protože se bála výšek. Byly to chvíle, kdy jsme se poznávali a zažívali nové věci.

**JH: Co další složky inscenace?**

FS: Například v Kam zmizela Rebarbora byla dost zapojená výtvarnice (Magda Bartáková), která nám vytvářela konstrukce svítících kostýmů a zároveň nám pomáhala herecky, jak se v těch věcech pohybovat atd. V Nebi a v Jonatánovi je větší důraz na hudbu. Konkrétně v Nebi jsme i hráli spolu s Jakubem, který složil písničky. V Jonatánovi jsme spolupracovali se Slávkem Hořínkou, který složil hudbu a korepetoval s námi. Samozřejmě největší část vždycky dělala Jana.

**JH: Jaký byl tvůj vývoj za ty roky? Jak se z malého Franty stal ten velký?**

FS: Já si z doby, kdy tu byli Fleglovi, moc nepamatuji, že bych nějak výrazněji hrál nebo recitoval a na rozhlas se zdaleka nedával takový důraz. A pamatuji si, že to, v čem jsem se osvědčil, to, co mi začalo jít, nebylo ani tak hraní, ale právě natáčení rozhlasu. Pamatuji si různé výpravy, na které jsme s jezdili i s Tomášem Černým, a právě s Janou. Myslím si, že to byl první moment, kdy jsem se začal v tomhle ohledu rozvíjet. A potom samozřejmě když jsem dostal nějaké větší role, na což jsem dřív nebyl zvyklý, tak myslím, že jsem se rozvinul víc i herecky. Ale hodně důležitý pro mě byl rozhlas, právě ty výpravy a natáčení reportáží.

**JH: Zmínil jsi recitaci...**

FS: Jana mě nikdy na recitaci nevedla. I v době, kdy jsem vyhrál kulturní olympiádu, mě vedl někdo z asistentů. A jediná chvíle, kdy jsem s Janou na recitaci pracoval bylo, když jsem se zúčastnil naposledy PPS a Jana tam i říkala, že se těší, jak na tom budeme spolu pracovat. Ale to už jsme nestihli.

**JH: Jak se proměnil soubor z tvého pohledu?**

FS: První, co jsem si výrazně uvědomil, bylo to, že po odchodu Fleglových došlo na zkouškách k takovému velkému rozvolnění, v dobrém slova smyslu. Na Fleglových si pamatuji to, i když je to možná dáno tím, že jsem byl mladší, že všechno mělo řád. Na začátku byla rozcvička v přesně vymezeném čase, jelo se podle plánů, projížděla se představení a všichni na to byli zvyklí. Proto mě překvapil způsob, jakým pracovala Jana. Bylo to poklidnější, ale zároveň jsme té práci nestihli míň, si myslím. A myslím si, že Jana začala výrazně větším způsobem zapojovat asistenty. Takže když se na to dívám zpětně, tak už to možná nebyl takový boj jako dřív. Pročistil se vzduch a v tom byl velký posun. Zároveň projekty, které dělala Jana, byly víc pro nás. Nám na míru. Předchozí projekty byly už delší dobu zažité, kupříkladu Brundibár už se hraje dýl, než jsem na světě. Tak myslím, že oni se snažili je dělat stále podobným způsobem, což je pochopitelné. Janina představení už nebyla jen pásma s písničkami, ale většinou měla i zajímavý příběh. Nebo byla nějak originálně dramaturgicky složená. Kupříkladu ...a bolelo nebe, které samo o sobě není příběh, ale je poskládané z útržků, které dohromady příběh vytvářejí. Pro mě osobně jsou představení, na kterých jsem dělal s Janou, zajímavější. Když jsem Nebe poprvé viděl, tak si pamatuji, že jsem o něm potom dlouho přemýšlel. U Květovaného koně nebylo moc o čem přemýšlet, byly tam hezké básničky, asi to bylo zajímavé pohybově, ale asi tam nebyl žádný další rozměr. A to se s příchodem Jany změnilo.

**JH: Co se dělo za covidu, jak soubor fungoval?**

FS: Na období lockdownu celkově nevzpomínám moc rád. A tady, tím že se nedalo zkoušet, jsme začali číst a pracovat na dvou v nových věcech. Byl to Foglara a Pes Paličák. Ale jinak toho moc dělat nešlo, tak se začal dávat mnohem větší důraz na ateliéry. V té době to podle mého byla trochu z nouze ctnost, ale postupně se rozvinuly, a i díky nim teď máme podcast.

Pamatuji si, že přestože jsem v té době měl počítače plné zuby, tak to, co jsme v Dismaňáku dělali, bylo fajn. Mohli jsme se vidět a zároveň jsme udělali kus práce. Ačkoli soubor nezlenivěl, tak všechno probíhalo mnohem víc v klidu. Nikdy jsem také neměl důvod se bát, že by představení nakonec nedopadlo dobře nebo že by Jana nevěděla, co dělá. A i když si vzpomínám na to, že to zkoušení někdy bylo náročné a já jsem tu byl čtyři dny v týdnu, tak mě ta práce na inscenacích i na natáčeních hodně bavila. A to mi i teď zpětně z pozice asistenta, kdy vím, jak je těžké děti zabavit, přijde hodně dobré.

**JH: V kolika letech jsi přišla do souboru?**

JS: Já jsem přišla, když bylo mi sedm let, a byla jsem první Janina generace.

**JH: V jakých projektech si za tu dobu pracovala?**

JS: První projekt byl *Český rok*, pak bylo *Do velké krajiny Dudédu*, až pak jsem se připojila k *Nebi*. Potom následovala *Rebarbora* a *Jonatán*.

**JH: Jak probíhala první fáze práce na inscenaci?**

JS: V *Dudédu* byl už na začátku hotový scénář a začínali jsme čtením jednotlivých částí textu a zkoušeli jsme si hrát na postavy, vyráběli jsme loutky na stínohru. U *Jonatána* jsme začínali příběhem a tématem, nejdřív jsme tu knížku společně četli.

**JH: Když se tedy začínalo od tématu a příběhu, jaký byl ten krok k další fázi zkoušení?**

JS: Zajímavé například bylo, že jsme si v průběhu zkoušení četli odborné články o imaginárních kamarádech, abychom do toho tématu úplně pronikli. Ale hlavně jsme si zkoušeli hrát a improvizovat různé části toho příběhu a pak když vznikal scénář, tak jsme společně začali vymýšlet, jak ty jednotlivé scény budou vypadat, jak se budeme pohybovat, jak bude vypadat scéna a co tam budeme mít za rekvizity. To byla důležitá fáze.

**JH: Do inscenace ...a bolelo nebe jsi vstoupila až v průběhu, jaké to bylo?**

JS: Jednak jsem to představení už dopředu znala, protože jsem ho několikrát viděla, a také jsem nebyla jediná nová. Bylo nás víc, byla to větší vlna přeobsazování. Měli jsme tam na začátku několik zkoušek zaměřených na improvizaci v situacích. Na seznámení se s postavami. Zkoumali jsme, jak která postava zachází s rekvizitami, s dekami, s ešusy... Až pak jsme začali zkoušet.

**JH: Jak probíhalo finále?**

JS: Myslím, že ve finále, když už všichni umí texty a jede se to vcelku, tak se to hodně změní. Člověk už nepřemýšlí o jednotlivých scénách, ale spíš o tom, jaký má ta postava vývoj.

**JH: Byla jsi ve všech rolích alternovaná, a jak jsi alternace vnímala?**

JS: Ano, a myslím, že je to výhoda. Člověk má na tu roli ještě jiný pohled a zároveň se může i něco naučit. A je to výhoda, když je někdo nemocný (smích). Líbí se mi na tom, že pak může být jedna role hrána dvěma způsoby. Protože není jeden správný způsob, jak konkrétní roli hrát.

**JH: Jaká byla Jana jako vedoucí, režisér, pedagog?**

JS: Zvlášť ty první roky to bylo dost přísné. Já i moje generace jsme byli noví a Jana také. A přišlo mi to přísnější, možná z obou stran. Ale čím víc jsme se poznávali, tak to bylo volnější. Jana měla vždycky velkou autoritu, ale nikdy jsme se jí nemuseli bát. Já myslím, že jsme se navzájem měli čím dál tím víc rádi. Myslím, že Jana nám často dávala hodně prostoru najít si ty postavy, objevit je. Snažila se nám dát čas si uvědomit nebo vymyslet, co by si ta postava v těch situacích myslela nebo dělala, jak by se zachovala. Nerozkazovala nám: „Budete dělat

tohle a tohle! A tak ta scéna bude vypadat!“, ale byl tam velký prostor pro diskusi, což myslím, že bylo dobré.

**JH: Jak jsi vnímala další složky a členy inscenačního týmu?**

JS: Já jsem byla hodně zapojená v hudbě, což jsem si hodně užívala. A ta spolupráce vždycky, asi i proto, že se ti lidé s Janou dobře znali, fungovala. A taky mám pocit, že si to do nějaké míry mohli dělat po svém. Například Jakub Sejkora skládal písničky, loutky do *Dudédu* jsme s Magdou Bartákovou dělali, tak jak se nám líbily. A myslím, že je dobře, že jsme do těch složek byli vždycky zapojeni i my.

**JH: Jakým vývojem jsi prošla ty, jaká byla malá Julča v roce 2015 a kdo to byl o těch šest let později?**

JS: Já jsem v těch sedmi, osmi letech měla hned hlavní roli v *Dudédu*, spoustu textu, takže to byl pro malou Julču určitě šok. Hlavně já jsem prvních několik týdnů vůbec nechápala, že to budu hrát já, byla jsem překvapená. V *Českém roce* jsem zastávala hlavně tu hudební složku, tam bylo hodně hraní. A v *Rebarboře* jsem měla taky hlavní roli. Takže já jsem začala velkými rolemi a potom, i třeba v *...a bolelo nebe*, jsem měla menší prostor, protože příležitosti pro holky tam byly menší, zvláště pro nás mladší. Ale i v *Jonatánovi* i v *Nebi*, kde jsem dělala menší role, tak jsem se naučila, že i na těch rolích záleží a že mě můžou bavit. Takže jsem ráda, že jsem nehrála pořád jenom hlavní role. No, a můj vývoj... Dismaňák je a vždycky byl strašně velká část mého života a vždycky to hodně ovlivňovalo můj život. A asi jako každý, když bylo nějaké náročnější období, když jsem v rozhlase byla čtyřikrát, pětkrát týdně, říkala jsem si někdy, jestli to za to vůbec stojí...

**JH: A stálo?**

JS: Určitě. (smích) Myslím si, že Jana mě naučila spoustu hereckých dovedností, ale také hodně dovedností nebo schopností sociálních. Přemýšlení o věcech, pohled na svět, to pro mě bylo v životě hodně důležité.

**JH: Kdy jsi přišel do souboru?**

LV: Do souboru jsem přišel, když mi bylo devět, takže v roce 2015. Přišel jsem právě v té době, kdy se obměnilo v podstatě celé vedení. O rok dříve odešli Zdena a Václav Fleglovi, přišla nová produkční Hanka Novenková a hlavně přišla Jana. Takže já jsem začal v té generaci s Janou. Naše první přípravkové představení, které se zkouší ty tři měsíce do Vánoc, bylo *Od Svatého Václava po Nový rok*, což byla taková první vlašťovka, předchůdce *Českého roku*, který se potom hrál dalších několik let.

**JH: A když rovnou navážeš, v jakých dalších projektech ses později objevil?**

LV: Hned potom se z téhle části představení stal ten *Český rok*, který se potom asi rok nebo dva intenzivně hrál. Byli jsme s ním i na různých přehlídkách, se zkrácenou verzí jsme byli i na nějakých venkovních akcích, oslavách, takže to bylo nějakou chvíli hlavní představení té naší generace. Potom jsem hned nastoupil do projektu, který se nakonec nikdy neuskutečnil, a to bylo představení s pracovním názvem *Havel*. Zkoušeli jsme ho jednu sezónu a nedošel k žádnému konci. Vedl to tenkrát Vlasta Kaňka ještě s jedním asistentem, který už tu není. To představení nedošlo do žádného tvaru. Proběhly tam pak asi – ne úplně neshody, ale nějaká odlišná tvůrčí očekávání. V tu dobu se zároveň dělalo *Do velké krajiny Dudědu*, což bylo taky chvíli jedno z těch hlavních představení, do kterého jsem se pak už nikdy nezapořil, a vlastně jsem nebyl ani u začátku *...a bolelo nebe*. Do něj jsem nastoupil až později. Takže já jsem vlastně nikdy nebyl u toho hlavního procesu, o kterém všichni básní. Ten dlouhý proces rešeršování, zjišťování si informací o postavách, o době, takové to dostávání se do toho děje. Docela mě to mrzí, ale na druhou stranu tam byli spíš starší lidi a já jsem přišel později...

**JH: Byl jsi i v dalších projektech, které později přicházely?**

LV: V *Pepitě* jsem nebyl, v *Raškovi* jsem byl, to bylo trochu jiné představení než ty ostatní. Byla to pohádka, v níž byly záměrně neplastické rekvizity vyrobené z papíru a scéně dominovalo prkno, které znázorňovalo ten *Raškův* skokanský můstek. Tenkrát mě to hrozně bavilo, bylo to hrozně hravé. Hrál jsem havrana, to byla jedna z nejlepších rolí. Potom jsem byl v tom slavném projektu Viktorky Čermákové *Výjimeční*, což se taky nikdy nedokončilo, já mám na tyhle věci štěstí (smích). Už v průběhu toho měla spousta lidí problém s tím, jak se to vyvíjí. Ale mě ten tvůrčí proces, který trval možná dva roky dohromady, ale vlastně docela bavil. S Viktorkou [Čermákovou] měla spousta lidí problém, protože nevěděli, jak tu práci uchopit a jak



s ní komunikovat, nevěděli, co po nich chce. Ale mně to vlastně nevadilo, já jsem se na to docela naladil. Ona pracuje hlavně s dospělými lidmi a vytváří inscenace v profesionálních divadlech a nebyla zvyklá pracovat s lidmi mého věku. Ale ten tvůrčí proces, to, co po nás chtěla, nebylo něco, co bychom nemohli zvládnout. Někteří lidé na to ale nepřistoupili, čekali něco jiného. A potom jsme se propadli do online výuky a online zkoušek, kde se tohle představení, které bylo hodně o nás, o tom, čím chceme být a jaké máme možnosti, bylo to zkrátka hodně autorské, tak to do toho online prostoru nešlo přenést. Na to je potřeba ten osobní kontakt a zkoušení si těch věcí, což prostě přes online není možné. Takže na tom to vlastně ztroskotalo a nikdy se to nedodělalo. Do *Jonatána* jsem taky nastoupil později. To bylo představení, které mě možná bavilo i nejvíc, i když jsem ani tentokrát nebyl u toho hlavního tvůrčího procesu. Tam jsem hrál *Žalostřáka*, který mě hodně bavil. I když se to pak dělalo znova, tak si nemyslím, že by se to nějak odfláкло, protože se proměnila minimálně půlka obsazení. Takže pro mě bylo mnohem jednodušší do toho najet.

#### **JH: Jak probíhaly jednotlivé fáze těch projektů s Janou?**

LV: Jana nikdy moc nehnala, pokud jsme nebyli v nějakém extrémním časovém presu. Počítala od začátku s tím, že se do toho musíme nějak dostat a dostaneme se do toho tím, že si o tom budeme povídat, že nás seznámí s veškerými zdroji, které k tomu měla. Vlastně jsem si vzpomněl ještě na jedno představení, které s tímhle hodně souvisí, a to *Maloval motýlími křídly*. To bylo takové pásmo z básní, založené na tvorbě bratří Čapků. Tenkrát mi bylo líto, že se to odehrálo jenom jednou v rámci nějakého festivalu na Novoměstské radnici, a už to jinak nepokračovalo. Bylo to pásmo z básní a zároveň se na stěnu promítaly takové obrázky k jednotlivým situacím. To představení mi tenkrát přišlo hrozně poetické a hodilo se to i do toho prostoru. Tenkrát měla s námi recitovat Simona Postlerová, akorát že onemocněla a recitovala místo ní Jana, a to bylo taky zajímavé vidět, jak do toho na poslední chvíli naskočila, ačkoliv na to nebyla připravená. Na tomhle představení mi hodně záleželo – bylo vidět, že vznikalo postupně, ten proces byl nenucený. Nejdřív jsme si četli, zkoušeli si říkat ty básně v různých variacích, a teprve potom se rozdělily ty texty podle toho, jak komu seděly. Ta první fáze je v tom podle mě vždycky nejdůležitější.

#### **JH: Jaká byla Jana jako vedoucí, pedagožka, režisérka?**

LV: Já jsem jí znal asi šest let a v průběhu toho se můj pohled na ní hodně měnil. Když jsem byl dítě, tak jsem se jí možná až trošku bál, někdy jsem nechápal, co po mě chce, nebyl jsem na ty věci třeba ani zvyklý z dramatařáku, do kterého jsem chodil předtím. Ale zásadní zlom přišel až v té online výuce, kdy bylo vidět, že jí hrozně baví, že to může co nejlíp přenést do toho virtuálního světa. Byly různé tabulky s odkazy, na nichž dělala s Aničkou, probíhaly

ateliéry, do nichž jsme se mohli týden dopředu v těch tabulkách zapsat, začalo se dělat několik projektů online. Bylo vidět, že jí ten způsob, který předtím neznala, začal hrozně bavit. Já jsem s ní začal chodit na moderátorský ateliér. Ty ateliéry se pak přenesly i na tábory, a nakonec i sem na normální zkoušky. Ta práce byla úplně jiná v tom, že tam bylo jen pár lidí a bylo mnohem víc času řešit věci individuálně. Janu hrozně moc bavilo pozorovat, jak se lepšime. Když jsme se třeba bavili o etiketě projevu, tak si pak našla odkazy na různé slovníky, kde se tohle probíralo. Bavili jsme se třeba o tom, jak se vyslovuje jméno herce, který hraje Hercula Poirota, ani už nevím proč. Řešili jsme to třeba deset minut a Jana mi mezitím poslala odkaz na slovník, kde asi pět hlasů vyslovuje jméno David Suchet. Takovéto drobnosti mi utkvěly v paměti. V té době se můj názor na ní hodně proměnil. Viděl jsem, že když do toho investuji čas, tak i ten přístup je jiný. Ne, že bych na to předtím kašlal, je to i o věku. A tehdy jsem viděl, že ji baví s námi pracovat a má nám co nabídnout, pokud my ten zájem máme. Začínala se taky spousta nových projektů, třeba *Pes Paličák*, který se potom nedokončil, protože Jana měla nějakou vizi, která se bohužel nedá přenést a myslím, že už se to nikdy nezrealizuje.

**JH: Co další složky inscenací – scénografie, choreografie, hudba... vybaví se ti něco? At' už o nich nebo o lidech, kteří je v inscenačních týmech reprezentovali?**

LV: Už od začátku, co jsem přišel do DRDS, byl s hudbou hodně spojený Jakub Sejkora, který dělal hudbu do téměř všech představení, minimálně těch prvních několik let. Dělá hudbu i do našeho nejnovějšího projektu, na kterém už kdysi s Janou dělali. Hrozně se mi líbilo to zapojení lidí, kteří uměli hrát na nějaký nástroj – takzvané Discollegium, které vzniklo už v rámci *Českého roku* – a začal s nimi pracovat i na dalších projektech.

**JH: Když se podíváš na ty jednotlivé projekty, co tě napadá k jejich vývoji, nebo jak ses v rámci nich vyvíjel ty sám?**

LV: Jak už jsem říkal, mně bylo líto hlavně to, že jsem nebyl u začátku procesu těch představení, které mě teď vlastně fascinují, to, jak drží pohromadě. Hlavně třeba ...*a bolelo nebe*, na to se dívám úplně jinak, než když jsem to viděl poprvé. Taky jsem si tam ještě nedávno zahrál. To je představení, které mě neskutečně zaujalo tím, jak je pospojované dohromady a jak spojuje i lidi, kteří se přijdou na to představení kouknout. Nejsilnější okamžiky jsou, když přijde někdo, kdo tím prošel a řekne nám nějakou reflexi k tomu, co viděl. To jsou ty nejcennější zážitky, které z toho plynou. Když se něco podaří takhle zprostředkovat představením, tak to má ten největší smysl. V tomto je pro mě *Nebe* výjimečné, tím tématem převyšuje ostatní představení. U některých projektů, u nichž jsem nevěděl, kam směřují, to byl například ten *Havel* – ten tedy nebyl s Janou, ale ono to platí i obecně, mi to nebylo úplně příjemné. Já jsem nevěděl, odkud a kam to jde, několik lidí to mělo stejně, a to asi přispělo

k tomu, že ten projekt pak nikam nedošel. To jsem cítil u více věcí, ale jinak mě to zkoušení vždycky bavilo. Hledat si jednotlivé věci. Nemůžu říct, že by můj vztah k těm věcem měl nějakou vzestupnou tendenci od samého začátku, to záleželo vždy na tom konkrétním projektu. Můj pocit hodně kolísal na základě toho, co se zrovna zkoušelo.

**JH: Ještě něco k té šestileté etapě, k divadelním i nedivadelním věcem?**

LV: Je toho hrozně moc a je těžké to nějak obecně pojmout, protože těch věcí s Janou bylo hodně. Ale uvědomil jsem si později jednu věc. Já jsem měl několik období, kdy můj zájem o to, co se v souboru dělo, výrazně klesnul, v tu chvíli mě nebavilo zkoušení a nechápal jsem... třeba *Český rok* jsme jednu dobu hráli pořád dokola a ti lidé už v tom neviděli smysl, proč to máme hrát pořád dál. V takové době jsem míval i chuť odejít, protože jsem neměl pocit, že jsem tu potřebný a že mi to něco dává. A třeba jsem nechtěl jezdit na tábory. Ale potom jsem si uvědomil, že Jana vždy věděla... určitým způsobem ve mně věřila, že ten progres tady bude, a že má cenu tady zůstat. I z toho, co mi párkrát naznačila... Ale to člověku dojde až později, jak je to důležité. Potom ve mně zakořenil ten pocit, že Jana přesně ví, co tady dělám a co můžu nabídnout těm představením, a co ten soubor může dát mně. To bylo hrozně důležité, pocit nějakého pracovního sebevědomí, které jsem potom v tom souboru nabył. Ale to je hodně osobní.

**Příloha 18:** Rozhovor Jana Hniličky s Medou Folprechtovou. Autorizováno 20. 4. 2023

**JH: V kolika letech jsi přišla do souboru?**

MF: Nejsem si stoprocentně jistá, ale myslím, že do přípravy jsem nastoupila v šesti nebo v sedmi. Členkou jsem se stala myslím v sedmi.

**JH: Na čem jste v přípravce pracovali?**

MF: Byl to *Český rok*, což byla taková koláž ze staročeských básní, přísloví, říkanek a písní. Bylo to pásmo a pokusili jsme se vystihnout ducha té doby. Myslím, že cílem bylo poznat naši kulturu v minulosti.

**JH: V jakých dalších projektech jsi byla?**

MF: Těch je hodně... Vzpomínám si na *Jonatána, ...a bolelo nebe*, ve *Výjimečných* jsem strávila hodně času, projekt *Foglar*, v distanční výuce jsme se věnovali *Psu Paličákovi*, kterého jsme ale nakonec nezrealizovali, protože se dala přednost *Foglarovi* – asi z toho důvodu, že to tak chtěla většina lidí, protože ten *Pes Paličák* podle nich byl spíš projekt pro menší děti. Mně to úplně nepřišlo, podle mě v tom byla spousta zajímavých myšlenek. Ještě jsem hrála jednu z hlavních rolí v *Do velké krajiny Dudédu*. Hrála jsem Martičku. To bylo představení z dopisů, básniček a říkanek Martina Jirouse, které psal svým dětem z vězení. Hráli jsme si se stínohrou a snažili se divadelně sestavit ty jeho texty.

**JH: Když si vzpomeneš na jednotlivé fáze práce na projektech – čím se začínalo, jak se zkoušelo dál, byl ten proces vždycky stejný?**

MF: Když jsem byla menší, tak si vzpomínám, že jsme obvykle dostali nejdřív úryvek z textu, který pak chtěl autor projektu, většinou tedy Jana, vložit do scénáře. Ten jsme různými způsoby zkoušeli inscenovat, zkoušeli na tom hereckou práci, učili jsme se vyslovovat, pracovat s jazykem. Potom jsme dostali scénář a podle něj jsme zkoušeli, ale to představení jsme stavěli na místě, takže nikde nebylo předem řečeno, co v jaké scéně uděláme, spíš jsme to tak společně vymýšleli. Vzpomínám si, že bylo jedno soustředění, na kterém jsem nebyla, asi jsem byla nemocná nebo něco, a na něm se vytvářely kulisy nebo ty předměty pro stínohru. Já jsem byla u toho představení po celou dobu, ale zrovna u tohohle jsem nebyla, tak mě to pak docela mrzelo. Zdálo se mi pak, že ty materiály k nám prostě nějak přišly a měli jsme je, a přitom si je ostatní členové sami vyrobili. Z pozdějších projektů si nejživěji vybavuji ty, které

jsme dělali v době distanční výuky. Tam jsme se vždy hodně bavili o textech, snažili jsme se porozumět autorovu záměru. Já jsem četla celého *Psa Paličáka*. Foglarovky mě tolik neberou, ale také jsem něco poslouchala jako audioknihu. Nahrávali jsme úryvky, zkoušeli pracovat s emocemi. V té další fázi práce jsme se, to už bylo pak tady v galerii s Aničkou, hodně věnovali jednotlivým tématům a myšlenkám, která jeho díla obsahují. Řešili jsme třeba to, že v jeho dílech téměř nejsou ženské postavy, bavili jsme se o tom proč, jestli je to správně a tak. Celkově se od malička po současnost ta práce hodně měnila. Zprvu jsme se věnovali víc i technickým věcem, abychom to představení vůbec zvládli. Co bylo naopak stejné bylo to, že jsme se hodně věnovali tomu, abychom vnímali ty texty a chápali, o čem celý ten projekt je. Abychom věděli, co děláme, a nebylo to jenom to, že dostaneme scénář a režijní pokyny, ale abychom do toho sami přispěli.

### **JH: Jak probíhal závěr zkoušení, generálky, premiéra, a pracovalo se na těch projektech i dál?**

MF: Už si tolik nepamatuji ty starší projekty, ale třeba *Foglar* byl o tom, že jsme se na generálkách do poslední chvíle snažili zkomponovat představení tak, aby fungovalo, aby mělo ten význam, který jsme chtěli. Myslím, že se to povedlo. Když si vzpomenu na *Výjimečné*, tak to bylo zamýšleno jako náš autorský projekt. Před covidem jsme na tom dělali asi rok. V té fázi jsme se hlavně bavili o tom, čím bychom chtěli být, až budeme dospělí, což bylo v našem věku, tedy 10–12 let, docela těžké říct. Spouště lidem se to navíc pořád měnilo, takže jsme museli pořád přepisovat scénář. Měli jsme nějakou podobu scénáře, ale nedokázali jsme to dát do prostoru, s čímž nám nepomohla ani vedoucí projektu Viktorka [Čermáková]. Ona myslím nebyla moc zvyklá na děti, pracovala spíš s dospělými. Pak jsme na tom bohužel pracovali ještě dva roky v době covidu, ale nikam to nevedlo. Jednou jsme to zahráli online zbytku souboru, ale nikoho to moc nezaujalo, protože to prostě nemělo v sobě nic, co by bylo pro ostatní zajímavé. Přišlo mi, že jsme na tom ztratili hodně času, a nakonec jsme si s pár lidmi řekli, že bychom s tím měli něco dělat. Tak jsme promluvili s vedením, jestli ten projekt někam vede, tak se to pak zrušilo. I to je možnost, co se může s projektem stát (smích). A jak jsme dál pracovali na představeních, které jsme odpremiérovali? Další motivací pro práci byla třeba nějaká přehlídka, které jsme se účastnili. Zpracovávali jsme například podněty od diváků. To nás vždycky zajímalo, jak to na lidi působí. Nikdy jsme asi neodehráli představení jenom jednou. Teda vlastně ano, *Sumce*. To byl taky experimentální projekt (smích). Ale z těch projektů, na kterých jsme pracovali dlouho a třeba se to vázalo k nějaké osobnosti nebo události, tak ty jsme rozvíjeli i po premiéře.

### **JH: Zmínila jsi *Sumce*, jakou máš vzpomínku na tenhle projekt?**

MF: No, aspoň jsme ho odehráli (smích). To byl projekt, na kterém jsme zase tak moc dlouho nepracovali, aspoň v poměru k *Výjimečným*. Bylo to s Vítem Venclem, který dělá v rozhlase, a vlastně jsme si to dělali sami na základě her, které jsme hráli. Například jsme v kolečku říkali větu a každý měl přidat slovo. Takže to byl takový experiment od začátku do konce. Měli jsme nějaké záchytné body, ale jinak to byla improvizace. Když na to vzpomínám zpětně, tak pro mě osobně to bylo docela vystoupení z komfortní zóny, což je hrozně inspirativní v tom smyslu, že když máme text, kterého se máme držet a víme, co kdy dělat, tak je to forma vyjádření, kdy se to snažíme předat publiku, ale není to od nás samotných. Předáváme v tu chvíli něco od někoho jiného. Při té improvizaci vznikaly věci na místě, předávali jsme věci, které nás v ten moment napadly. Já jsem byla vždycky hodně introvertní, bála jsem se cokoliv říct, moje vtipy obvykle moc nefungovaly, ale tady v té inscenaci se mi často podařilo udělat něco, co někoho pobavilo – to pro mě například bylo hrozně důležité. A bylo zajímavé, že jsme si mohli vyzkoušet takovou formu. Je tedy pravda, že v době, kdy jsme to dělali, jsem o tom projektu měla velké pochybnosti. Ale diváci se bavili. A všechny ty věci, které vznikaly, byly originál. Dál jsme na tom ale nepracovali, Vít Vencel pak asi zase dělal jiné projekty. Ale to, že jsme měli možnost divákům předat něco, co šlo z nás – samozřejmě byli mezi námi i tací, kteří neřekli nic nebo opakovali po ostatních, protože jsou zkrátka takoví, nebo byli naopak tací, kteří si tu scénu téměř přivlastnili, že chvílemi nebyl slyšet nikdo jiný... ale i jsme se naučili dávat prostor jiným. Naučili jsme se, že každý člověk má myšlenku, ale musí počkat, až domluví druhý, že se musíme poslouchat a reagovat na sebe, aby to celé dávalo smysl. Když se tvoří příběh na místě, tak se nedá vymyslet úplný bengr, který se jenom tak řekne a vyvolá nějaké emoce, ale musí to prostě dávat smysl v tom celku. To všechno bylo hrozně zajímavé, takže to vlastně bylo fajn.

**JH: Když se tě zeptám na inscenaci ...*A bolelo nebe, ve které hraješ, ale ne od začátku* – čím to pro tebe začalo, jak ses seznámila s projektem, který už běžel?**

MF: Já jsem byla do toho projektu zapojená až později a myslím, že to bylo z mé iniciativy, že jsem tam chtěla. Ono to mělo dost úspěch a brala jsem to tak, že je to takový vyšší level našeho souboru, projekt s hlubokou myšlenkou, který má velký smysl. Navíc se mi to představení hrozně líbilo. Tak mi bylo trochu líto, že ten projekt vlastně tolik neznám, jen jsem ho viděla asi dvakrát. Už nevím, jestli jsem sama řekla, že bych do *Nebe* chtěla vstoupit, nebo s tím přišla Jana, ale asi já. Tak jsme se nakonec domluvily, že se zapojím. V té době byla ta inscenace, pokud vím, zděděná od starší generace – rozhodně se už část herců obměnila, někteří starší odešli. Takže jsem přišla s vlnou dalších lidí. Takže nás bylo víc, kdo to nezkoušel od začátku. Mně ta forma zkoušení vyhovovala, že jsem dostala texty a znala jsem smysl toho projektu, což není vždy samozřejmé. Byly dané kostýmy, scény byly postavené a mě hrozně bavilo se tam prostě připojit. Jednak to pro mě bylo nové, což mám ráda, a kromě

toho se mi líbilo, že jsem se stala součástí něčeho existujícího, do čeho jsem jen tak vplula. Moje první role byla Eva Ginzová, kdy jsem půlku představení seděla v publiku a na scénu jsem přišla později. Ta role mi byla blízká, i když to byla spíš menší role, ačkoliv významná. Já mám Evu Ginzovou osobně ráda, vždycky jsem totiž nějak vzhlížela k Petru Ginzovi, protože jsem ho znala ještě před *Nebem*, něco jsem o něm četla a zjišťovala si informace. A Eva mi přišla taková jakoby docela bytostně blízká, jako kdybych jí rozuměla v těch věcech, které tam četla. Já jsem si v rámci přípravy na roli docela nastudovala její život, na tom jsme s Janou hodně pracovaly, ona si totiž zakládala na tom, abychom své role vždycky dobře chápali. Pamatuju si, že během distanční výuky jsme se na hereckém ateliéru jednou bavili o tom, co je důležité, když chceme dobře zahrát nějakou roli, a nikdo moc nevěděl, co říct, padaly věci jako znát dobře text, a mě napadlo – Jana nám totiž pouštěla ukázky Adolfa Hitlera a ptala se, co bychom museli udělat pro to, abychom ho zahráli dobře – že je důležité pochopit v nějakém smyslu vnitřní svět té postavy, rozklíčovat i vnější vlivy, které ji utvářely. Stejným způsobem jsem se snažila nastudovat si i věci o Evě. Nebylo jich tedy zas tak moc, ale to, co jsem našla, to jsem vstřebala a tu roli jsem měla moc ráda. Později jsem dostala roli Dášy, ta se mi taky odjakživa hrozně líbila, ale měla jsem s ní spojený takový stud, který vyplýval z jejího chování... jako že se na takové romantické scény pak dívají i třeba moji rodiče... i když jsem se byla na tom představení podívat s tátou, když mi bylo asi osm let, tak jsem z toho byla taková v rozpacích, jako že bych se na to asi radši koukala sama, než aby tam se mnou byl zrovna ten táta (smích). A když jsem tu roli dostala, tak jsem byla samozřejmě hrozně nadšená, protože ta role je super a je to zase trochu jiné vidění světa v rámci toho Terezína, je tam hodně vidět vliv puberty, ale zároveň pro mě bylo těžké zpracovat to, jak se na té scéně chovat, jak to hrát. Zároveň jsem myslela na to, kdo se na to bude pak dívat, co mi na to kdo řekne, jestli se v té roli moc nevidím... bylo to takové složitější, no. Ale tak byla to výzva a já jsem jí strašně ráda přijala.

**JH: Jaká byla Jana jako vedoucí, jako pedagog, jako režisér? Jak komunikovala, jak pracovala?**

MF: To je strašně, strašně těžká otázka. To se nedá všechno nějak komplexně říct slovy. Já jsem přišla do souboru v čase, kdy už Jana byla vedoucí nebo minimálně to vedení přebírala, a myslím, že můj ročník přípravy byl její první. Takže nás vychovávala od malička. Na začátku se věnovala hlavně těm technickým věcem, abychom dobře artikulovali a tak. Já jí vždy brala jako vedoucí, jako někoho, koho musím respektovat, protože z ní šel vždycky trošku strach, to ale nemyslím nijak špatně. Prostě měla mezi dětmi mého věku dost velkou autoritu. A bylo na ní vždycky vidět, že své práci rozumí a ví co dělá. Proto jsem i její projekty vždycky považovala za důležité, věděla jsem, že se jim musím věnovat. Její projekty vždycky měly smysl a někde se ubíraly. Později, zase se vrátím k té distanční výuce, protože to byl čas, v němž jsem se já

sama hodně rozvíjela, když začal covid, bylo mi jedenáct nebo dvanáct a začala jsem se v nějakém smyslu víc osamostatňovat. A byla jsem v té době hrozně nadšená do souboru, začalo mě to v té době hrozně bavit, protože mi to hrozně moc dávalo. S Janou jsem v té době dělala přednes, pracovaly jsme spolu na textu na Pražské poetické setkání. Při tom jsme si občas jenom tak popovídaly, to bylo hrozně hezké. Kromě toho se konaly ateliéry, já byla na hereckém a na moderátorském, který mi hrozně moc dal, protože jsme v něm také zkoušeli improvizovat. Na tom bylo vidět, jak Jana dokázala vytěžit na maximum i to, že jsme se zrovna nemohli vídat – tato činnost by zrovna nešla dělat o nic líp, kdybychom byli spolu. Naopak, naživo by člověk viděl reakce ostatních a třeba by se neodvážil se do toho pustit. Člověk se nerozptyloval a soustředil se na to, co říká, jak to říká. Záhy se to projevilo na tom, jak jsme se dokázali vyjadřovat. To se hodilo třeba při rozhlasovém ateliéru, při reportážích a tak. Jana také při covidu organizovala čtenářské doupe, abychom měli prostor se mezi sebou bavit o něčem zajímavém, inspirativním. Účastnili se členové i asistenti. Byl to takový příjemný prostor, kde jsme nedělali žádnou zadanou aktivitu, ale bavili jsme se o knížkách a hráli jsme hry s tím spojené. Já jsem se při distanční výuce s Janou hodně sblížila, ale nikdy jsem jí nepřestala brát jako autoritu, vždycky sem k ní měla velkou úctu, a to se nezměnilo. Když pak zemřela, tak mě to hrozně ranilo. Vždycky jsem brala jako danou věc, že tu je. Nějak mě nikdy nenapadlo, že by se to mohlo změnit. Takže se mě to nějak hrozně dotklo, protože se část toho, v čem jsem vyrostla, změnila. Zároveň mě Jana vychovávala vlastně od malička, od podobného věku, jako člověk začíná chodit do školy. Provázela mě od začátku a při covidu jsme si začínaly povídat i o jiných věcech, poznala jsem jí z jiného úhlu. Poznala jsem jí víc jako člověka než jako vedoucí.

**JH: Když se ještě vrátíme k divadlu a jednotlivým projektům. Jaké na ně máš vzpomínky? Jak vnímáš rozdíly mezi jednotlivými projekty?**

MF: Každá z inscenací, které jsme dělali, byla charakterově specifická. Já, já zapomněla na *Rašku!* To byl můj úplně hrozně, hrozně, hrozně oblíbený projekt, protože byl takový vtipný. Jinak jsme zpracovávali spíš vážná témata. I mi pak rodiče říkali doma, že se skvěle pobavili. Reakce mých blízkých jsou pro mě dodnes důležité. A i to zkoušení bylo dobré, přišlo mi, že se u toho všichni bavili. I Jana se smála, ačkoliv byly i zkoušky, kdy zuřila, protože jsme nedělali, co jsme měli, nebo opakovali pořád ty samé chyby. *Raška* byl úžasný. Ale přijde mi, že co se týče těch historických koláží, pásem nebo tak, tak tomu *Raškovi* je v něčem trošku podobný *Foglar* a trošku se tomu podobá i *Pepita*, ve které jsem tedy nikdy nebyla. Jsou to takové inscenace, při kterých se propojuje historie, naše vnímání toho příběhu, a zároveň se v tom formátu vypráví osud někoho zajímavého. Jestli se nepletu, tak na scénářích těchto třech věcí spolupracoval Miloš [Doležal], to se tam taky odrazilo. Já mám ty jeho knížky hrozně ráda. Jiné projekty byly vážnější, bylo jasné, co se dělá, jindy se víc experimentovalo.



V *Českém roce* byly zase hodně písničky. My jsme ho tedy v té době dost nenáviděli (smích), dnes už ani nevím, jestli jsme k němu měli doopravdy tak negativní vztah, nebo to vzniklo z legrace, že jsme si pořád stěžovali, jak se hraje pořád dokola... Upřímně řečeno ani nevím, jestli to mohlo bavit někoho v hledišti (smích). Ale docela dobře jsme se tam všichni naučili zpívat, používat hlas, hlasivky. To se hodilo. Nikdy jsme nedělali nic vyloženě muzikálového, ale třeba *Jonatán* se tomu docela blíží. Bez ohledu na žánr pro mě bylo vždycky důležité vědět, že má ten který projekt smysl. Pak jsem ho dělala ráda. Vzpomínám si třeba na *Rebarboru*, ve které jsem nikdy nehrála, ale několikrát jsem jí viděla a měla jsem to představení moc ráda. Jako malá jsem možná úplně nechápala tu pointu, ale to představení se mi hodně líbilo mimo jiné kvůli hudbě, která tam navozovala takovou příjemnou atmosféru.

**JH: Když si zkusíš vzpomenout na další složky inscenací a na další tvůrce, scénografy, skladatele... jak fungovali, jak probíhalo zkoušení?**

MF: To bylo od inscenace k inscenaci úplně jiné. Ale vždycky to bylo tak, že kostýmy nám z nějaké části zařizovala produkční, dřív Hanka [Novenková], teď Alenka [Převrátilová]. Kostýmy vždycky prostě tak nějak přistály, nevzpomínám si, že bychom je nějak vyráběli. Díky tomu s tím nebyly žádné problémy. Co se týče hudby, tak v některých projektech si děláme hudbu sami – ne teda zrovna já, já jsem hudbu moc nedělala, ale jiní ano, ve spoustě projektů nám dělal hudbu Jakub [Sejkora]. Ten je skvělý, já hrozně obdivuju, jak umí vytvořit hudbu, která do té inscenace vždycky tak zapadne a dá jí další rozměr... Když používáme reprodukovanou hudbu, tak to nějak ani nevím, kdo jí dělá a vybírá. Ale vždycky funguje jako takové oživení. Teď jsme třeba zkoušeli *Foglara* a bylo to pořád lepší a lepší, ale až s příchodem hudby se to celé prolulo a začalo to dávat smysl. Ta hudba tomu hrozně moc dodává. Co se týče scénáře, tak pokud jsme zrovna nedělali nějaké experimenty, Jana většinou text přinesla. No a já si ho četla a říkala si, jak to skáče z tématu do tématu, proč ten příběh není lineární, ale nakonec se ten smysl vždycky ukázal. Většinou se to celé spojilo až na scéně, právě třeba i potom, co se zapojila ta hudba, která to celé překlenula.

**JH: Je ještě něco, co tě napadá k té tvé šestileté etapě v DRDS nebo k Janě a její práci?**

MF: Já si myslím, že už od konkurzu měla takové oko na to, kdo se do souboru hodí. A ne jenom podle toho, kdo se hodí do jakého projektu nebo co umí. Ale že předem dokázala odhadnout, jak budou lidé později brát práci v souboru, jaký budou mít vztah k divadlu nebo k rozhlasové práci. Přišlo mi, že uměla dobře vybrat děti, které to pak zajímalo. Samozřejmě, ne každého to později tolik baví nebo se tomu chce do budoucna věnovat, lidé se mění. Ale dost lidí, které Jana vybrala pro práci v souboru, se v tom našla. Taky mi přijde, že měla docela jasnou vizi v tom, kam chtěla soubor dovést. Zdá se mi, že sem přinesla docela i reformy,

myšleno tak, že dřív byly třeba na táborech ateliéry takové, že si člověk vyzkoušel každý den jinou činnost a nic se nedělalo pořádně. Byly to jen takové ukázky toho, co by se dalo dělat, ale spíš to byla taková dětská hra než nějaká smysluplná práce. A pak Jana vytvořila ateliéry tak, jak je známe teď, a zavedla odborky, které teda už moc nefungují. Ale mně přijde dobré, že má člověk v ruce nějaký papír, který říká, že něco zvládl na nějaké úrovni a může se posouvat dál, zjišťuje díky diplomům, v čem je dobrý a v čem se třeba může ještě zlepšovat a vyvíjet. To začalo na táboře a pak se to nějak přes rok vyvíjelo, ale pak se to nějak zapomnělo. Ale pro mě to třeba byla motivace chodit na hodně ateliérů, zkoušet si všechnu možnou práci. Tak jsem zjistila třeba to, že režijní práce mě tolik nezajímá, výtvarně zase nejsem tak nadaná, ale člověk si to mohl všechno zkusit a zjistit, jaké jsou ty obory, které se pak v DRDS potkávají, a zjistit, co ho bude bavit.

Spoustu lidí to rozvinulo, což se hodilo i při jiné práci, třeba při natáčení podcastů. Lidé, kteří chodili na moderátorský ateliér pak třeba lépe zvládali komunikaci s hosty. Dozvěděli jsme se tam také spoustu zajímavého o etiketě, protože to s moderátorstvím souvisí. Celé to podle mě souvisí s tím, že Jana měla jasnou vizi, kam lidi, kteří projdou souborem, dostat, kam je nasměrovat. Tím nemyslím, že si přála, aby tenhle člověk byl televizní moderátor a tenhle zase rozhlasový hlasatel, ale spíš že ti lidé v sobě potom mají nějakou slušnost, uctivost, něco, co je v nich zakořeněné, protože se tak rozvíjejí od malička. Myslím, že Jana tohle měla promyšlené, nebo se jí to minimálně dařilo, takhle ty děti posouvat. Ještě bych chtěla říct něco o rozhlasové práci. Teď máme podcast *Děti se ptají*, a ještě se točí spoustu reportáží, tomu se věnují hlavně menší děti. Snad od té doby, co soubor existuje, vždycky patřil pod rozhlas. Má to i v názvu. Naopak nemá v názvu divadlo, a my se divadlu hodně věnujeme, což je super, ale zároveň ten název spíš evokuje pocit, že si rozhlas vychovává další generaci. A tomu rozhlasovému řemeslu jsme se s Janou věnovali. Točili jsme takové hromadné reportáže, kdy si ale často lidé jako František Souček přivlastnili mikrofon (smích), on je výborný a vždycky to uměl. Ale na tu individuální práci tam nebylo tolik prostoru. Kdo se přihlásil, ten jel, bylo to vždycky hrozně zajímavé. Vzpomínám si třeba na Poniklou, kam jsem se hrozně těšila, tak jsem si nastudovala, jak se vyrábějí ty ozdoby, měla jsem doma nějaké korálky, tak jsem to zkusila, pak jsem to tam ukázala a oni byli nadšení, takže já taky. Ale to mi bylo třeba sedm nebo osm. Tou dobou mě taky Jana nějak hrozně chválila za to, že jsem řekla, že to, jak tam něco svářeli, vypadá jako ohnivá fontánka nebo tak něco. Rodiče mi pak říkali, že Jana říkala, že to bylo super pojmenování (smích) – to jsou drobnosti, které člověka pak motivují. No a ty společné reportáže, tomu se vůbec nevěnovali všichni, jel jen ten, kdo chtěl. Každý tam něco řekl a střihala to pak Jana nebo někdo, my ne. Takže spíš šlo o to, že jsme jeli na místo, pojmenovali jsme, co vidíme a jeli jsme domů s tím, že z toho něco vznikne. A co se dělo ještě dál... no, díky těm ateliérům jsme se začali rozvíjet v těch jednotlivých oblastech, ale to bylo až později. Pak jsme s Josefem začali hodně dělat ten rozhlas, přijde mi, že teď jsme mnohem víc rozhlasový soubor než dřív. Máme ten podcast, máme ty příspěvky, spadáme s tím vlastně

pod Radiožurnál. Ale dřív... mně ty hromadné reportáže v něčem i chybí. Myslím, že menší děti by si zasloužily aspoň zkusit být na místě, zkusit si to, mluvit na mikrofon, komentovat, je to hezká zkušenost, ať se to povede, nebo ne. Když se to nepovede, tak se to dá pryč a nic se neděje. A taky se člověk dostane mimo Prahu, to se hodí i do školy. To se ale netýká jen těch reportáží, DRDS obecně dává dětem to, že pak celkově rozumí líp některým historickým událostem nebo něčemu, co v Čechách tak nějak automaticky funguje, děti mají větší rozhled. Myslím, že třeba ty hromadné reportáže by se obnovit mohly, bylo by to pěkné. Ale ta rozhlasová náplň souboru tu teď je víc než dřív. I když se to taky týká hrozně malé skupiny lidí. Já jsem zrovna v tom podcastu od začátku, tak že to říkám zrovna já...ale když se podívám na soubor jako celek, tak je tam jen pár lidí, kteří na tom podcastu pracují. A možná, že si ti ostatní říkají, proč na tom třeba nemůžou dělat taky? Nevím, jak velká je možnost dojít za Josefem a říct, že to taky chtějí dělat. No ale zkrátka soubor teď naplňuje tu svou rozhlasovou práci, ale hrozně tu převažuje divadlo. A já si myslím, že divadlo je v rámci uměleckého souboru super činnost, ale vzhledem k tomu, že jsme rozhlasový soubor, tak by to možná chtělo víc práce na reportážích a rozhovorech i pro další členy souboru. Je tu generace lidí, která nezažila rozhlasovou práci vlastně vůbec. A to jsou pak takové nerovnosti v tom souboru, které můžou vyvolávat v některých ohledech negativní emoce, že se ne všichni můžou věnovat všemu, co soubor nabízí. Možná by bylo dobré obnovit i něco ze staršího fungování souboru, co zaniklo v takovém tom bezčasí, když se měnili vedoucí.