

Mikulová, Iva

Hledání řádu

Theatralia. 2026, vol. 29, iss. 1, Supplementum, pp. 11-17

ISBN 978-80-280-0843-7 (print); ISBN 978-80-280-0844-4 (online ; pdf)
ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/TY2026-S-2>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.83899>

License: [CC BY-NC-ND 4.0 International](#)

Access Date: 16. 04. 2026

Version: 20260410

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



Hledání řádu

Iva Mikulová

Samota, o níž je řeč, pramení totiž především z porušení rovnováhy ve prospěch horizontální časové dimenze, v jejíž rovině je člověk neodvratně odsouzen k zániku. Bylo by pochopitelně velmi troufalé tvrdit, že člověk, od té doby, co se zřekl boha, nemůže zakusit okamžik rovnováhy, okamžik věčnosti i pomíjivosti zároveň. Cesta k němu je však, zdá se, složitější a pro člověka nesnadnější. (HAVLÍČKOVÁ 1974: 49)

Citovaná pasáž pochází z diplomové práce Margity Havlíčkové s názvem *Čas v dramatu*, kterou obhájila v roce 1974 pod vedením Artura Závodského. Zatímco její vedoucí se domníval, že diplomantčíným cílem bude měřit délku času v průběhu inscenování dramatu (HAVLÍČKOVÁ 2018: 83), Margitu Havlíčkovou na tématu zajímalo filozofické, přesněji ontologické hledisko plynutí času. Její práce, která se dotýkala fenomenologické perspektivy a vstupovala také na pole kulturní antropologie, se opírala především o epistemologické pojetí času Gastona Bachelarda ze studie „Vertikální výstavba času“. Svou práci autorka rozdělila na dvě základní kapitoly, které vycházejí z dělení času na horizontální (tranzitivní) a vertikální (duchovní): „Horizontální časová dimenze a její projevy ve struktuře dramatu“ a „Dějiny dramatu jako projev působení vertikální časové dimenze“. Vycházela z přesvědčení, že „drama nikdy nebylo a není ničím jiným, než výrazem postavení lidského ducha ve světě“ (HAVLÍČKOVÁ 1974: 50). Hledala ve své práci tvůrčí projevy v rámci vertikálního času napříč dramatickou tvorbou několika staletí, počínaje antikou.

Domnívám se, že tyto hypotézy, stanovené již v její diplomové práci, se staly ústředním tématem nejen odborné výzkumné práce Margity Havlíčkové, ale také byly implicitně přítomným motivem jejího osobního života. Hledání cesty k rovnováze, kterou lidstvo pocítilo naposledy v období barokní kultury. Není náhodou, že právě baroknímu divadlu zasvětila většinu své aktivní badatelské činnosti. V tomto duchovně nasyceném období se cítila dobře a vnitřně s ním souzněla. Vše, co přicházelo po renesanci, v níž se zborťilo dosavadní uspořádání světa a namísto Boha se mírou všech věcí stal člověk, již pro ni představovalo nejistotu, neklid a disharmonii. Ve všech divadelních

projevech následujících po baroku – a to včetně projevů soudobého divadla – se tak pokoušela nalézt konstanty, které mohou dynamický svět uvést opětovně v rovnováhu a nastolit harmonii.

Také zásluhou těchto figur si uvědomujeme, že inscenace *Tragické historie o doktoru Faustovi* je budována na zapomenutém půdorysu barokní hauptakce, v které byl svět představen *ještě v rovnováze a neporušené komplementaritě* [zvýrazněno IM], po níž jako ten Faust marně toužíme i my. (HAVLÍČKOVÁ 2005: 114)

Tato touha po hledání a především nalezení řádu se jeví být – při nahlédnutí do životního osudu Margity Havlíčkové – pochopitelná. Od dětství ráda trávila čas v iluzivním světě pohádkových příběhů, které už ve školce sledovala v tamějším loutkovém divadle. Ve školním věku trávila veškerý volný čas na odpoledních představeních a sama už také měla vlastní divadelní ambice. Jenže období nevinného dětského dospívání nečekaně ukončil vpád vojsk Varšavské smlouvy v roce 1968. Pro tehdy devatenáctiletou dívku tato událost znamenala razantní přetnutí všech dosavadních představ o svobodném světě, a jak si dovoluji soudit z našich vyprávění, ani na sklonku svého života se s tou násilnou akcí nikdy nesmířila. Doposud relativně svobodný svět, nejen ten pohádkového snění, ale také postupného politického uvolňování šedesátých let minulého století, byl najednou násilně přerušen a člověk byl jako Segismundo z Calderónovy barokní hry uvržen do vězení. „Naopak, myslím si, že je to osamělý výkřik, naléhavé gesto, že je to apel na všechny, kteří se zabydleli ve svých vyprahlých životech, a rezignovali na mocnou, životodárnou sílu lidského snění“, nepřímou parafrázuje poselství hry *Život je sen* v recenzi na inscenaci Theater Brett (HAVLÍČKOVÁ 1995: 8).

Za naplnění svých snů je potřeba bojovat a nevzdat se – to je jedna rovina konceptu života jako snu:

Problémy hrdinek a hrdinů Lorcových dramát nalézají se ostatně v centru každého skutečného dramatu od počátku divadla až do dneška. Jsou to problémy lidského individua, stojícího osamoceně tváří v tvář osudu, nespravedlnosti lidského řádu, *člověka věčně bojujícího za naplnění svých snů* [zvýrazněno IM], byt by platil, vědomě či nevědomě, vlastním životem. (HAVLÍČKOVÁ 1986: 11)

V uvedené citaci se Havlíčková vrací k obecnému motivu dramatické tvorby: lidský řád je na rozdíl od toho božského nedokonalý a nespravedlivý a člověk je odsouzen pouze hledat cesty, jak se vyrovnat s vlastním osudem. Jednou z nich může být únik do snu.

Za určitou variantu snu můžeme považovat pohádku, která nám může nabídnout možnost, jak se vyrovnávat s nedokonalostmi světa skutečného. V něm totiž ještě stále platí zákonitosti dobra a zla, a tak můžeme díky pohádce uvěřit také ve spravedlnost světa skutečného:

Neustále se proměňující, kouzelný svět Gozziho *Zelenavého ptáčka* vypráví nám o proměnlivosti světa skutečného, o nestálosti lidského konání i lidských charakterů. Jako v každé správné pohádce jsou však i tady dobří a stateční nakonec odměněni, zatímco zlo dojde spravedlivé odplaty. Řád světa je obnoven, a protože v každém z nás někde zůstává kus dítěte, je nám tohoto zákonu pohádky občas velmi zapotřebí. (HAVLÍČKOVÁ 1993: 6)

Nikdy se však v těchto pokusech nesmíme vzdát. Bez ohledu na to, že již od začátku si jsme vědomi faktu, že toto neustále se opakující hledání smyslu a podstaty světa nemůžeme nikdy naplnit:

Čas dětství a čas dospělosti nelze od sebe oddělit a hranice mezi nimi vedená je nám vnučená násilím. Je-li naše dětství zasaženo příběhem, pak nám nezbyvá nic jiného, než abychom zbytek života zasvětili úsilí dát tomuto příběhu živou a skutečnou tvář. Nikdy se nám to nezdaří. [...], kdybychom tak nečinili, náš život rovnal by se smrti. (HAVLÍČKOVÁ 1988a: 390)

Margita Havlíčková se nikdy nevzdala kousku dítěte v sobě – nejen kvůli příznačnému pukretli nebo verši o kašpárkovi, který tak ráda recitovala. Potřebovala si v sobě uchovat kus dítěte, které bude vyvažovat všechny nespravedlnosti lidského světa. Tuto svou hravost a zlobivost si ponechala až do samotného konce života.

Kromě tohoto introspektivního uchýlení se do nitra sebe samotné Margita Havlíčková realizovala také veřejný projev nesouhlasu s dobou omezující svobodnou a tvůrčí tvorbu. V roce 1972 založila spolu s Pavlem Aujezdským divadlo DEX '72, jehož programový manifest představovala již první inscenace textu Jiřího Koláře *Světlo světa*. Jistě i pod vlivem svého celoživotního partnera, surrealistického výtvarníka Jiřího Havlíčka, spoluzakladatele brněnské surrealistické skupiny Lacoste, na jevišti zhmotnila útek do fantazijního světa snění a bizarních obrazů, tolik kontrastujících s absurditou tehdejší každodennosti. Přestože DEX '72 a později Pirám neexistovaly déle než tři sezony, představovaly pro Margitu Havlíčkovou podstatnou životní zkušenost. Nejen zkušenost s praktickým divadlem, jehož provozování vždy považovala za komplementární součást studia o tomto estetickém druhu umění, ale také životní zkušenost subversivního odporu vůči politickému zřízení, s jehož restriktivní a nesvobodnou povahou se nikdy nedokázala smířit. Podstatným tvůrčím principem těchto divadelních uskupení bylo setkávání se s jí názorově a postojově blízkými lidmi, kteří se stali jejími doživotními přáteli (Nikou Brettschneiderovou a Ludvíkem Kavínem), případně celoživotními partnery (za grafickou podobu propagačních materiálů byl zodpovědný Jiří Havlíček).

Zaujetí pro tvorbu amatérských, studentských nebo poloprofesionálních souborů již poté Margitě Havlíčkové zůstalo až do konce její aktivní akademické činnosti. Nejen, že se během našich setkávání po jejím odchodu z katedry doptávala, zda studenti založili nějaký soubor, a jestli se tedy u nás na Katedře divadelních studií hraje divadlo, ale byla to právě Margita Havlíčková, kdo soustavně sledoval vznik, průběh a v některých případech i zánik vybraných brněnských amatérských souborů. Takto stála například u zrodu Ochoťnického kroužku, jehož inscenace reflektovala v několika komplexních článcích (např. „Abrahamus patriarcha aneb Pokus o konfrontaci“, 1988; „Ananas

aneb Čekání na Františka“, 1988; „Matka aneb Absurdní divadlo znovu vzkříšené“, 1989). Nezajímala ji jen estetická podoba inscenací, ale především ve svých textech hloubavě přemýšlela nad vztahem *tvůrců k dnešku*. Zajímalo ji jejich svědectví o tehdejší době, jako by už nad každou vzniknuvší inscenací uvažovala z perspektivy budoucí badatelky, která bude moct na základě inscenací rekonstruovat dobové milieu ve vší jeho složitosti. „V nových podmínkách zůstává jediný parametr: kvalita výpovědi, jinak též závažnost svědectví“ (HAVLÍČKOVÁ 1988a: 390). Zdánlivě mimoděčně se tak opakovaně vracela ke svým maximám pojmenovaným už v diplomové práci. Hledala vertikální čas prožívání, přičemž neustále zohledňovala proměnlivost jeho realizací v závislosti na proměnlivosti doby:

Inscenace Ameriky, tak jak byla nastudována a předvedena Ochotnickým kroužkem, vyzněla jako přesné pojmenování existenciální situace všech zúčastněných a stala se tak jejich jednoznačným programovým prohlášením, formulovaným prostřednictvím samotného divadelního artefaktu. Nová nastupující divadelnická generace tehdy mj. prokázala svoje právo na Kafku, na něhož se po jistou dobu oficiálně pohlíželo jako na nepřipustně odlidštěný a naší společnosti cizí element. (HAVLÍČKOVÁ 1991: 55–56)

Jako by si na té horizontální ose chronologického plynutí času byla neustále vědoma skutečnosti, že žitá přítomnost se okamžitě po svém uplynutí proměňuje v minulost, která bude nazírána a interpretována budoucností. Žitou skutečnost už zároveň viděla jako relikv či artefakt pro budoucnost. „Minulost ve vztahu k dnešku může být živá i mrtvá, podle stupně intenzity, kterou k nám dokáže promlouvat. Brněnské divadlo osmdesátých let, pro nás nanejvíc přitažlivé a žádoucí, bude pro naše potomky zřejmě mrtvou záležitostí“, rozhořčovala se nad nedostatkem audiovizuálních záznamů na konci osmdesátých let (HAVLÍČKOVÁ 1988c: 29).

Usilovala o pravidelné zaznamenání inscenací i v jejich audiovizuální podobě, aby si budoucí generace mohly udělat představu o brněnském divadelnictví i na základě záznamu, nejen z programů a referátů. I těmi ovšem přispívala do korpusu paměti divadla.

Divadelní inscenace začala profesionálně zachycovat pro brněnský deník *Rovnost* v první polovině sedmdesátých let, a tím se ocitla mezi letitými zkušenými novináři a teatrology (ve stejné rubrice v té době vycházely texty jejího pedagoga Artura Závodského, Víta Závodského nebo Karla Bundálka). Tam přispívala články z regionálních divadel v Gottwaldově a Uherském Hradišti. Později psala pro různá odborná periodika (*Program, Divadelní noviny*) nebo regionální noviny (*Moravské noviny*) recenze ze všech typů divadel, počínaje brněnským Národním divadlem a Divadlem U stolu konče. Kromě všech později publikovaných knih věnovaných brněnskému divadelnictví a výzkumu počátku brněnského profesionálního divadla k jeho mapování přispěla také čtyřmi desítkami hesel v rozsáhlé slovníkové trilogii *Postavy brněnského jeviště*.

Z takto koncipovaného výčtu by se mohlo jevit, že zatímco v časové rovině neměla Margita Havlíčková žádné omezení a pohybovala se v průsečících horizontálního i vertikálního času, z hlediska místa jako by ulpívala pouze v brněnských reáliích. K Brnu,

jeho minulosti i přítomnosti měla nepochybně silný citový vztah a snad by se dalo říct, že byla i lokální patriotkou. I v posledních letech života ráda vzpomínala na život na Vranově u Brna, na byt v domě na Konečného náměstí, z něhož to měla všude blízko a ráda se tak pěšky toulala brněnskými ulicemi. Její první dlouhodobé pracoviště bylo lokalizované do samého centra města, díky čemuž jistou shodou náhod Margita Havlíčková objevila i své mnohaleté výzkumné téma: Divadlo v Taverně, tedy pozdější Redutu.

Když jsem nastupovala do muzea, měli jsme pracoviště v Paláci šlechticů, ten se ale začal opravovat a divadelní oddělení se přestěhovalo na Kapucínské náměstí. Od stolu jsem se dívala přímo na zavřenou Redutu, kam jsem jako dítě chodila, viděla jsem, jak do rozmláčených oken lítají holubi a hnízdí vevnitř, a málem jsem plakala. Někdy jsem si v té době řekla, vždyť já o tom divadle vlastně vůbec nic nevím. (HAVLÍČKOVÁ 2018: 84)

Po roky trvajícím pečlivém badatelském výzkumu se výsledek tohoto prvotního impulsu zhmotnil do knihy s názvem *Profesionální divadlo v královském městě Brně 1668–1733* (HAVLÍČKOVÁ 2009a).

Množství publikovaných článků a studií dotýkajících se divadelnictví v této moravské metropoli by mohlo vést ke zkreslujícímu závěru, že Margita Havlíčková psala výlučně o divadle brněnském, potažmo moravském. Zajímaly ji jak provozní záležitosti (které rekonstruovala na základě dochovaných cedulí), tak výrazné divadelní osobnosti, ředitelé divadel a jejich umělecké směřování. Stranou jejího zájmu nezůstával ani repertoár divadel a jeho specifika, v nichž zohledňovala multikulturalitu brněnského, ale také šířeji moravského divadla. Nikdy se však nejednalo o příkře pozitivistické, faktografickými daty nabitě texty, vždy v nich zůstával prostor pro vyprávění příběhů, provázanost dějů a jejich kauzálních souvislostí. Opakovaně poukazovala na nezbytnost studia dějin brněnského divadla jakožto divadla, které v sobě mísí českojazyčnou, ale stejně tak německojazyčnou divadelní tradici, potažmo kulturní tradici zemí, z nichž sem přicházely kočovné divadelní skupiny. Její text „K problematice studia dějin české divadelní kultury“, publikovaný ve sborníku *O divadle 2008*, kriticky nahlíží romantizující představu národních dějin definovaných jazykovou příslušností a vybízí k perspektivě komparační.

Českou teatrologii nečeká v budoucnosti jen úkol doplnit konečně ony vybrané kapitoly dějin českého divadla o vytěsňené a zamlčené pasáže, ale bude muset obsáhnout řadu dalších okruhů problémů. Především bude muset být mnohem otevřenější a citlivější vůči oblastem, které se dosud jevily jako součást dějin divadla nikoliv českého, tj. jediného domácího, nýbrž přinejmenším střeoevropského, tj. do této chvíle vnímaného jako dějiny divadla zahraničního. Tato otevřenost vyžaduje *užití metody komparační, která nevymezuje jeden jev vůči druhému, nýbrž poměřuje jednotlivé jevy, hledá mezi nimi souvislosti a odlišnosti* [zvýrazněno IM], a to vždy v rámci určitého kontextu. A je to právě komparační metoda, která pracuje cíleně s kontextem jako se základním společným prostorem dění zkoumaných jevů. (HAVLÍČKOVÁ 2009b: 159)

Přestože Margita Havlíčková mluví o komparační metodě, nepochybně lze na základě popsané charakteristiky doslovit, že zde již tehdy předjímá v současné době klíčové metodologické přístupy k archivnímu materiálu skrze transkulturní teoretické koncepty.

Tímto výhledem, který zůstává platnou badatelskou výzvou, bych svůj text o tématech obsažených v Havlíčkově textech uzavřela. Uzavření je ovšem pomyslné, neboť já bych si naopak velmi přála, aby všechny badatelské výzvy, které nám Margita Havlíčková předkládala, zůstaly otevřené. Bytostně ji trápilo, že Brno zatím nemá dostatečně zpracované dějiny Divadla na Veveří, stejně jako dějiny Divadla na Výstavišti. Opakovaně se k těmto tématům v našich vyprávěních vracela a doufala, že se jich chopí někdo z našich studentů nebo studentek. Doufám, že se nám, jejím kolegům a kolegyním, podaří pokračovat v odkazu, který nám zde zanechala. A že budeme zpracovávat nejen lokální témata, ale že je budeme především nahlížet v perspektivě středoevropských kontextů a významů. A že se skrze probádaný materiál dokážeme vyrovnat nejen s dějinami brněnského divadelnictví, ale že skrze něj dokážeme nahlédnout také své vlastní osudy a postavení člověka ve společnosti.

Bibliografie

- HAVLÍČKOVÁ, Margita. 1974. *Čas v dramatu*. Diplomová práce. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, Brno, 1974. Nепublikováno.
- HAVLÍČKOVÁ, Margita. 1986. K problematice scénování Lorcových dramát v brněnských divadlech. *Zpravodaj Moravského muzea v Brně* 10 (1986): 3: 11.
- HAVLÍČKOVÁ, Margita. 1988a. Abrahamus patriarcha aneb Pokus o konfrontaci [Ochotnický kroužek Brno – Luboš Malinovský: *Abrahamus patriarcha*, režie Luboš Malinovský a Jan Antonín Pitínský]. *Program* 59 (říjen 1988): 390–391.
- HAVLÍČKOVÁ, Margita. 1988b. Ananas aneb Čekání na Františka [Ochotnický kroužek Brno – Jan Antonín Pitínský: *Ananas*, režie Jan Antonín Pitínský]. *Program* 60 (listopad 1988): 108–109.
- HAVLÍČKOVÁ, Margita. 1988c. Specifikum divadelně historického bádání... zpráva z pracoviště. *Zpravodaj Moravského muzea v Brně* 12 (1988): 2: 28–29.
- HAVLÍČKOVÁ, Margita. 1989. Matka aneb Absurdní divadlo znovu vzkříšené [Ochotnický kroužek Brno – Jan Antonín Pitínský: *Matka*, režie Jan Antonín Pitínský]. *Program* 61 (září 1989): 32–33.
- HAVLÍČKOVÁ, Margita. 1991. Ochotnický kroužek. In Vítězslava Šrámková a Jan Vedral (eds.) *Hledání výrazu: České autorské amatérské divadlo v 80. letech*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 1991: 55–56.
- HAVLÍČKOVÁ, Margita. 1993. Zelenavý ptáček aneb O spravedlnosti pohádek. *Divadelní noviny* 2 (1993): 21: 6.
- HAVLÍČKOVÁ, Margita. 1995. Romantické Noci v Theater Brett. *Divadelní noviny* 4 (1995): 10: 8.

- HAVLÍČKOVÁ, Margita. 2005. Faust v Divadle U stolu [Divadlo U stolu – Christopher Marlowe: Tragická historie o doktoru Faustovi, režie František Derfler]. *Loučkář* 55 (2005): 3: 114.
- HAVLÍČKOVÁ, Margita. 2009a. *Profesionální divadlo v královském městě Brně 1668–1733*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009.
- HAVLÍČKOVÁ, Margita. 2009b. K problematice studia dějin české divadelní kultury. In Jirí Štefanides (ed.). *O divadle 2008: Sborník příspěvků pronesených na teatrologických konferencích v Uměleckém centru Univerzity Palackého v Olomouci*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2009: 155–159.
- HAVLÍČKOVÁ, Margita. 2018. Život máme všichni před sebou. Rozhovor vedli Andrea Jochmannová a David Drozd. *Divadelní revue* 29 (2018): 3: 79–88.

