

PŘÍSPĚVKY K METODOLOGII

JAN CÍSAŘ

PAMĚŤ DIVADLA

*V epoše, která je informatizovaná
až k paroxysmu, kdy konzumenti
obrazů více a více utvářejí osamělý
dav, kdy mistři technologie právě nikdy
nehovoří o komunikaci, věřím,
že divadlo je jedna z posledních
zkušeností, která má být předložena
lidem, aby žili kolektivně.*

Laurent Terzieff

V předmluvě ke zcela čerstvým Dějinám české literatury 1945–1989¹ se mimo jiné píše: „Paměť, kterou historie prezentuje, je tak do značné míry určena neustálou potřebou znovu a znovu potvrzovat identitu toho, kdo je subjektem těchto dějin.“ Jistě je to možné vidět a formulovat i takto. S pojmem paměť se ovšem dá ve vztahu k historii zacházet také jinak. Historie je vždycky uspořádáním minulosti a paměť je její „surovinou“, říká Jacques Le Goff v knize *Paměť a dějiny*², v níž se s erudicí vynikajícího historika této problematice rozsáhle věnuje. Soustřeďuje se především na ten typ ‚historické paměti‘, jíž nazývá *kolektivní paměti* – také se dá v této souvislosti mluvit o sociální paměti – která doslova exploduje v 18. století, v němž slovník představuje výraznou formu této éry, jejímž vrcholem je *Velká encyklopedie*³. Diderot charakterizoval toto monumentální dílo jako shrnutí a systematické utřídění znalostí pro poznání a poučení současníků. „V 19. století zaznamená trend ožívování paměti minulosti obrovský rozmach, a to nejen na úrovni vědění jako v 18. století, ale i na úrovni citů“, jak také píše Le Goff. Romantismus měl pro toto chápání paměti ohromný smysl; ve svém jedinečném díle *Kultura středověké Evropy*⁴ Le Goff konstatuje, že „láska k troskám z antických chrámů se přenesla na zříceniny hradů a nedostavěné katedrály“. Což

¹ Janoušek, P.: *Dějiny české literatury 1945–1989*, Praha (Academia) 2007.

² Le Goff, J. : *Paměť a dějiny*, Praha (Argo) 2007.

³ *Encyklopedie aneb Racionální slovník věd, umění a řemesel*, Praha 1954.

⁴ Le Goff, J. : *Kultura středověké Evropy*, Praha (Odeon) 1991.

důrazně připomíná, že kolektivní paměť se projevuje – a také „zkoumá, zachraňuje a uctívá“ – nikoliv v událostech, ale v tom, že něco dlouho trvá a že nespočívá jen ve verbálních projevech – ať už ústních nebo písemných – ale „hledá se v obrazech, gestech, rituálech a oslavách.“

Tohle „převrácení historického pohledu“, jak to označuje Le Goff, může na jedné straně vést k oblibě ‚retro stylu‘ a stát se předmětem obchodu s pamětí. Na straně druhé se tato kolektivní paměť dá také postavit do protikladu s pamětí *historickou*, neboť je tím, co zbývá z minulosti v žitém čase jistých pospolitostí a skupin nebo tím, co tyto pospolitosti z minulosti dělají. Proto je jednou z os této kolektivní paměti současná problematika rezignující na lineární chronologii času ve prospěch času „mnohačetného, žitého“ na úrovních skutečností sociálních a kolektivních. Mezi ně patří i kultura a s ní divadlo. Nejde o produkci a formování kolektivní paměti spontánně, ale o její vědomé vytváření prostřednictvím společnosti, která sdílí nějakou historickou zkušenost a vytvořily si nástroje, jež bychom snad mohli nazvat pro tuto potřebu ‚archívy‘, což lze pojímat jako uchovávání památek všeho druhu a jejich zveřejňování. To jsou v mnohém skutečná ‚místa‘ dějin, neboť touto produkcí vzniká řada kolektivních pamětí a pod jejich vlivem se rodí okamžitá, současná historie.

K tomuto účelu se používají i tradiční, často zcela nebo částečně nově pojaté nástroje. V tomto duchu figuruje v naší současné divadelní historiografii především lexikografický projekt Divadelního ústavu, jenž započal v roce 2000 encyklopedií divadelních souborů Česká divadla.⁵ Projekt se vrací k duchu D’Alambertovy a Diderotovy *Velké encyklopedie*.⁶ Není jen suchou věcnou informací, ale usiluje o výklad s přiznanou snahou připomenout úlohu, kterou mělo v českém prostředí divadlo. Představuje nepochybně významný díl současné *kolektivní divadelní paměti*. Svým způsobem tak přesahuje divadelní historii jako vědu především v tom, že je vskutku ‚surovinou‘ této historie, jejím archivem a kromě toho – jak se na kolektivní paměť sluší, neboť je to její konstituující rys – je *živou* ozvučnou deskou historické práce poukazující trvale k *tradici*. Odtud bychom se asi nejspíše dostali k tomu, co bylo řečeno na počátku v souvislosti s Dějinami české literatury 1945–1989⁷ – k identitě. Neboť kolektivní paměť v této podobě spojující minulost i současnost je zásadním prvkem identity a hnacím motorem jejího hledání.

Existence slovníků a encyklopedií je v přítomnosti rozšiřována, doplňována ale také znejistována existencí elektronické paměti, která ‚archív‘ totálně změní; skutečně se dá mluvit o revoluci. Nejde jen o uspořádávání a zveřejňování verbálních či verbalizovaných materiálů pomocí počítačů. Jde o možnost, v případě divadla zvláště podstatnou, uchovávat a zveřejňovat – ve spojení verbálního i *nonverbálního* – nějaký divadelní artefakt; ať už v celku scénování nebo jenom jeho některých komponentů. Nabídka slavných představení českého divadla

⁵ *Česká divadla: encyklopedie českých divadelních souborů*, Praha (Divadelní ústav) 2000.

⁶ *Encyklopedie aneb Racionální slovník věd, umění a řemesel*, Praha 1954.

⁷ Janoušek, P.: *Dějiny české literatury 1945–1989*, Praha (Academia) 2007.

60.let, s nímž přišel časopis *Reflex*,⁸ je přímo názorným příkladem divadelní paměti této elektronické doby: je tak oceňována *délka trvání určité* divadelní hodnoty, která se právě pro tohle jako minulost může prolnout do současnosti, stát se její žitou skutečností. Na půdě *divadelní kolektivní paměti slovníkového charakteru* zatím nejhmatatelnější důkaz o zmíněné revoluci podává třetí díl projektu českého amatérského divadla. Knižně vyšel ve dvou dílech jako *Místopis českého amatérského divadla*⁹ vedle něhož existuje databáze jako trvale otevřený soubor údajů. Jeho cílem nebyl výklad, rozhodující byla ona surovina, shromážděná a publikovaná se snahou v co nejpodrobnější a nejobsáhlejší míře zachytit působení a existenci ochotnických (amatérských) souborů v jednotlivých místech České republiky – od minulosti až po současnost. Není tu žádné třídící, srovnávací ani hodnotící hledisko. Jde o fakta, o co nejdůkladnější zjištění a sdělení kde a kdy se všude hrálo ochotnicko divadlo. Připočteme-li k tomu ještě to, že se na hledání těchto faktů podílela řada dobrovolných přispěvatelů, kteří pátrali po stopách ochotnického divadla ve svém místě a zároveň, že byly takto shromážděny – a dokonce i nově napsány – četné publikace, které zaznamenaly činnost ochotnických souborů v nejrůznějších místech a v různých časových rozpětích, potom jde o vskutku dokonalou kolektivní divadelní paměť potvrzující rozsah českého amatérského divadla a jeho podíl na tvorbě a upevňování české identity.

Takto vytvářená paměť divadla má své výhody. Dovoluje vyhnout se událostem a vyprávění o nich, což je koneckonců v poslední instanci vždycky jádrem a podstatou historie. Není tedy nutné vyprávět příběhy, které jsou buď pravdivé nebo lživé, založené na nějaké realitě či vymyšlené. „Devatenácté století, století historie, vymyslí jednak doktríny, vyhrazující historii privilegované místo v rámci vědění, o nichž ...mluvíme jako o historismu či historicismu a zároveň jistou funkci – lépe řečeno určitou kategorii reálna a to historicitu...“ začíná Le Goff ve zmíněné knížce *Paměť a dějiny*¹⁰ část nazvanou *Historie*. I divadelní historie narážela a naráží na tuto problematiku a musí se s ní vyrovnávat. Divadelní paměť nemající povinnost líčit sled událostí a vyprávět o nich tomuto problému uniká, není tímto smyslem historismu a historicity nijak vázána. Před jistou dobou jsem spolupracoval na knize, která se jmenuje *Historie divadelní Pardubic a okolí*.¹¹ Jak už prozrazuje název, je to vyprávění o divadelních událostech v kraji pod Kunětickou horou s důrazem na příběh divadla v samotných Pardubicích. Výběr těchto událostí a jejich chronologické řazení bylo klíčem k uspořádání materiálů, což přinášelo jisté problémy. A tak jsem jako hlavní redaktor navrhl dalším členům autorského týmu, že rozšíříme záběr „za“ divadlo a pokusíme se je chápat

⁸ *Reflex: CS. Společenský týdeník*, Praha (Ringier) 1990.

⁹ Šrámková V. – Valenta J.: *Místopis českého amatérského divadla I.*, Praha (ARTAMA) 2001; Šrámková V. – Valenta J.: *Místopis českého amatérského divadla II.*, Praha (ARTAMA) 2001.

¹⁰ Le Goff, J.: *Paměť a dějiny*, Praha (Argo) 2007.

¹¹ Císař, J.: *Historie divadelní Pardubic a okolí*, Pardubice (Východočeské divadlo Pardubice) 2002.

jako součást celkového – nejen kulturního – dění v Pardubicích a okolí. Psal jsem pro tuto publikaci hlavní ‚historickou‘ stať Divadlo pod Kunětickou horou v rovině vyprávění o divadelních událostech a moji spolupracovníci vyhledávali surovinu všeho druhu – od fotografií, novinových článků až po inzeráty – jimiž jsme tuto stať obklopovali, abychom překonali rovinu divadelní historie a vytvořili kolektivní paměť lokality, v níž jsme sledovali osudy divadla.

Mělo to jednu ohromnou výhodu: divadlo se stávalo jaksi přirozeně a nenásilně součástí života místa, které nás svým divadelním děním zajímalo. Dostávali jsme k pohledu (byť jen částečně a jaksi zkusmo) bez něhož – o tom jsem přesvědčen – nelze psát dějiny divadla: k pohledu *sociologickému*. Chápu tento pohled nikoliv jen jako výraz potřeb a zájmů nějakého společenství v nějaké době, jež ústí do – řečeno se Zichem¹² – „divadelního zaměření“ jako postojů k divadlu. Je to pro mně také ona „žitá“ skutečnost minulosti, přítomnosti a dokonce se dá mluvit i o přesahu do budoucnosti, jak ji nabízí paměť divadla, která vyvěrá z toho, že divadlo se odehrává ‚zde a teď‘ jako komunikace tvůrců s diváky. Takto se na př. pokusil z jistého úhlu pohledu vstoupit do divadelního života své rodné Jaroměře František Černý.

Řeší se tak problém, s nímž se setkává jakákoliv historiografie: historické příběhy minulosti vypráví vždycky současníci. Na začátku své knihy Češi a dějiny v postmoderním očistci cituje Dušan Třeštík slova Martina Heideggera o tom, že soucítí s historiky protože „se vyznačují tím, že neumějí myslet historicky a také to vůbec nepotřebují, protože jsou jen rozhněvanými a přehorlivými přísluhovači současnosti.“¹³ Třeštík potom formuluje otázku „zda je to jen tím, že (historikové – J.C.) tkví natolik ve své současnosti, že se nemohou svému předmětu přiblížit a myslet ho adekvátně minulé době, a ne jen době své?“ Myslím si, že tohle platí více než plně pro divadlo, protože vždycky při jakémkoliv uvažování o minulosti divadla existuje otázka – byť si ji většinou otevřeně nepřiznáváme a neformulujeme ji, neboť ji umíme chytře a umně obcházet, jestliže se nám to hodí – jak představení přijímali diváci doby, v němž vzniklo. Ale nemůžeme se jí zbavit, protože všichni známe tu prostou pravdu, že divadlo bez diváků neexistuje.

O tom už věděl Hölderlin, když ve znamenitých *Poznámkách o Antigoně*¹⁴ přemýšlel o tom, zda tragičnost jeho doby byla tragičností antických Řeků. Marx si v čase svého mládí kladl podobné otázky: Jak kouzlo, které nás přitahuje na řeckém divadle, překonává rozdíl civilizací; zůstává při tomto přenosu tentýž pocit konfliktů; není naše postkřesťanská tragičnost něco dlužná původnímu hříchu; jsme citliví na tytéž rozpory, které cítili staří Řekové skrze konflikty postav? Jak poznamenává Jean Duvignaud ve své knize *L'Acteur*,¹⁵ nebyl tehdy ještě Marx našťástí marxistou a proto zdůrazňuje, že tento výtvor imaginace přežívá ve strukturách díla – to jest v tomto případě textu. V těchto souvislostech se

12 Zich, O.: *Estetika dramatického umění*, Praha (Panorama) 1986.

13 Třeštík, D.: *Češi a dějiny v postmoderním očistci*, Praha (NLN) 2005.

14 Hölderlin, F.: *Werke in 4 Teilen. Bd. 2–4*, Berlin 1908.

15 Duvignaud, J.: *L'Acteur*, Paris (L'Archipel) 1993.

vynořuje řada témat, která se dotýkají problematiky historické práce, ale i vlastní divadelní tvorby, kde se objevují – stručně řečeno – jako problém tzv. inscenační aktualizace starších textů. Patří však i k divadelní paměti; dokonce přes ni a skrze ni se k těmto tématům lze přiblížit i jinak. Především divadelní paměti se ukazuje tato sféra jako nejučinněji uchopitelná v poloze syntézy materiálních a symbolických systémů a jejich struktur. V divadle je to záležitost naprosto zásadní a základní, neboť KOMUNIKACE mezi těmi, kteří předvádějí a těmi, kteří je vnímají – tedy komunikace mezi lidmi – je rozhodujícím, klíčovým, fundamentálním momentem, východiskem pro průnik do „žité“ minulosti divadla, která je i součástí současnosti.

Tohle přesně postihuje citát uvedený jako motto této úvahy: herec realizuje komunikaci na úrovni vstupující s divákem do kolektivního života společnosti. Do jisté doby bylo poznání této funkce herectví krajně obtížné, neboť existovaly údaje jedině v *písemné* podobě. A to ještě popisující, analyzující a vykládající herecké výkony především a skoro výhradně jako individuální výsledek tvorby dosahující jisté umělecké (estetické) kvality. Kdysi jsem podrobně a dlouho zkoumal divadelní referáty Nerudovy. Byl jsem jimi do jisté míry zklamán, protože jeho kritiky a recenze hodnocení herců nedosahovaly úrovně následující kritické generace a dokonce i kvality jeho kritických hodnocení jiných oblastí soudobého uměleckého života. Když jsem se však začal zabývat problémem herectví z hlediska divadelní paměti a vrátil se k tomu množství Nerudových referátů o Prozatímním divadle¹⁶ jako projevu kolektivní skutečnosti hlediště a jeviště, tak jsem zjistil, že jde o poměrně čitelně popsany a analyzovaný systém materiálních a symbolických struktur, jež v údajích spíše kvantitativních než kvalitativních – alespoň v hrubých obrysech – vypovídají o vztazích herců a diváků 60. a 70. let 19. století jako o svébytné skutečnosti, která charakterizuje minulost, ale zároveň v ní vysvitají některé vlastnosti, jež pokračovaly dále a podílely se utváření podoby českého divadla – na jeho historii.

Abych mohl takto vnímat a zkoumat Nerudovy referáty o herectví Prozatímního divadla,¹⁷ musel jsem se pokusit o chápání, které se nemohlo samozřejmě vzdát ani vědomí estetických kvalit jednotlivých herců ani kontextů sociologických, ale přitom mezi nimi smazává přesné hranice ve jménu *historické antropologie*. Na tomto místě nemohu než otevřeně říci dvě věci. Za prvé, že nejsem příznivec a ctitel divadelní antropologie, naopak jsem až krajně a úzkostlivě opatrný vůči tomuto pojmu. Na druhé straně ovšem nemohu neuznat, že v divadle je komunikace „hrajícího herce“ s divákem specifickým a nejpodstatnějším znakem, který vytyčuje rozdíl mezi člověkem a živočichem jako prvek, jenž konstituuje dnešní antropologii: člověk se takto projevuje jako tvor kulturní a společenský. Což jistě nevylučuje jeho biologickou podstatu, která ostatně v herectví, jehož materiálem je lidské tělo, hraje ohromnou úlohu. Leč: teprve pojem historické antropologie,

¹⁶ Neruda, J.: *Divadelní studie a referáty*, Praha (Kvasnička a Hampl) 1925.

¹⁷ Tamtéž.

k níž vydatně přispěla ‚škola Annales‘,¹⁸ mne ubezpečil, že i na půdě divadla lze při zkoumání a poznávání minulosti – především v oblasti herectví – pracovat s antropologickou historií jako s disciplinou, kde si historie pomáhá antropologickými metodami.

V divadle je toto pole rozhodujícím způsobem vymezené pojmy prezentace a reprezentace. „Z toho plyne, že můžeme rozlišit dva základní druhy lidské komunikace, a tedy i (lidského) poznání, komunikaci *prezentativní* (*ostenzivní*), tj. typ, který prezentuje („dává k dispozici“) poznávacím aktivitám druhého sám *originál*, a ne-prezentativní, *reprezentativní*, komunikující pomocí reprezentamin, ‚modelů‘, nereprezentující *originál*, ale re-prezentující či pre-prezentující (předzpřítomňující) jej poznávací nahrázkou.“ Tato věta Iva Osolsobého ze studie *Ostense* v knize *Principia parodica*¹⁹ formuluje přesně nejvýznačnější rys divadelního jazyka, ale také úhel pohledu, z něhož je možné vnímat a reflektovat herectví v rámci historické antropologie. Princip prezentace a reprezentace totiž umožňuje nejlépe popsat a interpretovat *komplexně* herectví jako součást jistého společenství, kdy je vnímáme a reflektujeme jako aktivity a postoje, jež jsou závislé právě na prezentaci „hrajícího herce“ jako originálu a na reprezentaci, skrze niž tento originál vchází do kolektivních kontextů. Osolsobě uvádí ve zmíněné studii jako příklady druhů prezentace, toho co je „praesens, přítomné hic et nunc“ výstavy, muzea, prohlídky, pamětihodnosti, exkurze atd. Ale herec – ‚hrající herec‘ a materiál, skrze nějž komunikuje s divákem, je v divadle také praesens, je také vždycky přítomný. Z této přítomnosti se zdvihá reprezentace, již herec a jeho materiál vstupuje do dalších souvislostí a nabývá hodnoty znaku či modelu; dalších významů a jiného smyslu.

Chápat tuto komplexnost herectví je jedinou možností, jak je začlenit na bázi historické antropologie do kolektivní divadelní paměti. Tento přístup prostupuje na příklad knihu Jaroslava Vostrého *O hercích a herectví*²⁰ a její první kapitola nazvaná *Umění vystupovat* je svým způsobem názorným vzorem jak z hlediska historické antropologie přistupovat k herectví. Vostrý nikde pojem antropologie nevysloví, a už vůbec nepadne zmínka o antropologii historické. To však není důležité; konečně cíl jeho uvažování je ostatně jinde než má snaha vyložit herectví jako zásadní součást kolektivní divadelní paměti. Podtitul Vostrého knihy zní *Osobnost a umění*. To znamená, že předmětem jeho zájmu je především individuální výkon, jenž je schopen na půdě herectví stvořit takový konečný estetický výsledek, jenž obsahuje i ty prvky, které jej spojují s jeho současníky. Divadelní paměť se samozřejmě nemůže této sféře vyhnout. Ale – jak už jsem napsal – nečiní ji středem svého zájmu. Soustřeďuje se prioritně na ty projevy, které vyjevují to, co tu má označit pojem antropologický: herectví nazírané z hlediska vztahů jedince a společnosti, kde prezentace a reprezentace na jevišti se pohybuje v rovi-

¹⁸ Holzbachová, I.: *Škola Annales a současné pojetí dějin*, Brno (Masarykova univerzita) 1995.

¹⁹ Osolsobě, I.: *Principia parodica*, Praha (AMU) 2007.

²⁰ Vostrý, J.: *O hercích a herectví*, Praha (Achát) 1998.

ně, která postihuje obecnou lidskou rovinu této problematiky. V tomto smyslu koncipoval Vostrý i program Činoherního klubu vyjádřený stručným, ale o to výstižnějším výrokem: herecké možnosti jsou možnosti člověka.

První kapitola Vostrého knihy *Umění vystupovat* stojí na tomto základě. Vystupování je v ní charakterizováno jako chování v nějaké roli: „...je z tohoto hlediska vždycky sebezprezentací spojenou se sebezařazením“. Je to „chování diktované příslušným postavením“ kdy „daná sociální role nemusí být v souladu s individuální rolí“. To vše demonstruje Vostrý rozбором začátku druhého dílu Stendhalovy *Kartouzy parmské*,²¹ kdy vévodkyně Sanseverinová sděluje knížeti, že opouští Parmu na protest proti nespravedlivému rozsudku nad jejím synovcem Fabriziem. Její vystoupení – chování a posléze jednání – uvádí Vostrý do souvislosti s herectvím klasicistických heroin a uplatňuje tu ono komplexní vidění: Od oblečení a schopnosti nosit je, od krásy, jež je zajisté spojena s jejím tělesnými dispozicemi, ale pro Stendhala – a Vostrý to neustále akcentuje – plyne především „z popisu jejích projevů, které ztělesňují její pravou osobnost“, přes držení těla, jež vyjadřuje její morální převahu nad knížetem a její celkový morální postoj až k dokonalé vznešené řeči, mluvnímú projevu „schopnému soupeřit s řečnictvím“. Vostrý uzavírá tuto analýzu „prezentace a reprezentace“, chování a jednání vévodkyně Sanseverinové u knížete tím, že Stendhal vytvořil její postavu „v zásadě v duchu klasicistní tradice.“ Přitom rozhodující je pro Vostrého jednota slov a základního postoje vévodkyně. „Tato jednota má co dělat s jednotou jejího ideálního životního postoje s tělesným držením. Jestliže se vévodkyně *vztyčí v celé své velikosti*, nemyslí se tím jenom fyzická výška, ale především morální povaha její postoje nad panovníkovým. Pouhá změna polohy těla tu má, podobně jako u vynikajícího herce, vedle aspektu fyzického i aspektu potencionálně symbolický: vzpřími-li se, jde o vzpřímení nikoli jen v prvotním, ale i v obrazném smyslu.“ Je to přesný a názorný příklad toho, co činí z historické antropologie princip umožňující objeovat herectví v poloze divadelní paměti jako spojení materiálu a symbolu.

Vostrý toto téma potom rozšiřuje z jiného aspektu v kapitole *Typ a osobnost* o Jungův termín archetyp, jež chápe jako „jistý praobraz“ v němž je ukryta symbolika, která přes tělesnost vyjevuje hlubokou, nikoliv jednoznačnou „metafyzickou“ hodnotu. Ostatně – ve *Filmové hermeneutice*²² Rudolf Starý podrobil z tohoto hlediska „jungovského“ interpretaci řadu filmů, aby i takto stvrdil své pojetí hermeneutiky, v jejímž pohledu „svět byl orbis pictus, theatrum mundi, v němž každá věc obrazně promlouvá svým vzezřením, chováním, gesty, prostě tím, že jako jsoucí je fenoménem a vždy něco představuje (je representatio)“. Kolektivní paměť divadla v poloze divadelní antropologie nabízí jistou příležitost takto uchopit herectví. Proto Vostrý zcela zákonitě, jestliže tímto pojmem budeme rozumět nutnou a logickou příčinnou souvislost vyplývající z tohoto pohledu na herectví dospívá k jistým závěrům, které vstupují do oblasti divadelní paměti

²¹ Stendhal : *Kartouza parmská*, Praha (Svoboda) 1990.

²² Starý, R.: *Filmová hermeneutika*, Praha (Sagittarius) 1999.

odtud i divadelní historie. Učíní tak třeba zmínkou o hereckých oborech jako vytváření postav podle ustálených a vyzkoušených konvencí, které jsou nositeli přesných a konkrétních estetických představ – za jistých okolností dokonce jistých estetických ideálů – jež herectví tohoto druhu vyvolává k životu. Mluví-li v této souvislosti na př. o „statutu moderního filmového – například westernového – hrdiny“ pak v souvislosti se starými hereckými obory ožívuje nepochybně divadelní paměť jako žádaný a žádoucí kolektivní zážitek určitého typu. Ještě výrazněji tak činí když problém ‚vnější sebe prezentace‘ herce vztahuje na vznik a podobu salónního herectví, kde výslovně zmiňuje, že to „souvisí se sociálními pohyby v 19. století“.

Je to pro mne jedna ze šancí jak číst a chápat Nerudovy divadelní referáty v rámci historické antropologie jako ‚kolektivní divadelní paměť‘. Neboť jsou projevem formování českého herectví v rámci českého měšťanského divadla a jak píše Vostř: potkává se tu vzestup středních vrstev, kdy vznikají nové, vyšší požadavky na reprezentaci s ‚účelovostí a účelností reálného světonázoru‘ v němž se šíří jiné nároky a náhledy na způsoby chování a jednání jako sebe prezentaci jednotlivce. Herci tak na bázi svého ‚hraní‘ utvářejí a zjevují svůj postoj ke světu a ve světě jako jistý estetický řád, jenž by jistě nemohl existovat bez řádu tohoto světa, ale zároveň se od něj tímto estetickým řádem – a nikoliv jenom jím – odlišuje.

Číst a interpretovat takto herectví jako klíčovou složku divadelní paměti znamená ovšem přijmout jiné prostředky a jiné způsoby myšlení a vidění materiálů. Je nepochybné, že existuje řada překážek, které to znesnadňují a komplikují. Ale přesto jsem přesvědčen, že zejména ve věku elektronické paměti je to jedna z možností jak přistupovat k minulosti divadla a koneckonců se takto dostávat i k tomu, co je divadelní tradicí. Neboť se domnívám, že je-li kolektivní divadelní paměť ‚žitou‘ skutečností propojující minulost, přítomnost i budoucnost, potom je to i dost zásadní – byť také jen částečná – odpověď na to, čím konkrétní divadelní projevy dokážou žít v odlišných divadelních kulturách odlišných věků. A dost možná, že je v tom – odvolám-li se ještě jednou na motto tohoto článku – i poslání a smysl divadla dnes. Pokud ovšem ještě nějaké poslání a nějaký smysl existují.

Píšu-li o divadelní paměti, pak jenom proto, že doufám, že ano.