

těchto emocí na diváka, emocionální nákaza, pak ovšem jen tak beze všeho neplatí. Nastupuje zci-
zující efekt, a to nikoli v podobě vyloučení všech
emocí, nýbrž v podobě emocí, které se nepotře-
bují krýt s emocemi představované osoby. Při po-
hledu na zármutek může divák pociťovat radost,
při pohledu na zuřivost může pociťovat zhnusení.
Mluvíme-li zde o předvádění vnějších příznaků
emocí, nemyslíme takový přednes a takový výběr
příznaků, aby přece jen došlo k emocionální ná-
kaze, protože herec přece jen ještě v sobě vyvo-
lal emoce, které měl znázornit, totiž předvedením
jejich vnějších příznaků: tím, že zesílí hlas, zadrží
dech a napne krční svalstvo, takže se mu krev na-
hrne do hlavy, může v sobě herec snadno vyvolat
vzteky. V tomto případě se efekt přirozeně nedo-
staví. Naproti tomu vznikne, když herec na určitém
místě bez přechodu ukáže nesmírně bledou tvář;
dosáhne toho mechanickou cestou: schová tvář
do dlaní, v nichž má bílé líčidlo. Vystavuje-li herec
v téže chvíli na odív zdánlivě klidné chování, pak
jeho úlek právě na tomto místě (na základě této
zprávy nebo tohoto odhalení) vyvolá zci-
zující efekt, „efekt Z“. Hrát takto je zdravější, a jak se nám
zdá, i více hodno myslící bytosti, žádá si to hlu-
boké znalosti lidí a životní moudrosti a bystrého
pochopení toho, co je společensky důležité. I zde
samozřejmě probíhá tvůrčí proces: je vyššího dru-
hu, protože je vyzdvižen do sféry vědomí.

Podmínkou „efektu Z“ ovšem nikterak není nepři-
rozené hraní. Za nic na světě tu nesmíme pomyslet
na běžnou stylisaci. Naopak, vyvolání „efektu Z“
je přímo závislé na lehkosti a přirozenosti před-
nesu. Jenomže herec při přezkoušení pravdivosti
svého přednesu (nutné to operaci, která dělá Sta-
nislavskému v jeho systému velké těžkosti), není
odkázán jen na své „přirozené citění“: srovnáním
se skutečností (mluví tak opravdu vztekly člověk?
sedá si tak postižený?) může být kdykoli opravován
jinými osobami, tedy z vnějšku. Hraje tak, že
téměř po každé větě by mohl následovat úsudek

publika, že téměř každé gesto podléhá schválení
publika.

Čínský umělec není v transu. Lze ho v každém oka-
mžiku přerušit. „Nevypadne“ z role. Po přerušení
bude pokračovat ve své produkci na tom místě,
kde byl přerušen. Není to „mystická tvůrčí chvíle“,
v níž ho rušíme: když předstoupí před nás na
jeviště, je se svým výtvozem už hotov. Nemá nic
proti tomu, když se kolem něho během hry dělají
přestavby. Příčinnivé ruce mu naprosto veřejně po-
dávají, co ke své produkci potřebuje. Při Mei Lan-
fangově scéně umírání divák sedící vedle mne vy-
křikl úžasem nad jedním umělcovým gestem.
Několik diváků před námi se pohoršeně otočilo
a zasyklo. Chovali se, jako by byli přítomni sku-
tečnému umírání skutečné chudé dívky. Jejich cho-
vání bylo možná správné při evropském divadelním
představení, ale nevýslovně směšné při čínském.
„Efekt Z“ se u nich minul účinkem.

Není tak docela snadné vidět v „efektu Z“ čínského
hereckého umění přenosný technický prvek (umě-
lecký pojem odlučitelný od čínského divadla). Čín-
ské divadlo se nám zdá neobyčejně preciózní, jeho
zobrazení lidských vášní schematické, jeho kon-
cepce společnosti strnulá a chybná, nic z tohoto
velikého umění nezdá se nám na prvý pohled po-
užitelné pro realistické a revoluční divadlo. Motivy
a cíle „efektu Z“ jsou nám naopak cizí a podezřelé.
Vidíme-li hrát Čiňany, je už především obtížné
zbavit se pocitu cizoty, který v nás Evropanech
vzbuzují. Musíme si tedy umět představit, že dosa-
hují „efektu Z“ i u svých čínských diváků. Ale nesmí
nás ani rušit, což je daleko obtížnější, že čínský
herec, i když vyvolává dojem tajuplnosti, se zřejmě
nesnaží nám nějaké tajemství odhalit. Tajemství
přírody (zvláště lidské) považuje za svá tajemství,
nedovolí nikomu nahlédnout, jak vytváří přírodní
jev; příroda jemu, který už ten jev předvádí, také
ještě nahlédnout nedovoluje. Stojíme před umě-
leckým výrazem primitivní techniky, před prastup-
něm vědy. Čínský umělec čerpá svůj „efekt Z“ ze