

světa magie. „Jak se to dělá“ je ještě záhadou, znalost je ještě znalost triků, je v rukou nemnohých, kteří ji pečlivě střeží a mají ze svých tajemství zisk; přesto se tady už zasahuje do přírodního dění, schopnost udělat něco takového plodí otázku, a v budoucnosti vyhledá badatel – ve snaze, aby přírodní dění udělal srozumitelným, ovladatelným a pozemským – vždy znovu nejprve stanovisko, z něhož se jeví jako tajuplné, nesrozumitelné a neovladatelné. Zaujme postoj člověka, který žasne, použije „efektu Z“. Není matematikem, jemuž se formule „dvakrát dvě jsou čtyři“ zdá samozřejmou, ani někým, kdo ji nechápe. Muž, jenž po prvé s údivem pozoroval lampu houpající se na laně a považoval za nikoli samozřejmé, nýbrž za velice nápadné, že se kývá a že se kývá právě tak a nejinak, velmi se tímto zjištěním přiblížil pochopení jevu a tím jeho zvládnutí. Nesmíme také prostě zvolat, že postoj, který zde navrhuje, přísluší vědě, ale nikoli umění. Proč by se umění nemělo pokusit, samozřejmě s v ý m i prostředky, sloužit velkému společenskému úkolu zvládnutí života?

Techniku, jako je „efekt Z“ čínského hereckého umění, mohou opravdu s užitkem studovat jen ti, kteří takovou techniku potřebují pro zcela určité společenské cíle.

Experimenty nového německého divadla rozvinuly „efekt Z“ naprosto samostatně, nebyly dosud asijským hereckým uměním nijak ovlivněny.

„Efekt Z“ byl v německém epickém divadle vyvolán nejenom hercem, nýbrž i hudbou (chóry, songy) a dekoracemi (názorné tabule, film atd.). Jeho smyslem byla hlavně historisace událostí, které se měly zpodobit. Historisaci nutno rozumět toto:

Buržoasní divadlo vypichuje na svých hrách nadčasovost. Zobrazení člověka řídí se v něm tak zvanými věčně lidskými principy. Uspořádáním fabule vytvářejí se takové „všeobecné“ situace, aby se pak mohl projevit člověk vůbec, člověk všech

dob a jakékoli barvy pleti. Všechny události jsou pouze velkým heslem, a na toto heslo následuje „věčná“ odpověď, nevyhnutelná, obvyklá, přirozená, prostě lidská odpověď. Příklad: Člověk černé pleti miluje stejně jako běloch, a teprve když na něm fabule vynutí tíž výraz, jaký podává běloch (tato formulka prý se může teoreticky obrátit), pak je vytvořena sféra umění. Na zvláštnosti, rozdílnosti může brát heslo ohled: odpověď je společná; v odpovědi není nic rozdílného. Toto pojetí připouští sice existenci historie, ale přesto je to pojetí nehistorické. Změní se několik okolností, změní se prostředí, ale člověk se nezmění. Historie platí pro prostředí, neplatí pro člověka. Pro prostředí je tak podivně nedůležité, chápe se čistě jako podnět, je to variabilní veličina a zároveň cosi podivně nelidského; existuje vlastně bez člověka, vystupuje vůči němu jako uzavřená jednotka, vůči němu, jenž se nikdy nemění, proti pevné veličině. Pojetí člověka jako variabilní veličiny prostředí, pojetí prostředí jako variabilní veličiny člověka, to jest rozplývání prostředí ve vztazích mezi lidmi, prýští z nového myšlení, z historického myšlení. Abychom historickofilosofickou exkursi zkrátili, příklad. Na jevišti se má znázornit toto: Dívka opouští svou rodinu, aby vstoupila do zaměstnání ve velkoměstě (Piscatorova **Americká tragédie**). Pro měšťácké divadlo je to záležitost nepatrného dosahu, zřejmě začátek příběhu, to, o čem musíme zvědět, abychom porozuměli tomu, co bude následovat, nebo abychom to očekávali s napětím. Fantasie herců se přitom sotva nějak mimořádně rozběhne. V jistém ohledu je tato událost všeobecná: dívky vstupují do zaměstnání (v našem případě můžeme být napjati, co zvláštního se jí nyní přihodí). Zvláštní je tato událost jen potud, že dívka odchází z domova (kdyby tam zůstala, nedošlo by k dalším událostem). To, že ji rodina pustí, není předmětem zkoumání, je to věrohodné (motivy bývají věrohodné). Historisující divadlo vidí všechno jinak. Vrhne se se vším všudy na podivné,