



ČÁST PRVNÍ
VŠECHNO JE O VZTAHOVÁNÍ SE

KAPITOLA 1

VZTAHOVÁNÍ SE: TO JE TEN DORT

Před pár desetiletími mi do schránky přišel dopis, který mě nasměroval na cestu, jež mě nejenže přivedla k hlubšímu porozumění toho dne se zubařem, ale skutečně změnila směřování mého života.

Ten dopis byl od televizního producenta, který se ptal, jestli bych měl zájem moderovat pořad na PBS s názvem *Scientific American Frontiers*. Vědu jsem miloval a přečetl jsem všechna vydání časopisu *Scientific American* od dob svého mládí. To bylo moje jediné vzdělání v oboru. Byl jsem tak nadšený, že jsem si tu pozvánku musel přečíst dvakrát. *Scientific American!* Moje alma mater! Tohle by mohla být šance skutečně se učit od samotných vědců.

Po pár minutách jsem si ovšem uvědomil, že producenti nejspíš hledali někoho dobře známého, kdo by vystoupil na začátku pořadu, aby představil téma toho týdne, a pak zmizel, aby mimo kameru plnil funkci vypravěče. To byla mnohem menší zábava než mluvení s vědci, a tak jsem se jich zeptal, zda bych místo toho mohl s vědci provádět rozhovory na kameru. Věděl jsem, že jestliže budeme natáčet rozhovory, trávil bych s nimi celý den – nejen na kameře, ale i v průběhu hodin příprav a oběda a také při potulování jejich laboratořemi. Měl bych šanci se něčemu přiučit.

Mělo to jeden menší háček. S rozhovory s lidmi, natožpak vědci, jsem neměl mnoho zkušeností. Pakliže by producenti souhlasili, pěkně by se mnou riskovali.

Byl jsem však báječně sebejistý. Pozici moderátora diskuzních pořadů jsem si už předtím párkrát vyzkoušel, ale ještě důležitější bylo, že jsem si myslel, že by mi měl pomoci jeden z nástrojů mého povolání: schopnost naslouchat a reagovat. Navíc jsem absolvoval výcvik v improvizaci, což je jistý druh divadelního vzdělání – hry a cvičení, které vám umožní otevřít se druhému člověku, naladit se na něj, zapojit se s ním do tance myšlenek a pocitů a společně jít kamkoliv, kam vás zavede.

Jsem si jistý, že producenti *Scientific American Frontiers* o tom všem nebyli tak přesvědčeni jako já, ale rozhodli se, že se mnou zariskují. Pořad jsme začali natáčet v roce 1993.

První příběh, který jsme natáčeli, představoval závodní automobily poháněné pouze solární energií. Vyjeli jsme na Kalifornskou státní univerzitu v Los Angeles a usadili se v dílně, kde jeden vědec pracoval na velkém solárním panelu. Tohle bude můj první skutečný vědecký rozhovor. John Angier, jeden z producentů, si mě zavolal a kývl směrem k vědci. Peter Hoving, kameraman, zvedl kameru a začal točit.

Když jsem do té místnosti vstupoval, neuvědomoval jsem si, že jde o začátek více než dvaceti let snahy přijít na to, co způsobuje fungování komunikace, dostat se přes ochuzené způsoby řvoucího zubaře a pátrat po empatii a hlubší formě naslouchání téměř ve všech částech mého života. Tímto okamžikem to všechno začne. Nejenže jsem si to neuvědomoval, ale také jsem neurčitě vnímal, že vlastně nevím, co dělám. Na chvíli jsem zaváhal.

John Angier znovu pokýval směrem k vědci a jen s lehkým nádechem výrazu *No, to je to, cos chtěl* řekl: „No tak. Jdi tam a začni mluvit.“

Došel jsem k vědci, sebejistě se usmál – a okamžitě udělal tři obrovské chyby.

NASLOUCHÁNÍ OČIMA, UŠIMA A POCITY

Mou první chybou byl předpoklad, že vím více, než jsem věděl.

Po krátkém pozdravu a zběžném pohledu na jeho solární panel jsem řekl vědci, jak je úžasné, že to všechno dal dohromady jen s použitím dostupných dílů. Viděl jsem, že se mu trochu stáhl obličej. „Nejsou dostupné,“ řekl lehce uraženě. „Museli jsme si jich *spoustu* vyrobit.“ Všiml jsem si úzkosti v jeho tváři, ale nezareagoval jsem na ni. Zažíval jsem trochu té vlastní úzkosti, ale tu jeho i tu svoji jsem ignoroval. Namísto toho jsem svým tělem učinil další chybu.

Natáhl jsem se k solárnímu panelu a položil na něj ruku, předpokládaje trochu nezasloužené familiárnosti. Viděl jsem, že se mu opět něco stalo s obličejem, ale neustával jsem. Nespokojil jsem se s dotykem panelu, ale také jsem tu věc láskyplně poplácal. „Úžasné,“ řekl jsem a doufal, že to půjde hladčeji, prokážu-li jistou dávku údivu.

„Prosím, nedotýkejte se toho panelu,“ řekl. „Mohl byste ho zničit.“ Tíseň v jeho tváři mi teď byla víc než patrná. Všiml jsem si jí už dříve, ale tak nějak jsem ji ignoroval. Nenaslouchal jsem očima.

Proklestil jsem se několika otázkami o solárních panelech, ale rozhovor byl chabý a nejistý. Udělal jsem svou třetí chybu. Stejně jako jsem se k němu skutečně nevztahoval, když jsem nereagoval na pohled v jeho tváři, ani žádná moje otázka neodrážela to, co mi říkal. Když mi na moje otázky odpovídal, vlastně jsem ho neposlouchal.

Ve skutečnosti jsem nenaslouchal třemi různými způsoby. Když jsem mu řekl, že ten panel použil jen s využitím dostupných dílů, věnoval jsem více pozornosti vlastním předpokladům než jemu. Když jsem nečetl z jeho tváře, nenaslouchal jsem řeči jeho těla. A když moje otázky neplynuly z toho, co říkal, byl jsem od něj odpojen. Byl jsem sám. Jak ten rozhovor mohl být jiný než strojený, když jsem se uzavřel ve své hlavě?

Byl jsem z té zkušenosti trochu skleslý. Kde byla ta improvizální schopnost naslouchat a reagovat, kterou jsem dokázal využívat na jevišti, v níž jsem byl vyškolen a na kterou jsem byl tak hrdý? Vážil jsem si svých zkušeností s improvizací s ostatními herci. Proč jsem tak nečinil teď?

IMPROVIZACE

O improvizaci na jevišti se zpravidla uvažuje jako o tvorbě zábavných skečů přímo na místě a bez přípravy. Většina improvizace, jíž bývají vystaveni diváci, je improvizace komediální, a taková byla i moje první zkušenost s improvizací.

Jednoho léta, když mi bylo něco málo přes dvacet, jsem vystupoval v kabaretním představení v zastrčeném suterénu hotelu v Hyannis Portu. Prvním dějstvím našeho představení byl soubor skečů, který jsme prostřednictvím

improvizace vytvořili na zkouškách. Legrační repliky neměly žádný scénář; vše se vyvinulo spontánními interakcemi mezi herci. Jedinou předběžnou přípravou bylo uvažování o postavách, které bychom mohli hrát, a vymýšlení výstředních vlastností, které by mohly mít a na které by se dalo spoléhat bez ohledu na to, co naším směrem nadhodil jiný herec. Tyto skeče jsme na zkouškách mnohokrát předělávali, a ačkoliv byly odvozeny z improvizace, věděli jsme, že máme zaručeně úspěšné kusy pro první polovinu našeho představení.

Druhá polovina byla mnohem děsivější.

Před přestávkou jsem publikum požádal, aby nám poskytlo nějaká slova nebo novinové titulky. Pak jsme si tento seznam s minimálními podněty vzali do zákulisí, kde jsme po dobu patnácti minut zuřivě přehazovali myšlenky tam a zpátky.

„Dali nám slovo *daně*,“ mohl bych říct Honey Shepherdové (která o desítky let později hrála Carmelinu matku v seriálu *Rodina Sopránů*). „Co kdybyste předvedla svou Milou starou dámu, která má kontrolu kvůli daňovému přiznání?“ Její postava byla příjemná, rozumná a naprosto protiválečná.

Když vystoupila na jeviště, pak pokud by se jí daňový kontrolor zeptal, proč neplatila daně, mohli bychom se na Milou starou dámu Honey spoléhat, že by řekla něco jako: „Nechci si kupovat bombu.“ Což by vedlo k zamo-
tanému a logicky nelogickému dialogu.

Když jsme přemýšleli o těch nejvíce minimálních premisách pro skeče, netušili jsme, co vlastně budeme dělat nebo říkat. Nevěděli jsme, kudy se skeč bude ubírat, ani jak skončí. Kdokoliv byl během scény mimo jeviště, měl

ruku na vypínači světla, a když se událo něco legračního, co znělo jako závěrečný okamžik, přepnul jej a měli jsme interpunkci v podobě výpadku proudu.

Na improvizované tiskové konferenci jsem na sebe vzal osobnost prezidenta Johna Kennedyho a odpovídal na otázky novinářů z řad publika, kteří se to ráno ve stejném hotelu ptali na stejné otázky skutečného Johna Kennedyho. Jeho odpovědi na jejich otázky se do tisku ještě nedostaly, takže jsem se do toho pustil úplně naslepo.

Bylo snadné se obávat, že před publikem selžeme a pokazíme to.

Když se blížil úvodní večer, cítili jsme vzrušení, které připomíná vzrušení, jež prochází chvějícím se tělem člověka předtím, než skočí z mostu.

Ačkoliv byl tento druh improvizace jakkoliv děsivý, fakt, že jsme nevěděli, co budeme v průběhu představení znenadání provádět, byl vzrušující. Bylo to fascinující, ale byli jsme limitováni dvěma věcmi: museli jsme být zábavní a v improvizaci jsme byli vyškoleni buďto velmi málo, nebo vůbec. Spoléhalí jsme se hlavně na čirou spontánnost.

O rok či dva později jsem však byl uveden do zcela odlišné formy improvizace.

Byl jsem pozván, abych se připojil k workshopu, který vedl Paul Sills, zakladatel Second City, fenomenálně úspěšné improvizáční společnosti. Setkávali jsme se dvakrát týdně na pódiu Second City v centru New Yorku. Bylo to stejné pódium, na kterém po večerech vystupovali zkušení komediální improvizátoři, ale při těchto sezeních nás Paul uvedl do zcela odlišného druhu práce.

Jeho matka Viola Spolinová byla průkopnicí tvorby formy improvizčního výcviku, který byl tvrdý a náročný a který v hercích pomalu budoval schopnost spontánního vzájemného spojení. Cílem nebyla komedie. Zcela zakázaná byla bystrost a tvorba vtipů. Poznávali jsme něco jiného, něco pro divadlo mnohem zásadnějšího: formu vztahování se, která by mohla vést k hlubším, působivějším představením.

Na každém sezení otevřel Paul knihu Violy Spolinové *Improvisation for the Theater* a vedl nás hrami a cvičeními, které nás krůček po krůčku přetvářely. Tyto hry každého z nás dynamicky propojovaly s ostatními hráči. To, co dělal jeden hráč, okamžitě pociťoval jiný hráč, který na to reagoval. A to na oplátku vytvořilo spontánní reakci u prvního hráče. To bylo skutečné vztahování se a vnímavé naslouchání, které, jak jsem si uvědomil, je potřebné na jevišti stejně jako v životě.

Po šesti měsících jsem cítil, že mě tato improvizční sezení změnila jako herce i jako člověka.

Ale teď jsem byl tady, v tomhle rozhovoru o solárních panelech, a nefungovalo to. Hovořil jsem s vědcem, který mi mohl předat znalosti, po nichž jsem toužil – a já mu *nenaslouchal*.

Proč? Strávil jsem celý život na jevišti nasloucháním ostatním hercům. Nebo pokoušením se o to. Ale zdálo se, že je to něco, co se musím neustále učit znovu a znovu.

Když jsem začínal jako herec, měl jsem mlhavé povědomí o tom, že naslouchání má co dělat se vztahováním se k druhému člověku, ačkoliv vztahování se bylo slovo, které kolem sebe mělo tajemnou auru. Často jsem ho slýchal od režisérů a opakovaně jsem ho vídal v knihách

ruských hereckých guruů – Stanislavskij, Boleslavskij a několik dalších avských. Ale pořád mi nebylo jasné, co vztahování se skutečně znamená. Přirozeně to muselo mít něco společného s nějakým způsobem kontaktu s druhým člověkem. Vyvodil jsem přirozený závěr, že to znamená umístit se tomu druhému člověku přímo před tvář. Takže když jsem byl požádán, abych se více vztahoval, naklonil jsem se rámcově jejich směrem, ve stylu zatoulaného telefonního sloupu. Tohle ale ve skutečnosti nebylo vztahování se; bylo to pouze naklánění. Jestliže režisér požádal o ještě více vztahování se, snížil jsem si ramena a umístit svůj nos ještě blíže k druhému herci. Byl jsem nahrbený jako lidoop v kresleném vtipu na téma evoluce, a to těsně předtím, než se narovná a začne chodit jako člověk. Režiséry to k obdivnému vzdychání nepřimělo.

Kdysi, dávno tomu, režíroval Mike Nichols Barbaru Harrisovou a mě při zkoušce broadwayského muzikálu *The Apple Tree*. Několikrát nás požádal, abychom se lépe vztahovali – ačkoliv se zdálo, že se dívá více mým směrem než jejím. Nakonec to už nemohl vydržet. „Děcka, vy si myslíte, že vztahování se je třešničkou na dortu,“ řekl. „Není. Je to ten dort.“

Takže, co to je? Co je vztahování se? Co je tím dortem? Trvalo mi celé roky, než jsem to alespoň zhruba dokázal vyjádřit slovy.

Je to být si toho druhého vědom natolik, že jej pozorujete dokonce i tehdy, když jste k němu otočení zády. Jde o to umožnit, aby vás ovlivňovalo vše, co se jej týká; nejen jeho slova, ale také tón jeho hlasu, jeho řeč těla, dokonce i sotva patrné věci, jako kde stojí v rámci místnosti a jakým způsobem zabírá židli. Vztahovat se znamená dát volný průběh všemu, co do vás proniká a co má vliv na to, jak na toho druhého reagujete.