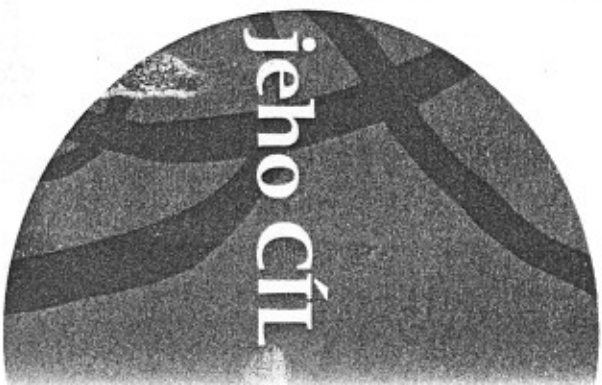




Declan  
Donnellan

**HEREC**  
a jeho cíl



BRKOLA

7

Cíl



**IRINA**

Seznámím vás s Irinou, která hraje Julii. Zkouší balkonovou scénu se svým partnerem a zdá se jí, že neví, co dělá. Ten pociť bezmoci jí připadá nefér – strávila přece tolik času hledáním a zkoumáním. Je inteligentní, pracovitá, má talent. Tak proč se cítí jako mokré tresčí filé? Skutečnost je taková: čím víc se pokouší hrát upřímně, čím víc se snaží vyjádřit hluboké city, čím víc se snaží minit to, co říká, opravdově, tím víc tuhne a mrzne. Jak se může Irina z téhle šlamastyky dostat? Když se jí nedaří prorazit přímo, bude možná muset ve své práci vyzkoušet postranní cestičky, přemýšlet laterálně, oklikou, a zvážit následující.

Když se Iriny zeptáte, co dělala včera, možná odpoví: „*Vstala jsem, vyčistila jsem si zuby, uvařila jsem si kafe...*“ atd. Když začne na vaše otázky odpovídat, její oči se nejdřív budou se vši pravděpodobností dívat přímo na vás. V okamžiku, kdy si budou připomínat obrazy událostí předešlého dne, začnou uhýbat. Jenomže oči nikdy nepřestávají zaostřovat, na něco se vždycky soustředí. Irina se dívá buďto na vás nebo na něco jiného, na kávu, kterou vypila. Dívá se buď na něco reálného nebo na něco imaginárního. Avšak vždycky se dívá na něco. Tohle „něco“ ve vědomé mysli existuje vždycky. Když ze vzpomínek doluje: „*Šla jsem do práce, napsala jsem dopis,*“ její oči stále znovu a znovu zaostřují na body umístěné někde venku, mimo ni. Selský rozum sice trvá na tom, že všechny vzpomínky jsou v jejím mozku, ale Irina musí vyhlížet ven, mimo vlastní hlavu, aby si je připomněla. Její zorničky se nestočíly dovnitř, neskenovaly malý mozek. A její oči ani nezíraly vágně ven, soustředí se na konkrétní bod a pak na další konkrétní bod, v němž se včerejší události očím připomínají a kde je znovu vidí.

„*Četla jsem noviny.*“  
„*Dala jsem si kafe.*“

Každá událost si nachází konkrétní cíl. Irina to možná nakonec vzdá a řekne: „*Už si na nic dalšího nevzpomínám.*“

Její oči však budou pořád hledat v nejrůznějších místech vzpomínky, které jí unikají mezi prsty. Zdálo by se, že se rozhlíží povšechně a všemi směry, ale ve skutečnosti hledá, nalézá, opouští a znovu volí řadu nejrozmanitějších bodů. Odtud vyplývá první z šesti zásad cíle:

**1. VŽDYCKY JE TU NĚJAKÝ CÍL**

Nikdy nevíte, co děláte, pokud nemáte předem představu, pro koho nebo pro co to děláte. Všechno, co herec „dělá“, musí dělat pro něco nebo pro někoho. Herec nemůže nikdy jednat bez cíle. Ten cíl může být reálný nebo imaginární, konkrétní nebo abstraktní, ale neporušitelné první pravidlo zní, že tady za všech okolností a bez výjimky musí být.

„*Varuji Romea.*“

„*Klamu Lady Capuletovou.*“

„*Pokouším chůvu.*“

„*Otvírám okno.*“

„*Hledám zrakem měsíc.*“

„*Vzpomínám na svou rodinu.*“

Můžete to být vy sami jako v případě:

„*Dodávám si odvahy.*“

Herec nemůže nic dělat bez cíle. Tak například nemůže sehrát: „*Umírám,*“ protože v tomto prohlášení není cíl. Herec však může zahrát:

„Vítám smrt.“

„Bojuji se smrtí.“

„Tropím si ze smrti šašky.“

„Bojuji o život.“

## BÝT

Něco nedokážeme zahrát nikdy. Herec není s to zahrát sloveso bez přímého či nepřímého předmětu. Klíčově důležitý příklad je „být“: herec nemůže prostě „být“. Irina nemůže zahrát, že je šťastná, smutná nebo že se zlobí.

Herec může hrát jenom slovesa, ale co je ještě důležitější, každé z těch sloves musí záviset na cíli. Tento cíl je svým způsobem předmět, přímý nebo nepřímý, konkrétní věc, viděná nebo cítěná, a do jisté míry potřebná. Každou chvíli se mění, čím cíl ve skutečnosti je. Je tu spousta alternativ a voleb. Ale bez cíle herec nemůže dělat absolutně nic, protože cíl je pramenem všeho jevištního života. Dokud jsme při vědomí, jsme neustále v přítomnosti něčeho a to je cíl. Když už vědomá mysl nemá nic takového k dispozici, přestává být vědomá. A herec nemůže zahrát stav mimo vědomí.

## DOUBLE-TAKE

Když rozpitváme úctyhodný komický trik „double-take“ (česky „opozděná reakce“ či „dvoji ohlédnutí“, pozn. red.), je pojem cíle jasnější. V divadelním žargonu znamená „ohlédnout se“ totéž jako „vidět“. A „dvoji ohlédnutí“ je, když vidíte tutéž věc dvakrát, pokaždé jinak, s komickým účinkem.

Například: prořezáváte chryzantémy a najednou příběhne farář.

Krok jedna: „Dobré jitro, pane faráři!“ – Díváte se na něj.

Krok dva: Obrátíte se zpátky ke svým chryzantémám.

Krok třetí: Díváte se na chryzantémy, a najednou si uvědomíte, že pan farář nemá kalhoty.

Krok čtvrtý: Podíváte se na něj znovu, tentokrát vyděšeně.

Kdy se ozve první velký smích? Vzdělané mezinárodní kapacity jsou zajedno: první velký smích se ozve během kroku tři. Krok tři je okamžikem, kdy se obraz před hercovými očima promění. Vezměme si ty čtyři kroky znovu.

Krok jedna: „Díváte se“ na faráře, ale doopravdy ho „nevidíte“. Místo toho si představujete, že vidíte starého, dobrého, důstojného pana faráře.

Krok dva: Myslíte si, že pozdravy s panem farářem skončily, a tak se znovu dáte do prořezávání chryzantém.

Krok tři: Falešný obraz skromného faráře nahradí skutečný obraz faráře v puntíkových spodkách.

Krok čtvrtý: Ohlédnete se za ním a potvrdíte si, že se sukovitá kolena třesou trapně a reálně.

Čekáte faráře v kalhotách, a „vidíte“ jenom to, co by tu mělo být. Diváci čekají zlomyslně a napjatě na to, až vás realita přinutí uvidět cíl takový, jaký ve skutečnosti je. Jeden cíl se před vašimi očima promění v druhý a obecenstvo řve smíchy. Všimněte si, že se obecenstvo nesměje proto, že vy jste změnili cíl. Obecenstvo se chechtá tomu, jak cíl proměnil vás.

## 2. CÍL EXISTUJE VŽDYCKY MIMO HERCE A V MĚRITELNÉ VZDÁLENOSTI OD NĚJ

Zaznamenali jsme, že oči musí něco vidět, ať už je to reálné nebo imaginární. Impulsy, podnět a energie k tomu, abychom oznámili –

„Dal jsem si vajíčka na špeku.“

nebo dokonce –

„Já nesnídám.“

vycházejí z konkrétních obrazů mimo mozek, nikoliv zevnitř. Oči se znovu a znovu soustřeďují na různé cíle, jako by se nejen pokoušely najít vzpomínku, ale jako by se pro tuto vzpomínku pokoušely identifikovat konkrétní místo. Místo, kde se vzpomínka schovává, nebo oblast, kde už vzpomínka existuje, se ve skutečnosti mohou jevit stejně důležité jako vzpomínka sama.

Ale co se stane, když je cíl podle všeho skrytý někde uvnitř mozku, třeba když nás strašně bolí hlava? Jak jej můžeme umístit ven?

Ať je naše bolest jakákoli, ať je naše utrpení sebenitemnější, vždycky tu je určitá vzdálenost mezi pacientem a bolestí. Lidé, kteří trpí velkými bolestmi, vám řeknou, že se často cítí od své bolesti podivně odtrženi. Čím intenzivnější migréna, tím víc se jim zdá, že na světě existují jenom dvě věci – utrpení a trpící. Bolest možná okupuje mozek, ale přitom existuje za hranicí vědomí. Je tu vždycky zásadní odstup.

### 3. CÍL EXISTUJE DŘÍVE, NEŽ JEJ POTŘEBUJETE

Když položíte Irině další otázku, jak by chtěla příští rok slavit narozeniny, stane se něco zajímavého. Její oči se znovu jiskřivě rozhlédnou a snaží se objevit něco, co by ráda podnikla napřesrok. V jistém smyslu je to docela zvláštní. To, co chce podniknout za rok, přece ještě nemůže existovat. Její oči se však tuto budoucí událost pokoušejí ulovit, jako by už reálně existovala. Logicky vzato musí si namíste a rovnou vymyslet, co by ráda napřesrok podnikla, třeba jednodenní cestu k moři, večírek, oslavu, zkrátka událost, která

dosud neexistuje. A přece ji hledá očima, jako by už existovala. Je to, jako by musela přání na příští rok jenom najít nebo objevit, ne vymýšlet něco nového.

A to má velký význam, protože, jak si budeme stále znovu připomínat, „objevit“ vždycky pomáhá víc než „vymýšlet“.

### SMYSLY A VIDĚNÍ

Slova „zrak“ a „vidění“ budeme od této chvíle používat jako metaforu, která se bude vztahovat na všechny smysly, z nichž máme jméno jenom pro pět. Mimořádně Glosterovo oslepení působí otřesně, ale existuje horší úděl, než když vám vyrvou oči z hlavy, a sice když si je z hlavy vyrvete sami. Děsivým údělem Oidipa byla slepota, kterou si sám přivodil. To bohužel není pohroma zase až tak neobvyklá, obecnou příčinou vnitřního zablokování je to, že se sami zaslepujeme.

### MÍSTO K DÍVÁNÍ

Když má Irina pocit, že se zablokovala, když Irina cítí, že „neví, co dělá,“ je to proto, že nevidí cíl. Je to extrémní nebezpečí, protože cíl je pro herce jediným zdrojem veškeré praktické energie. Bez jídla umíráme. Život musí přijímat něco zvenčí, něco mimo sebe, aby mohl přežít. Hercům dodává potravu a energii to, co vidí v okolním světě. Ostatně také řecký výraz pro divadlo, *theatron*, znamená „místo k dívání“.

Nás přece ale živí nejenom to, co je venku, ale i to, co je uvnitř! To sice může být pravda, ale nikoli pravda užitečná. Pro Irinu bude užitečnější, když veškeré vnitřní procesy, všechny touhy, pocity, myšlenky a motivy atd., přesune ze svého nitra do cíle. Cíl potom Irinu zaktivizuje stejně jako baterie, která zajišťuje přísun elektřiny.

Psychologové říkají, že když nás něco hluboce dojme, pak to musí nezbytně přicházet z našeho nitra. Pro herce je však užitečnější opačný princip.

jinak řečeno Irině víc pomůže, když si představí, že prudké reakce v ní vyvolává cíl. Irina se vzdá kontroly a svěří ji tomu, co vidí. Herec se vzdá své moci ve prospěch cíle.

Žádný vnitřní zdroj nám neposkytne naprostou nezávislost na ostatních věcech. Žádné vnitřní dynamo nezávislé na vnějším světě neexistuje. Neexistujeme sami o sobě, existujeme jedině v kontextu. Představa, že můžeme přežít bez této souvislosti, je zbrklá. Herec může hrát jedině ve vztahu k věci, která je venku, mimo něj, a to je cíl.

#### 4. CÍL JE VŽDYCKY KONKRÉTNÍ

Cíl nemůže být všeobecný. Cíl je vždy konkrétní. Víme, že může být abstraktní, jako třeba: „*Snažím se sám sebe zaslepit vůči budoucnosti.*“ Přestože tu „budoucnost“ může působit abstraktně, není všeobecná. „*Snažím se sám sebe zaslepit*“ totiž existuje jenom v souvislosti s konkrétními prvky této „budoucnosti“.

Viděli jsme už, že „*zápasím o život*“ má za cíl „život“. A zraněný voják, jenž zápasí o vlastní život, bude mít o příštím životním okamžiku, který tak naléhavě potřebuje, velmi konkrétní představu. Nebojuje o žádné zobecnění. V jeho pokusech ani zápase není nic všeobecného. Zteč, úsilí, kašel ženou vpřed obraz příštího živoucího okamžiku tak, jak jej vidí a potřebuje. I kdyby si protentokrát měl jenom odkašlat nebo zalapat po dechu nebo přetpřít ještě jeden záchvat bolesti, možná tu pořád ještě zbývá naděje.

Všichni vidíme cíle, i když se náhodou díváme na tytéž věci. Tak třeba Rosalinda vidí Orlanda jinak, než jej vidí jeho žárlivý bratr Oliver. Konkrétní cíl je pro každého z nás odlišný. Touto otázkou se budeme zabývat podrobněji v 5. kapitole.

Svět kolem nás je vždy konkrétní. Věc, která je mimo nás, tedy cíl, může být také jenom konkrétní.

#### 5. CÍL SE VŽDYCKY PROMĚŇUJE

Jak jsme viděli, nestačí, když Rosalinda miluje „Orlanda“. Musí přitom vidět Orlanda, který je zcela konkrétní. Ale tento konkrétní Orlando se promění v jiného konkrétního Orlanda. Rosalinda může zpočátku vidět zoufalého mladého chvastouna, který se pustí do křížku s knížecím zápasníkem, pak může vidět romantického Davida, který porazí Goliáše, potom v něm možná vidí ztraceného mladíka. Orlando se bude v průběhu *Jak se vám líbí* znovu a znovu proměňovat v nesčíslné další „Orlandy“. Rosalinda bude mít plné ruce práce, až se bude pokoušet se s těmito proměnlivými Orlandy vypořádat. Líbí ho, bojuje s ním, dráždí ho, vysmívá se mu, svádí ho, mate ho, nebo ho léčí? A není to jen Orlando, Rosalinda musí řešit také všechny další proměny cílů ve svém světě. Obvyční pastýři přerůstají v neurotické básníky, z aristokratů se stávají psanci a i její vlastní tělo se postupně transformuje v ambivalentní předmět touhy a lásky. Rosalindin vesmír a všechny cíle v něm nezůstávají neměnné, mění se znovu a znovu. Sledování cíle, který se transformuje, herečku osvobodí a umožní jí hrát Rosalindu.

#### 6. CÍL JE VŽDY AKTIVNÍ

Nejenže se cíl ustavičně proměňuje, navíc něco neustále dělá. A všechno, co cíl dělá, je třeba změnit – a musím to změnit já. Rosalinda nemusí učit Orlanda lásce, ať místo toho vidí Orlanda, který lásku sentimentalizuje, a to se musí Rosalinda pokusit změnit. Othello nemusí chtít zavraždit Desdemonu, ať místo toho vidí manželku, která ho ničí, a to se musí Othello pokusit změnit. Lear se nemusí vzbuřit proti Goneril, ať místo toho vidí dceru, která ho ponižuje, dceru, kterou musí změnit.

#### VNĚJŠÍ CÍL

Aktivní cíl zaměřuje energii mimo nás tak, abychom se od ní mohli odrazit, abychom na ni mohli reagovat a žít z ní; z cíle se stává vnější baterie.

Namísto ustavičného přemítání „*Co dělám?*“ je mnohem prospěšnější ptát se „*Co dělá cíl?*“. Nebo ještě lépe „*Co mě cíl nutí dělat?*“.

Otázka „*Co (já) dělám?*“ uloupí cíli energii a lakomě ji schraňuje ve slově „já“. Tady stojí za zaznamenání, že pro herce je slovo „já“ v prvním pádu často nebezpečné a je třeba užívat je velmi opatrně. V ostatních pádech („beze mě, mně, pro mě, o mně, se mnou“) je mnohem užitečnější.

Čím více energie je herec s to přenést na cíl, tím je svobodnější. Když ale herec okrádá cíl o energii, fakticky ho to ochromí. Když se Irina pokouší přivlastnit si energii cíle a hromadit ji v sobě, zablokuje se.

Irina si může představovat nejrůznější možné věci, které její postava chce, nejrůznější věci, jež Julie možná chce udělat Romeovi. Výčet toho, co Julie na Romeovi chce, může být v ranných stadiích zkoušení opravdu užitečný. Ale Irině pomůže víc, když se jí podaří otevřít stavidla představitosti natolik, aby viděla totéž, co vidí Julie. A co vidí Julie? Otce, kterého je třeba se bát, matku, s níž je třeba se vypořádat, budoucnost, již je třeba se vyhnout, a Romea, kterého si musí namlouvat, krotit, podporovat, varovat, vystrašit, chválit, objevovat, ujišťovat, otevírat, plísnit, chránit, pohánět, šlechtit, trestat, rozpalovat, ochlazovat, svádět, odmítat a milovat. Z Juliina hlediska scéna není ani o Julii ani o tom, co chce, scéna je o nejrůznějších Romeech, které vidí a s nimiž se musí vypořádat. Irinina energie nepřichází zevnitř, z nějakého soustředěného vnitřního centra, přichází výhradně z okolního světa, který Julie vnímá: z vánku, který hladí její tvář, ze svatby, která ji děsí, ze růž, po nichž tolik touží. Cíl je všechno.

Z toho jasně vyplývá, že také pro herce v úloze Romea musí být balkonová scéna víc o Julii a méně o něm samotném, stejně jako Irina musí výstup hrát víc o Romeovi a méně o sobě.

Z praktického hlediska tedy žádný vnitřní zdroj energie neexistuje. Veškerá energie má svůj původ v cíli.

## VÍC NEŽ JEDEN

Irina také není odkázána na to, zírat na svého partnera jako uhranutá. Když se bavím s přáteli při procházce na dlouhé pláži, asi bych upadl, kdybych se pořád díval jenom na ně. Můžeme spolu mluvit prostřednictvím věcí, které vidíme, mořských chaluh, racků, kaluží ve skalách. Když přinášíme neveselou zprávu, můžeme přitom upřeně sledovat způsob, jakým mícháme kávu, a vyhnout se nepřijemnému pohledu z očí do očí. Znamená to snad, že se jenom díváme do kávy? Ne. Znamená to snad, že kávu nevidíme a jenom si představujeme, jak tomu druhému tuhne tvář? Ne. Vidíme obojí zároveň. Jak toho dosahujeme, to nepotřebujeme vědět. Potřebujeme vědět něco jiného: že je tu vždycky nějaký cíl, i když v daném okamžiku těch cílů může být více.

## ODBOČKA: EXPERIMENT S HYPNÓZOU

Konkrétní cíl si dosazujeme dokonce i tehdy, když si jej neuvědomujeme. Naše představitost nemá ráda věci, které jsou všeobecné a neznámé. Kdyby žádný cíl neexistoval, museli bychom si jej vymyslet. Sigmund Freud popisuje pokusy, při nichž pacientům v hypnóze přikázal, aby na daný signál zastříhali ušima. Když sugesce skončila, hypnotizéři pokusné pacienty vzbudili a ti na daný signál patřičně zastříhali ušima. Je pochopitelné, že neměli ponětí proč. Freuda fascinovalo to, že si každý pacient vždycky vymyslel konkrétní důvod, když odpovídal na otázku, proč stříhal ušima. „*Protože mě svédily uši,*“ vysvětlovali. To naznačuje dvě alternativy. Za prvé je možné, že raději lžeme, než bychom si přiznali iracionální chování. Druhá varianta je pro herce užitečnější: můžeme přemýšlet jedine v rámci konkrétních cílů... A když se nám zdá, že cíl chybí, tak si jej sami doplníme.



## ČÍM CÍL NENÍ

Cíl není ani úkol, ani touha, ani plán, ani důvod, ani záměr, ani meta, ani motiv. Motivy vyplývají z cíle. Motiv je způsob, jímž vysvětlujeme, proč to či ono děláme. „Proč“ věci děláme, může být zajímavé. Ale zaryté opakování otázky „proč“ může herce svázat a zaplést. Proč se Julie zamiluje do Romea? Je zřejmé, že když Irina dokáže na tuto otázku plně zodpovědět, pak je úplně vedle. Nikdy úplně nevíme, proč to či ono děláme. S nebezpečím otázky „proč“ se můžeme vypořádat později.

Cíl není ani zorným úhlem, „zaostřením“ na něco. Slovo „zaostření“ zavádí. Zní to, jako by zaostření a zorný úhel měly spoustu styčných bodů s cílem. Ale když říkám: „*Zaostřuji na něco,*“ je to úplně jiné, než když řeknu: „*Vidím něco.*“ Stojí za to, abychom se na chvíli u tohoto rozdílu zastavili. Cíl potřebuje být viděn: z mého „zaostřování“ a „zorného úhlu“ nepřímo vyplývá, že se mohu rozhodnout, zda se na daný bod zaměřím nebo ne. Cíl je pán, ale „zaostření“, „zorný úhel“ zní spíš jako sluha. Herc může mít pocit, že volit zorné úhly je pohodlnější než reagovat na cíl. „Vybrat si, nač se soustředit,“ může herci fakticky pomoci k většímu pocitu kontroly. Z dlouhodobého hlediska tato konkrétní kontrola ovšem není hercův kamarád. Pocit kontroly mnohdy Irinu vrací úhledně k vlastnímu nitru. Volba zorného úhlu může zakrýt vnější svět a jeho živné podněty, protože často přemisťuje do hercova nitra energie, jež jsou mnohem užitečnější, když zůstanou venku.

Dříve, než budeme přemýšlet o kontrole, pomůže, zvážíme-li nepohodlnou volbu.

## PRVNÍ NEPOHODLNÁ VOLBA: SOUSTŘEDĚNÍ, NEBO POZORNOST

Toto je pro herce první z nepříjemných voleb. Proti sobě tu stojí zdánlivě spřátelené prvky, jež se ale ve skutečnosti musí navzájem zničit. Zdá se, že

jsou si tolik podobné, což nám nemůžou sloužit oba jako svého druhu záruka? Bohužel ne. Chceme-li jedno, musíme se vzdát druhého. Na začátku je soustředění, nebo pozornost. Ale připomeňte si, že soustředění pozornost likviduje. Nemůžete něčemu věnovat pozornost a zároveň se na to soustředit. Takže první nepříjemná volba: buď soustředění, nebo pozornost. Je to na vás. Nemůžete zkrátka mít obojí, toť vše. Ale než se rozhodnete, stojí za to zvážit následující. Pozornost se zaměřuje na cíl, soustředění na mě. Když se velmi usilovně soustředím na vnější objekt nebo na jinou osobu, dojde k něčemu zvláštnímu. Postupně to venku vidím stále méně a méně a nakonec už prostě vidím jenom to, jakým způsobem vnímám tu druhou osobu. Jinak řečeno celá záležitost skončí u mě. Soustředění má svůj převlek: tváří se, jako by se zaměřovalo na druhé, ale není tomu tak. Soustředění předstírá, že se zaměřuje na okolní svět, ale není tomu tak. Soustředění dáváme přednost před pozorností proto, že soustředění můžeme podle potřeby zapnout. Pozornost je něco docela jiného. Je nám dána a my ji musíme najít. Vyměšujeme celé fúry soustředění a myslíme si, že jsme s to kontrolovat, jak přichází a odchází. A právě proto k ničemu moc není. Pozornost kontrolovat nemůžeme, proto je tak užitečná a děsivá. Soustředění ale může mít neméně děsivou tvář. Účinek soustředění je podobný útěku z hrůzného domu *Strýce Silase* v novele Sheridana *Le Fanu*: ať utečete sebedál, vždycky se nějakým záhadným způsobem ocitnete zase zpátky.

Neexistuje nic, co by Irina mohla ve vlastním nitru vyrobit. Není tu žádné centrum kreativity, které by mohla stimulovat, a s jeho pomocí najít řešení pro své potíže. Nemůže navrhnout žádný cit, vyprojektovat žádné u myšlenku. Co tedy může Irina dělat? Jedině vidět věci a věnovat jim pozornost.

Je nesnesitelné, že se Irina nedokáže přimět k tomu, aby viděla věci tímto způsobem. Stejně jako my ostatní se může přimět jenom k tomu, aby neviděla. Může se zaslepit. Na druhé straně se může přimět také k tomu, aby



se na věci „dívala“. Jenže „dívat se“ je něco úplně jiného než „vidět“. A tento rozdíl mezi „vidět něco“ a „dívat se na něco“ je pro herce zásadní. Z výrazu „dívat se“ nepřímo vyplývá myšlenka rozhodování, kam umístím svůj zorný úhel. „Vidět“ věnuje pozornost něčemu, co už existuje. Mohu se na něco dívat, a přitom to nevidět, jako v případě pana faráře bez kalhot. Vidět znamená, že mě viděné může svobodně překvapit, že může být jiné než to, co jsem čekal.

#### **HLAD**

Přestavte si, že máte hlad a v bytě není nic k jídlu. Ať prohledáváte ledničku, jak chcete dlouho, zůstane prázdná. Potraviny si můžete opatřit jediné venku. Když zůstanete doma, umřete hlady. „Vidět“ je pro herce podobné jako jít ven. Domov se zdá bezpečný, ulice strašně děsí, ale to je jenom klam.

Doma v bytě není bezpečno, bezpečně je jediné na ulici. Nechoďte domů.

Sázky jsou to, oč se hraje v hazardních hrách, v kartách u stolu v hospodě nebo při hře v kostky nebo v sázkových kancelářích, kde se sází na dostihy. Čím vyšší sázka, tím víc lze vyhrát či prohrát a tím větší je napětí hráčů. Sázky nabízejí herci nejlepší způsob, jak se vymanit ze svého bloku. Herec napřed musí spatřit cíl, a než stačí zmizet, musí cíl rozpúlit ve dvě.

Jak jsme právě viděli, každý živoucí okamžik v sobě nese nějakou výzvu. Živé bytosti musí v každém okamžiku znovu a znovu řešit situaci a ta se může vždy buď zlepšit, nebo zhoršit. Změna k lepšímu nebo horšímu může být nepatrná, ale výsledek vždycky bude o určitý stupeň lepší nebo horší. Můžeme si být jisti jediné změnou.

Podobně je to s Julií, když stojí před situací, která nemůže zůstat stejná jako předtím. I kdyby se Julie rozhodla opustit Romea, zůstat s rodiči a navždy snít na svém proslulém balkoně, zjistí, že se její vesmír proměňuje. Třeba proto, že stárne. I kdyby chtěla zabít naději a zůstat navždycky malou holčičkou, nikdy se jí nepodaří vzdorovat proudu většího dění.

Vy, já, ta nejmenší améba i Julie můžeme vždycky něco ztratit a něco vyhrát. Všechno, co říkáme nebo děláme, je proto, abychom situaci zlepšili nebo abychom zabránili jejímu zhoršení. Toto hledání je pro herce hybný moment.

Z čím větší blízkosti zkoumáme cíl, tím víc vidíme, že se dělí na dvě půlky. A to na dvě poloviny, které jsou stejně velké. Cíl se vždycky dělí na možný výsledek k lepšímu a k horšímu. Romeo se dělí na Romea, kterého Julie chce vidět, a na toho, kterého vidět nechce. Jeho slova se dělí napůl: na ta, která Julie chce slyšet, a na ta, která slyšet nechce. Julie, podobně jako my všichni, žije ve dvojitě vesmíru: vidí všechno dvojitě. Julie vidí Romea, který jí rozumí, ale také toho, který jí nikdy nepochopí, Romea, který je silný, a Romea, který je slaboch.

Sázky jsou důležité natolik, že mají vlastní dvojí pravidlo. Toto neporušitelné dvojí pravidlo zní takto:

1. V každém životním okamžiku existuje něco, co je možné prohrát, a něco, co se dá vyhrát.

2. Výše možné výhry je stejně velká jako výše možné prohry.

## DVĚ A JEDNA

Nestačí, když Irina prohlásí, že situace je pro Julii důležitá. Nestačí, když řekne, že Juliin život závisí na tom, co udělá. Irina musí vidět, co je v sázce. A to je něco úplně jiného. Sázky nejsou ani nejasné ani vágní, sázky jsou konkrétní a zjevují se v dokonalých dvojicích. Zapamatovat si tento duální tvar „dvojic“ na rozdíl od monolitických „celků“ je pro herce v nesnázích zásadně důležité.

Když si například Irina na otázku „Co je tady v sázce?“ odpoví: „Chci utéci s Romeem,“ odpovídá „v celku“. Irina nechtíc odstranila zápor. Může to znít jako malicherné hnidopišství. Ale zjednodušená odpověď „v celku“ může Irinu z dlouhodobé perspektivy zmást. Může sice herce provokovat a frustrovat a vést ho k tomu, aby hledal dva výsledky, pozitivní i negativní, ale právě tření mezi pozitivním a negativním vytváří jiskření, které herce rozněcuje.

To, co je v sázce, nemůže být prostě:

*„že uteču s Romeem.“*

Co je v sázce, zní takto:

*„že uteču s Romeem,  
a že neuteču s Romeem.“*

Klad i zápor jsou přítomny současně, naděje i strach, plus i mínus.

Ve skutečnosti je lepší neptat se „Co je tu v sázce?“, nýbrž „Co můžu vyhrát a co prohrát?“.

*„Chůva mě ochrání,  
a chůva mě zradí.“*

*„Všechno dobře dopadne,  
a všechno skončí katastrofou.“*

*„Když dám najevo, jak o Romea stojím, budu pro něj přitažlivá,  
a moje sebejistota Romea odradí.“*

Pro Irinu je ještě konstruktivnější vidět věci Juliinými očima:

*„Vidím Romea, který se mnou chce utéct,  
a vidím Romea, který se mnou nechce utéct.“*

*„Vidím Romea, se kterým chci utéct,  
a vidím Romea, se kterým utéct nechci.“*

*„Vidím zítěk s Romeem,  
a vidím zítěk bez Romea.“*

Herce často paralyzuje, když hledají celistvé jedno, „celek“. Hledáním „celku“ se ženou po falešné stopě, žádný magický „celek“, který by všechno vyřešil, neexistuje. Život k nám přichází v párech protikladných „dvojic“. Snažit se věci zjednodušit, s ničím se nemazat a udělat všechno „v celku“ herce zablokuje. Pravidlo „dvou“ je stejně jednoduché jako jízda na kole a stejně obtížné se vysvětluje.

Lépe to ukáže příklad. Noc bez dne neexistuje. Není tu čest bez hanby. A vyznání lásky je děsivé proto, že radost z opětování je přesně vyvážena hrůzou z odmítnutí. Někomu bude tato myšlenka připadat jasná a elementární, jiní ji budou považovat za perverzní a nepřehledně zkostnatělou. Ale my se nezabýváme duchovním zjevením nebo pravdou. Záleží jen na tom, že podobná myšlenka může herci pomoci na cestě vpřed.

### BOLEST

Proč v sobě máme zabudovaný odpor k tomu, abychom viděli svět v takových dvojicích? Odpověď je velmi jednoduchá. Nemáme rádi bolest. Nemáme ji rádi ve svém těle. A nemáme rádi bolení hlavy. Jenže tyto „dvojice“ bolest vyvolávají. Například tihneme k tomu, vidět dobré v lidech, které máme rádi, a špatné v těch, které rádi nemáme. Umožňuje to pohodlnější pohled na svět. Ten pohled není správný, ale je bezbolestnější. A my jsme ochotni zaplatit za své pohodlí celé jmění.

Vidět, jak ti, které milujeme, dělají něco špatného, a ti, koho nenávidíme, konají dobro, je bolestné. Ale abychom se přiblížili k Julii, musíme se přiblížit nejen k její radosti, ale také k jejím bolestem.

Je to smutný a ironický paradox, že spousta vnitřně zablokovaného herectví je důsledkem toho, že si herec až příliš dobře uvědomuje, že v sázce je příliš málo. A tak se herec pokouší „zvyšovat sázky“. Pokud má Irina pocit, že to, co dělá, není dostatečně vzrušující, přesvědčivé, fascinující a důležité, je možné, že se pokusí dodat svému jednání zdání vzrušivosti, přesvědčivosti, fascinace a důležitosti. A herec může snadno mít pocit, že nejlepší způsob, jak toho docílit, je odpoutat se od vnějšího světa a šlápnout ostře na pedál.

A výsledek takového „šlápnutí“? Publikum má dojem, že herci křičí. Jejich křik ovšem jenom zní jako křik. „Šlapat do toho“ totiž nemusí být vůbec hlasité, ale významu je zbaveno stejně jako bezdůvodné řvaní – a zrovna

tak tahá za uši. Herec hraje stále násilněji a povšechněji, herec cítí, že v sázce je toho pořád málo, a snaží se stále více se prosadit. Hrůza.

Takže ve skutečnosti herec nemůže zahrát, co je v sázce, sázka není nic, co by mohl vytvořit. Místo toho musí herec vidět tu velkou dvojici, to, co může vyhrát, a také to, co může prohrát. Zapamatujte si tedy, že kdykoli používáme výraz „sázka“, nikdy nemáme na mysli „stav“. Sázky jsou vždycky dva směry v jednom konfliktu. Vždycky je tu něco, co lze ztratit, a něco, co se dá vyhrát.

Dokonce i název této kapitoly může potenciálně zavádět. Výraz „sázka“ je podvodník převlečený za kamaráda, pokud naznačuje, že v sázce je jenom jedna věc.

### SKLENICE VODY

Řekněme, že bychom mohli magicky podat sklenici vody jednak milionáři v restauraci, jednak legionáři, který se plazí pouští. Prosté tvrzení, že sklenice vody je pro prvního „méně důležitá“ než pro druhého, je možná pravdivé, ale pro herce zcela bezcenné. Dvoji sázky se totiž zašmodrchaly v „jeden celek“. Jak má herec rozštípnout paralyzující „celek“ v dynamickou „dvojici“? Pro legionáře může být v sázce například: „Vylije se tato sklenice vody, nebo ne? Ukudne mi někdo tu vodu, nebo ne?“ Co postava udělá, bude záležet na tom, jaké sázky vidí. Čím postava je, záleží také na tom, jaké sázky vidí.

Pro milionáře může být v případě sklenice vody v sázce velmi málo. Všimne si skleničky třeba jen proto, že má trochu žízeň nebo aby lépe vychutnal Chateau Margaux: „Vychytá mi voda patro, nebo ne?“ V sázce může být jen velmi málo, ale pokud si milionář vody vůbec všimne, pak tu musí být nějaká nepatrná maličkost, kterou může vyhrát nebo prohrát.

Logika a vědec se shodnou: budou trvat na tom, že se molekulární struktura vody nemění. Ale pro herce sklenice vody skutečně mění svou podstatu. Legionář i milionář vidí různé sklenice vody.

V herectví nejde o to, jak věci vidíme, v herectví jde o to, co vidíme. Pro herce platí: jsme tím, co vidíme.

### PŘÍBĚH ZE ZKOUŠKY

Představte si, že zkusíme *Macbetha*. Po zoufalých dnech bez inspirace do naší práce najednou vtrhne život, na jevišti exploduje moc a nebezpečí a všechny ve zkušebně to strhne: Macbeth zahlédl něco strašlivého, nám vstávají vlasy hrůzou na hlavě, a on zvolá: „... Text, prosím!“

Sázky se prudce zvyšují, na kratičký okamžik je tu záblesk skutečného života a nebezpečí a to všechno jenom proto, že herec zapomněl svou repliku. Směšnohrdinská situace nám vnuká otázku: Jak může být sázka vyšší při zkoušce než při plánování vraždy hlavy státu? Je to absurdní okamžik a my se smějeme – nejenže je výše sázky při zkoušení směšně nepřiměřená, ale totéž se stalo také s tím, co je v sázce v případě plánované vraždy; a obě sázky se vydaly různými směry. Takové okamžiky jsou užitečné, protože ukazují, oč jsme vzdálenější místu, kde bychom měli být. Jenom sami sebe šidíme tvrzením, že hrajeme o vysoké sázky, a přitom nejsme ani zdaleka na dosah toho, co vyžaduje situace.

### PŘEDÁVÁNÍ PROBLÉMU

Irina ví až přespříliš dobře, že když udeří panika, sázka se pro ni nebetyčně zvýší. Jak ovšem ještě uvidíme, Irina může výši vlastní sázky fakticky snížit, když zvýší Juliinu sázku. Takže v každém případě vyhrává. Jak ale může herec přenést rostoucí výšku hazardu na postavu? Vezměme si po řadě tři osoby: Romea, Julii... a Irinu, dvě osoby fiktivní a jednu reálnou. Oč každá z nich hraje? Julii jde nejvíc o Romea, Romeovi o Julii. Bude tato podivná kráska jeho lásku opětovat, nebo ho odsoudí k životu v zoufalství?

Pro Irinu je v sázce sice také hodně, ale hraje se o něco úplně jiného. Když má Irina pocit, že je vnitřně zablokovaná, bude v sázce její vlastní

herecký výkon. Jinak řečeno Irina nebude sledovat, co může vyhrát nebo prohrát Julie, ale bude zahlcena tím, co může vyhrát nebo prohrát Irina. Například bude Irina hrát dobře, nebo špatně, ztrapní se, nebo ne? A máme to tady znovu: zdánlivě jednoznačná hranice mezi hercem a postavou se jenom zdá být jasná. Rozdily se snadno smažou. To, oč hraje Irina, a to, oč hraje Julie, je třeba odlišit a pečlivě od sebe oddělit. Irinina sázka se od té Juliiny podstatně liší. Jak má Irina snížit Irininu sázku a zvýšit to, oč hraje Julie?

### PRŮBĚH CESTY

Herec musí především přenést všechno, oč hraje, z toho, co vidí sám osobně jako herec, na to, co vidí postava.

Juliiny sázky totiž neexistují někde uvnitř Julie. Julie hraje o to, co Julie vidí. Irina tedy musí prostoupit Julii, aby viděla, co Julie ve světě kolem sebe vidí. Irina se nesmí v postavě zastavit. Irina se naopak musí dívat přes průhlednou Julii, aby skrze ni na druhé straně viděla, co je pro Julii důležité.

Pro Julii je důležitý Romeo. Takže se Irina musí dívat přes Julii na to, oč hraje Julie, když jde o Romea. Irina se musí přestat dívat na Julii – Irina najde v pohledu na Julii jediné odpověď na otázku, oč hraje Irina! Herec nesmí vidět do postavy, musí vidět skrze postavu a jejím prostřednictvím. Herecký pohled musí postavou procházet, jako by postava byla průhledná. Jako by postava byla hercovou maskou.

Herec vidí očima postavy. Jenom tehdy, když herec vidí, oč postava hraje, bude postava žít.

### ODBOČKA: NEROVNÉ SÁZKY?

Zásada dvojlomnosti stanoví, že v každém životním okamžiku je něco, co lze prohrát, a něco, co se dá vyhrát. Strach s tím nemůže nic dělat. Toto pravidlo je neporušitelné.

To, že možná prohra má stejné rozměry jako možná výhra, nelze dokázat. Tento náhled má svou hodnotu. Taková symetrie je z praktického hlediska oporou hereckého vesmíru. Nemusí nás odrazovat, že nikdy nenajdeme přesné antonymum, slovo přesně opačné. Myšlenka symetrie je mocná, přestože ideál nelze uskutečnit. Experimenty dokázaly, že symetrie je základem idey krásného obličeje dokonce i pro nemluvně, a přitom – žádná tvář není dokonale symetrická.

Někdy se zdá, že se hraje o nerovné sázky. Kevin pozve Dermota na dostihy do Curragh. Vsadí si? Dermot si všimne zrudlých koně jménem „Neppravděpodobný“ a vsadí si sto ku jedné. Vsadí deset liber, takže teoreticky může vyhrát tisíc. Na Kevinovu otázku „*Jak se cítíš?*“ hazardní hráč – nováček odpovídá: „*No, rád bych vyhrál tisícovku, ale moc mi nevdá, když prohraju deset.*“ Znamená to snad, že Dermot může vyhrát mnohem víc, než kolik by mohl prohrát?

Neznamená. Ve skutečnosti tu pořád máme stejnou symetrii, protože pozitivní výsledek, radost z vyhrané tisícovky, vyvažuje nepravděpodobnost výhry a zármutek nad prohrou vyvažuje malá výše vsazené sumy. Obojí se vyrovná.

Irina by měla přistoupit na to, že tato přesná symetrie existuje, a udělat vše pro to, aby jí našla. Ve vědě sice základním předpokladem je, že badatel nikdy nezačíná závěrem, ale my nejsme vědci. Rozpůlení jediné věci na dva díly může v herci uvolnit energii stejným způsobem jako jaderná reakce.

#### ODBOČKA: POHYBLIVÉ SÁZKY

Všimněme si také, že se pozornost může přesunout tam, kde je v sázce víc. To, oč se hraje, obsahuje úzkost i naději, a to v přesně stejné míře. „*Podívá se na mě dneska ta dívka v knihovně? Nebo ne? A záleží mi vůbec na tom?*“

A když ne, budu se snažit pozornost přesunout tam, odkud dostane víc podnětů. Tohle pravidlo má jednu výjimku. Někdy se stane opak a my se

ze skutečného světa stáhneme, protože v sázce je nesnesitelně mnoho. Když se sázka zvýší bolestivě a masivně, stává se, že odvrátíme pohled od reality k imaginárnímu světu, v němž pomyslné sázky nahrazují ty skutečné a v němž se nám žije pohodlněji. V takovém světě klamu můžeme uplatňovat svou moc, předvídat a kontrolovat. Vezměte si případ otce, který raději myje nádobí, jen aby se nemusel zabývat narkomanií svého syna. Přesvědčil sám sebe, že je nejdůležitější docílit toho, aby byl kastrol opravdu čistý, zatímco jeho syn tupě zírá do kávy. Takový otec jenom nahradil jednu sadu sázek jinou. Seškrábu poslední zbytek omáčky ze dna, nebo ne? Dokonce i otec, který popírá životní sázky ve skutečnosti, si ve svém paralelním vesmíru musí vytvořit novou, další sadu sázek.

Jeden z hlavních důvodů, proč chodíme do divadla, je, abychom viděli lidi řešit situace s nebetyčně vysokými sázkami. Divadlo nám pomáhá zkoumat extrémní city v kontrolované situaci. Ve svém soukromém životě bychom asi o tak bolestně vysoké sázky nestáli, ale rádi se podíváme, jak takovou intenzivní polaritu prožívají jiní. Můžeme tak být svědky toho, co se sami neodvážíme prožít, ukrytí v bezpečí skupiny a uklidňující jistotě fikce.

Cíl není tím, jak věci vidíme. Cíl je to, co vidíme. Rozštěpený cíl jsou sázky. V každém okamžiku života můžeme něco prohrát a něco vyhrát.

## „NEVÍM, CO CHCI.“

Druhá pavoučí noha je důvěrně spojená s tou první. „Co chci“ přichází z cíle. Napřed musím něco vidět, teprve potom to mohu chtít. „Chtění“ přichází z věci, kterou vidím. Co chce Julie, přichází z toho, co Julie vidí. Jde o to, vidět totéž, co vidí Julie. „Rozhodnout se, co Julie chce“ vynechává tento klíčový krok – vidění. Dopátrat se toho, „co moje postava chce,“ je něco jiného než „vidět, co vidí moje postava“. A tento rozdíl je pro herce velmi užitečný.

Irina musí hrát jakoby z nitra Julie, která se dívá ven. Irina nechce hrát Julii, jako by se do ní dívala zvenčí. Dopídit se toho, „co Julie chce,“ je svým způsobem práce pro někoho, kdo Julii zná nebo kdo o ní píše. Jenomže Julie tímto způsobem věci neprožívá. Z Juliina nitra vypadá svět velmi odlišně. A Irina jako by hrála skrze Juliiny oči. Irina je umělkyně. Irina nemá odbornou přednášku o Julii. Irina musí zažít totéž co Julie. Irina by měla vidět to, co Julie vidí v daném okamžiku, a nevypovídat o tom, co o Julii ví. Slovo „chtít“ tak jako tak není vždycky pro herce dobrou pomůckou. Z otázky „Co chci?“ nepřímo vyplývá, že si mohu zvolit, co chci, jinak řečeno, že to, co chci, mohu kontrolovat. Pokud ovšem toto sloveso nechápeme v jeho starším významu. V angličtině sloveso „want“ (chtít) původně znamenalo něco „postrádat“ nebo „potřebovat“; a právě v tomto významu může být naším pomocníkem. Slovo „potřebovat“ pomáhá herci mnohem víc:

Irina může hrát, že chce Romea políbit,  
nebo  
může vidět rty, které je zapotřebí políbit.

Druhá varianta herci pomůže spíš.

Jak jsme viděli, touha pro herce vzniká v cíli, a ne ve vůli jeho postavy.



Mnohé postavy mohou samy vidět, že žádnou možnost volby nemají, ačkoli pozorovatelé zvenčí dobře vidí, že taková postava možnost rozhodování má:

Rosalinda vidí Orlanda, kterého je třeba učít.

Beatrice vidí Benedicka, kterého je nutné přehlížet.

Othello vidí Desdemonu, kterou je zapotřebí uškrtit.

### CHTĚNÍ A POTŘEBA

„Potřeba“ jasně ukazuje, že cíl má něco, bez čeho se nemůžeme obejít, zatímco „chtění“ může nepřímo naznačovat, že něco můžeme soustředěným úsilím vůle začít i přestat chtít. „Chtění“ mohou zapnout a vypnout stejně jako mohou otevřít a zavřít kohoutek vodovodu, „potřeba“ mě zapíná a vypíná podle své vlastní vůle. „Potřeba“ nám užitečněji připomíná, že své city nekontrolujeme. Nemusím mít žádnou velkou potřebu, když si řeknu o šálek kávy. Ale nějaká potřeba tu bude. Kávu potřebuju třeba proto, abych nabyl sebejistoty, abych si spravil kocovinu nebo abych nějak zabil čas a vymyslel co dělat, protože někde ve mně hlodá strach, že nemám vůbec nic na práci. Pustá chuť na kávu může být převlekem zajímavější sady potřeb. Obvykle dáváme přednost chtění, protože v případě chtění tolik nebolí, když jsme odmítnuti. Když něco jenom chceme, nepokoří nás tolik, když to nedostaneme. Potřeba si myslí, že má ošklivou tvář, a někdy používá chtění jako masku.

Nějaký stupeň potřeby můžeme najít vždycky. Julie se třeba nepotřebuje jenom nadýchat čerstvého vzduchu, možná chce mít pokoj od Chůvy nebo trochu klidu, když se doma uklízí. Julie má velkou potřebu, když žádá Romea, aby nepřisahal při „*vrtkavém měsíci*“. Chce, aby byl stálíci, dospělou a plnou ohledů. Julie už vsadila příliš mnoho. Říci, že jenom chce, aby Romeo byl vším, čím ho chce mít, naprosto nestačí. Vsadila na něj celou svou budoucnost. Juliina potřeba je víc než jen chtění.

Otázka „*Co chce?*“ je nebezpečná především proto, že snižuje cíl. Vyplyvá z ní totiž, že svou touhu mohou vytvářet a ovládat v jakémsi uzavřeném, koncentrovaném okruhu.

Na první pohled by se mohlo zdát, že to, „co chce Julie,“ přichází z toho, co Julie vnitřně cítí. Tak se to však jeví jenom tomu, kdo se na Julii dívá. Pro nezúčastněnou osobu je zřejmé, že Julie má velký podíl na rozhodování o své vlastní budoucnosti. Od prvního setkání s Romeem až do posledních okamžiků v hrobce. Julii se však spíše zdá, že jí všechny ty věci někdo vnuťtil zvenčí. Miluje Romea, tak o čem rozhodovat? Julii se zdá, že má jen velmi omezenou možnost volby.

### ODBOČKA: MOŽNOST VOLBY

Když říkáme, že někdo je „obdivuhodný“ nebo „neodolatelný“, maskujeme tím skutečnost, že jsme se rozhodli ho obdivovat nebo mu neodolávat. Krása, jak často slyšíme, je v očích toho, kdo ji vidí. Ale proč se nám to musí tak často připomínat? Protože v reálném životě na tyto zásady neustále zapomínáme. Ve starých písničkách jako „*You Made Me Love You*“ nebo „*What Else Could I Do?*“ není prostor pro volbu.

Zároveň je však zvláštní, že když mluvíme o jiných nebo když analyzujeme postavu, často si klademe otázku, proč si něco nebo někoho „vybrali“. Snadno zapomínáme, že jsme si sami v podobných krizích mysleli, že nemáme na vybranou. Martin Luther řekl: „*Nemohu udělat nic jiného,*“ a zahájil reformaci. Ve skutečnosti mohl udělat celou řadu jiných věcí. Mohl by si například ušetřit spoustu práce, kdyby zůstal obskurním mnichem. Ale on to viděl jinak. Měl pocit, že nemá možnost volby. Viděl katolickou církev, která potřebovala změnu. Zkorumpovaná církev ho zbavila možnosti rozhodovat. To rozhodnutí ho samozřejmě skličovalo, ale nakonec cítil a viděl: „*Ich kann nicht anders.*“

Na druhé straně do divadla jdeme na skvělou hru z valné části proto, abychom viděli někoho dělat rozhodnutí, které promění jeho či její život.

Co se stane v balkonové scéně? Julie udělá mimořádné rozhodnutí – postaví se proti rodině a provdá se za Romea. A její rozhodnutí nás dojme. Ale jak to rozhodnutí vypadá zevnitř? Co v tom okamžiku Julie cítí? Když jsou sázky nízké, máme jaksi plno možných voleb. „*Jakou kávu si dáte? Černou / bílou / espresso / kapučino?*“ Svou objednávku můžete po libosti změnit. Ale aby člověk, ať už jde o Julii nebo o Luthera, udělal skutečně velké rozhodnutí, k tomu se mu musí zdát, že možnost skutečné volby nemá. Mám si vzít Romea, nebo zůstat u rodiny a vdát se za Parise? Je svatba s Paridem reálná možnost? Pro Chůvu? Ano. Pro Julii? Ne. Nikoli po balkonové scéně. Julie se rozhoduje s představou, že se počet alternativních řešení zredukoval na jedno.

Zoufalec se však rozhoduje jen těžko. Jako příslovečný kocour Lady Macbethové, který dovolí, aby „*netroufám si' posluhovalo, udělal bych*“, nebo Hamlet v monologu „*Být, nebo nebýt*“. Dokud je Hamlet přesvědčen, že má na vybranou, nemůže se rozhodnout. Teprve v závěrečném jednání se Hamlet rozhodne zabít Claudia. Sám však má pocit, že to oddaloval tak dlouho, až mu nezbyla žádná další možnost.

iv Potřebu a čin nelze oddělit. Než skončujeme s otázkou chtění a potřeb, musíme se znovu zamyslet nad „konáním“ a „činem“.

Pouhé chtění většinou snižuje sázky natolik, že situaci lze odehrát jed-  
nak pohodlně, jednak falešně.

## „NEVÍM, KDO JSEM.“

„Kdo jsem?“ je často první otázka, kterou si klademe při vytváření postavy, ale velmi často k ničemu nevede. Hledat odpověď na otázku „Kdo jsem?“ je pro každého člověka práce na celý život: čím víc sami sebe objevujeme, tím víc si uvědomujeme, že se vůbec neznáme. Když tedy nemůžeme pořádně zodpovědět otázku, která se týká nás samotných, jak bychom ji mohli zodpovědět, když jde o někoho jiného? „Kdo jsem?“ je otázka jako Mount Everest, která během krátkého údobí zkoušek se vši pravděpodobností nestačí dát herci dostatečnou moc nad postavou. A co je horší, zdánlivě nevinné „Kdo jsem?“ je nasyceno ochromujícím anestetikem. Proč? Protože si vyžaduje odpověď „v celku“ – „Kdo je Julie?“ Dcera aristokrata z Verony? Čtřináctiletá holčička? Parisova snoubenka? Každá z těchto odpovědí je sice pravdivá, ale všechny jsou statické. Každá z těchto odpovědí herce snadno ochromí, protože žádný popis „v celku“ ničím nepohne.

Irina potřebuje odpovědi, které žijí. Potřebuje otázky s odpověďmi, které věci někam posunují.

### PROUDĚNÍ MEZI DVĚMA PÓLY

Jaké otázky pomohou Irině více? „Kým bych chtěla být?“ je užitečná, protože naznačuje odpověď, která dává věci do pohybu. Otázka „Kým bych chtěla být?“ je o to užitečnější, když ji položíte s nejbližším protikladem, například „Kým se bojím, že bych mohla být?“.

Takže Julie si může na začátku představit prostě: „Chtěla bych být Romeoovou manželkou, bojím se, že bych se mohla stát manželkou Parise.“ A přejít k: „Chtěla bych být někdo, koho má Romeo rád, a bojím se, že bych se mohla stát milenkou, kterou Romeo zradí.“

### TRANSFORMACE

To základní, co si musíme u postavy připomínat, je to nejjednodušší: herec se ve skutečnosti nemůže proměnit. Zdá se to samozřejmější, než to je.

Někdy se herci sami trestají za to, že se jim nepodařilo docílit „převtělení“. Hledání transformace je však stejně marné jako hledání dokonalosti. Je důležité rozbít myšlenku převtělení hned na počátku. Nemůžeme se změnit a nemůžeme se proměnit. Zůstáváme namísto, jenom cíl se pohybuje.

Jediná věc schopná transformace je cíl. A cíl se proměňuje ustavičně.

Julie se v průběhu hry samozřejmě promění. Ale Irina nemůže její změnu předvést. Irina nemůže přímo ukázat Juliinu proměnu, zato si může připomenout páté pravidlo, totiž že se vždycky proměňuje cíl. Takže Irina sice nemůže přinutit Julii k proměně, ale může vidět Juliinými očima všechny věci, které se kolem Julie viditelně proměňují. Irina například může vidět metamorfózu Juliiny postele. Irina se snadněji uvolní, jestliže Julie vidí:

Postel, v níž se probudí před plesem.

Postel, v níž se snaží usnout po balkonové scéně.

Postel, v níž se miluje s Romeem.

Postel, kterou by mohla sdílet s Parisem.

Postel, v níž spolkně falešný jed.

10

Tyto postele jsou v průběhu hry různé. Pro Irinu je lepší, aby se proměňovala postel, než aby se pokoušela proměňovat Julii. Irině víc pomůže, když uvidí, že se Julie v průběhu hry nemění, zato její postel ano.

### VIDĚT, JAK SE SAMI MĚNÍME

Stejně jako my ostatní ani Julie se nemůže sama přímo proměnit. Může si ale samozřejmě uvědomit, že se změnila. A okamžik, kdy si uvědomíme, že jsme se změnilí nebo že nás něco změnilo, je okamžikem, kdy od sebe získáme odstup – vidím, že mě nenavzteká něco, co mě kdysi navztekal, vidím, že mě rozesmtní něco, čemu bych se kdysi jenom vysmál. Dřív, než budu schopen zaregistrovat, že mě něco změnilo, musím sám sebe spatřit trochu z odstupu.

*„Jak ráda bych se slušně upejpalá,  
svá slova brala zpět, však sbohem, ctnosti.“*

Julie možná vidí, že ji dnešní noc proměnila. Kdysi by se možná držela formy a předstírala, že nic takového nepocítila. Třeba tu byla nějaká předchozí Julie, společensky přijatelná nebo přinejmenším dobře vychovaná, ale ta je teď mrtvá, zrodila se mnohem vitálnější Julie. Pro Irinu je užitečné rozhodit sítě a hledat okamžiky, kdy Julie vidí Julii trochu zřetelněji. Ale když se Irina pokouší něco v Julii předvést, nabízí jenom slohové cvičení k vývoji postavy, jako například: *„Tady je mladá a nevinná, tady je sexuální uvolněná a proměněná láskou, tady je z ní truchlivá vdova.“* Ani herečka, ani režisér, ani autor nemohou plně kontrolovat vnímání diváků. Všichni tři se mohou pokoušet změnu předvést, názorně ukázat, jak se postava mohla proměnit. Jenže každé takové předvádění je nakonec falešné. Dokonce i snaha o aktivní sebeproměnu je riskantní. Můžeme nanejvýš vidět věci jasněji, přítomněji, pozorněji. Může nás potkat změna. Ale změna sama zůstává absolutně mimo naši kontrolu.

Ještě důležitější je, aby si Irina připomněla, že obecenstvo nepřišlo na Julii. Obecenstvo se přišlo podívat na Irinu. Přesněji řečeno obecenstvo se přišlo podívat na to, co Irina vidí. Irininým úkolem není pokoušet se být někým jiným. Nejenže je něco takového nefér vůči publiku, je to kacířství vůči vlastní tvorbě.

### ODBOČKA: PROMĚNA A STAV

Když na zkoušce najednou exploduje život, přepadne nás obrovský přívál radosti. Nová energie s sebou přitáhne vzrušení. Život propukl a Irina je šťastná. Všechno se zdá jednoduché a zkušebnu očistila úleva.

Ovšem Irina také ví, co to znamená, když si příští den ráno začne pohvizdovat v netrpělivém očekávání téhož vzrušujícího okamžiku a když je

vzápětí trpce zklamána. Stejná pasáž je úplně mrtvá, zbyla z ní jenom prázdná skořápka a Irina si za živého boha ne a ne vzpomenout, jak to udělala, že toho stavu dosáhla. Ovšemže se nejednalo o stav. Mohlo se to jako stav jevit, ale ve skutečnosti to byl směr. A ten směr vyšel z cíle, nikoli z Iriny. Irina dostala zvenčí trochu života, ale potom si začala představovat, že ten život vytvořila sama. Třeba si myslela, že si jej vysloužila tvrdou prací. Ale život není jako peníze. Můžeme si vydělat peníze, ale ne život. Život se prostě děje, to je všechno.

Život se naší kontrole vymyká, a to se nám moc nezamlouvá. Život nás může kdykoli odhodit, a to se nám rozhodně nelíbí. Život se nedá vytvořit uměle, a ani tohle není příliš populární. Účelem kolika různých struktur našeho myšlení, slov a příběhů je tyto nejnepříjemnější skutečnosti pouze zamaskovat.

Nikdy nemůžeme vyrobit život. Dovolujeme životu, aby námi procházel, a to tak, že se ve vztahu k cíli nezaslepujeme. Ať je to jak chce, když už život přichází, pak si přijde, kdy chce – přichází jako milost. Marnivost nás může klamat a přesvědčovat o něčem jiném, ale život nikdy nevyrobíme. Naše herectví nebude živé, když budeme sami sobě předstírat, že něco vytváříme. Můžeme jenom vidět život, který už teď čeká na to, aby začal plynout. Nemůžeme dokonce ani předávat život dál, můžeme jenom usilovat o to, abychom předávání života nebránili.

Nic takového jako životní stav neexistuje. Neexistuje ani stav milosti. Můžeme jenom doufat, že se k živoucímu okamžiku vrátíme vzpomínkou na to, jak jsme se k němu dostali. A potom nám možná život vyhoví. Zpravidla tomu tak je, ale podmínky nediktujeme my. Nedospěli jsme k němu úsilím vůle. Dospěli jsme sem díky vidění.

### TŘETÍ NEPOHODLNÁ VOLBA:

#### VIDĚT, NEBO PŘEDVÁDĚT

Můžeme buď předvádět, nebo vidět, ale nikdy obojí zároveň, protože jedno nutně likviduje to druhé. Někdy si při představení namlouváme, že musíme věci předvádět, je to něco na způsob pojistky, která má zaručit, že publiku „dojde“, co cítíme. To je ničím nekalená pohroma. Když Irina divákům ukazuje, co cítí k Romeovi, je to katastrofa.

„Vidět“ se vztahuje k cíli, předvádění je vztaženo ke mně. Předvádění je vztaženo k cíli jenom zdánlivě. Předvádění je ve skutečnosti falešná upřímnost, protože předvádění je jenom pokus kontrolovat vnímání ostatních. Když se Irina pokusí předvést nám něco v Julii, bude to jako by napsala o postavě úvahu nebo jako kdyby svůj vlastní výkon doprovázela hrou na housle.

#### HERECTVÍ A PŘEDSTÍRÁNÍ

Jakmile začneme předvádět, předstíráme. A předstírání není herectví. Někdy je rozdíl očividný, jindy jemnější.

Některé věci nelze zahrát; lze je jenom předstírat. Stav nelze nikdy zahrát. Například smrt nebo spánek. Nemůžete hrát, že spíte. Spaní můžete jenom předstírat. Můžete jenom předvádět, že spíte. Zahrát můžete usínání. Zahrát můžete zápas o to, abyste neusnuli. Ale můžete také zahrát špatný sen, protože mozek během snu poblikává v jistém typu vědomí. Zahrát jde jenom to, co je vědomé, proto tenhle malý příliv vědomí můžete zahrát také. Zbytek je však třeba předvádět. Stejně tak někdy budete muset hrát mrtvolu. To není opravdové herectví. Je to něco jiného, ale pro diváky to může být životně důležité. A předstírat dobře smrt nebo spánek je velmi obtížné!

Samozřejmě, herectví je mnohem víc než vědomá práce. Ale ta nevědomá část je součástí neviditelné práce, jak brzy uvidíme.

## NÁVŠTĚVNÍCI

Pro Irinu je praktické, aby si zapamatovala následující: to, co má opravdovou hodnotu, nelze nikdy vlastnit. Život. Lásku. Milost. Žádnou z těchto věcí nemůžeme ani vytvořit, ani vlastnit jako stav. Tito návštěvníci dýchají naším prostřednictvím, s námi a v nás tím víc, čím víc usilujeme o to, abychom zůstali otevření.

Irina se nemůže převtělit v Julii. Nemůže dosáhnout stavu Julie, jakési nehybné, stabilní roviny Juliiny postavy. Nikdy nemůže Julii vlastnit. Proto Irinu zablokuje, když se bude trestat za to, že se jí nepovedlo „stát se“ Julii tímto způsobem. Když se pokusí o metamorfózu, bude to její umělecká smrt. Irina dopadne tak, že bude Julii prostě jenom předvádět.

Svůj stav nemůžeme změnit samotným volným úsilím. Když se soustředíme na to, abychom se změnili, skončíme u pouhého předvádění. Změna v nás sice probíhá, ale měníme se jenom tehdy, když vidíme věci spíš tak, jak doopravdy jsou. Souvisí to se změnou směru. Když vidíme věci spíš tak, jak jsou, automaticky se přeorientujeme. Změna, transformace, metamorfóza jsou mimo naši kontrolu. Pravidlo je neúprosné: kdykoli se snažíme něčím být, skončíme u prostého předvádění.

Irina může dělat jenom to, co dělá Julie, a to, co dělá Julie, nemůže dělat, dokud neuvidí, co vidí Julie. Jak už jsme zaznamenali, Irinina zdánlivá cesta do nitra Julie není tím, čím se jeví. Není to nic menšího než cesta skrze Julii, pohled na to, co je v sázce pro Julii z Juliina pohledu.

Obecenstvo se dívá přes představení na svět, který vidí herec, na konkrétní cíle, které vidí herec, a na neúprosně se zdvojující sázky. Pouhá virtuozita dosáhne toho, že diváci nevidí nic víc než hercovu chytrost a zručnost. Herec má větší potenciál než pouhou virtuozitu, protože hercovy smysly a představitelství otevírají pohled objektivem do nekonečného vesmíru.

## TEORIE A SPEKULACE

Nemůžete vysvětlit, proč je herectví živé, protože nemůžete vysvětlit život. Upřímně řečeno, když něco můžete vysvětlit, pak je to mrtvé. Vnitřní zablokování je převážně mrtvá struktura, stejně mrtvá jako každá stará ideologie, a právě proto se dá většinou vysvětlit. Je v tom nesnesitelný paradox. Když je herectví svobodné, zdá se prosté a nekomplikované, když je herectví zablokované, všechno nám připadá strašně složité.

Vnitřní zablokování může vzniknout třeba z přechodné myšlenky jako: „Nevypadá to strašně, když položím ruku na balkon takhle?“ Když se Irina pokouší odpovědět: „Myslím, že to vypadá docela dobře/hrozně,“ nejenže otevírá dveře, ale hned do nich vpadne, a ty dveře nevedou nikam jinam než domů, do bytu, o němž jsme hovořili, a doma není bezpečno.

Když se na to podíváme odjinud, odpověď na položenou otázku je čistá spekulace, nikdo z nás nikdy neví, jak vypadá. Nikdo z nás nikdy nemůže mít jistotu, jak působí. Proto jsou úvahy o tom, jak se jevíme navenek, vždycky pouhou spekulací a spekulace je pouhou teorií. Když si tedy Irina na svou otázku odpoví: „Myslím, že vypadám jako idiot,“ je to jenom její teorie.

Takže Irina teoretizuje a spřádá strukturu, jež časem udusí jiskru života, kterou se snažila ochránit. Irina může mít pocit, že k problému nepřistupuje ani zdaleka intelektuálně, když si připadáme jako idioti, většinou se nám to nejeví jako teorie. Původ paniky je ovšem vždycky v teorii. Nejen zodpovědět, ale vůbec položit otázku „*Jak vypadám?*“ herec nutně ochromí. Vitální herectví nemá s intelektuální teorií vůbec nic společného. Zato vnitřně zablokované herectví má vždycky svůj původ v teorii.

Irina musí projít Juliinými smysly krok po kroku, vidět, dotýkat se, slyšet, čichat, ochutnávat a intuitivně vnímat měnící se vesmír, který Julie obývá. Irina musí zanechat všech nadějí na to, že by se někdy mohla proměnit v Julii nebo nám Julii předvést. Místo toho se musí pustit do zázračného,

ale realizovatelného úkolu: vidět a pohybovat se prostorem, který Julie vidí a v němž se pohybuje.

Žádný popis lidské bytosti není pravdivý. Představovat si dynamicky protikladné rozpory herce osvobodí více. Jakkoli usilujeme o to, abychom „postavu“ nově nadefinovali a naleštili, vždycky je z ní cítit lehký zápach neměnného. Všechno, co nám tvrdí, že je zároveň živé a nehybné, nebezpečně lže, takže je moudré přistoupit na předpoklad, že nic takového jako postava prostě neexistuje. Živoucí bytost nelze zafixovat, stejně jako motýl přišpendlený na prkno nemůže létat.

Mohu věci vidět, nebo se mohu pokusit kontrolovat, jak věci vidí mě. Nemohu dělat obojí zároveň. Kým jsem, je to, co vidím.



Declan  
Donnellan

## HEREC a jeho CÍL

Z anglického originálu *The Actor and the Target*,  
vydaného nakladatelstvím Nick Hern Books Ltd. v Londýně roku 2005,  
přeložil Julek Neumann.

Odborný redaktor Jan Hančil

Odpovědný redaktor Michal Čunderle

Grafická úprava a sazba Zuzana Vojtová a Jan Zich

Tisk Protisk České Budějovice

Vydalo nakladatelství Brkola, s. r. o.

Praha 2007

ISBN 978-80-903842-1-7