

Suchařípův Lebeděv se poprvé objeví na jevišti po otevření opony ve druhém dějství: stojí obklopen rodinou a hosty, všichni se lehce pohupují a natřásají v rytmu vlezlé, estrádně folklorizující písničky, nastoupeni jako při představitelovské entré komediantské bandy. Leoš Suchařípa drží v rukou tamburínu a vzvzráňuje tempo a rytmus skladby. Nebýt toho, že jinak zní hudba reprodukováná, hned bychom mohli napsat, že udává temporytmus čísla, a při této jeho funkci vlastně zůstane tak či onak pokaždé, jakmile vstoupí na scénu.

Když k Lebeděvovým nečekaně přijede spolu s Ivanovem také hrabě Šabelskij (Vladimír Marek), Lebeděvova tvář se první spontánně a upřímně rozjasní. Okolní skupení „upírů“, slétajících se k nim díky jeho lakomé ženě (Libuše Geprtová), činí totiž z Lebeděva podrážděného bručouna. Nejčastěji je proto naladěný do polohy znechuceného, ironického a verbálně agresivního muže. Často si nervózně mne ruce, netrpělivě jimi „mele mlýnek“, oči obrací v sloup, vrašťí čelo, neklidně poposedává a popochází, stahuje se do uzavírajících se gest a nejradši všechno přebíjí stakanem vodky. Přitom však nejde o polohu krajně negující, protože Suchařípův Lebeděv svou

životní situaci vlastně přijímá, a přijímá ji opravdu jako životní, tj. danou k životu. Rozhodně není slepý k bolestným nízkostem a omezenostem svého bytí, ale smíruje se s nimi. Ovšem Lebeděvův postoj není totálně rezignovaný, pasivní či odevzdaný. Pravda, když se Šabelskému doznává: „*Mně ti je někdy tak smutno, že bych se nejradši oběsil...*“, máte pocit, že teď mluví z hloubi duše a opravdově, kdesi vespod však zaslechnete i veselejší tóninu. Z jeho skrytých či otevřených útočných replik alespoň tu a tam totiž šlehně záblesk pobavení a hravosti. Lebeděvovy urážející citáty, parodující jeho předřečníky, tak občas obsahují kromě výsměchu i punc nezlomyslného potěšení, zvláště pokud partner přistoupí na takovou herní výměnu.

Zmíněný moment hry a pobavení dojde vrchovatého naplnění po přestávce, ve třetím dějství, a to nejenom z hlediska postavy Lebeděva, ale také z hlediska inscenace jako celku. Lebeděv se ocitá mimo dosah své manželky, netýrán její šetřivou a strádalskou mánií, takže má prě a může se ve společnosti svých kamarádů náhle chovat uvolněně. V kontrastu k předchozímu dějství je z něho alespoň na chvíli bezstarostný kumpán, který je na světě samozřejmě a rád. Tytam jsou jeho netrpělivá a nervózní gesta, každá vteřina je pro něj naoak opojným svátkem, který si vychutnává. Pokud je tématem hovoru ještě politika, je to konverzace sice zábavná, ale přece jen tak trochu

povinná vzhledem k pánské sešlosti. Jakkmile se ovšem řeč stočí k jídlu, toto téma všechny obdivuhodně animuje, zvláště pak Lebeděva. Oči mu bezmála jiskří při pouhém pomýšlení na kaviár s cibulí nebo nakládané teplé hříbky. Představa jídla je pro herce natolik konkrétní a živá, že ji bez jakéhokoli přetavení vtěluje do slov. Stejně jako si v duchu užívá všemožných požívatin, tak si na scéně užívá řeči, která z této představy vychází a zase ji zpětně navozuje. Slova povaluje na jazyku jako sousta a řeč rozkošnický degustuje. Evidentně se v této scéně ozývá Suchařípova zkušenost s podobným tématem z *Bibě hry* Ivana Vyskočila, kde je zaujetí jídlem dotaženo do groteskní obsese. V *Ivanovovi* těží z ozkoušených hraničních poloh, které servíruje v přesně koncentrované esenci. Málokdo má takovou schopnost jako on, aby sugestivně navodil takřka všemi smysly vnímatelnou představu jídla, málokdo má takový dar řeči zpřítomnit něco, co v čase a místě promluvy není.

Opilecká scéna je pojata jako velkolepá groteska a jako ekvilibristické rozehrávání situace. Tím, kdo rovnováhu celku udržuje, je právě Suchařípův Lebeděv. To vyplývá již z toho, že má v rukou vodku, kterou rozlévá; obřadně pítí vodky totiž scénu přirozeně rytmyzuje, je to ohnisko, ke kterému a z něho všeho směřuje. Vše se koneckonců odráží i v hercově centrálním umístění v prostoru, odkud jako by svými impulsy zajišťo-



A.P.Čechov: *Ivanov*, režie Petr Lébl, Divadlo Na zábradlí, 1997. Libuše Geprtová (Lebeděvová), Leoš Suchařípa (Lebeděv) a Zdena Hadrboľcová (Babakinová)

val kontakt mezi spoluhráči, působícími většinou na protilehlých bočních stranách jeviště, jako by sjednocoval a temporytmicky garantoval průběh celé scény. Úvodní výstupy inscenace mají v lecčems podobný charakter jako zmíněná sekvence, odehrávají se však bez Lebeděvovy přítomnosti. Možná také proto neoplyvají takovou přesností a nasazením.

Začátek třetího dějství má ještě jednu zvláštnost: dojde zde k jiskrnému setkání dvou gerontských veličin hry, Lebeděva a Avdoti. Stejně jako v dějství druhém i tady s ní Lebeděv jedná bez skrupulí, nadává jí dokonce do starých vykopávek, potom si jí ale dojemně posadí na klín a s upřímnou účástí vyslechne její teskný povzdech, jak ráda by se ještě vdala. Kontrast mezi ztepi-

lým, statným Suchařípou, který ji soucitně konejší, a útlou, křehkou Valerií Kaplanovou, křepce se vrtící na jeho klíně, je dokonalý. Úsměvnost situace se přesně protne s její dojemností. Účinek je o to větší, že člověk se neubrání tomu, aby za oběma postavami neviděl také protagonisty s jejich „mimodivadelními kontexty“, zdá se dokonce, že se s touto dvojlomností vědomě počítá. Z textově nijak zvlášť výrazného místa se tu zrodí jeden z nejpodmanivějších okamžiků inscenace, v němž Lebeděv odvrací svou agresivní tvář a stále více nastavuje tu druhou, zračící účast a snahu o porozumění, byť nikdy nedokáže nabídnout reálné řešení. Příznačně se tak stává teprve tehdy, je-li mimo dosah své ženy.

Klíčový dialog Lebeděva s Ivanovem, který následuje potom, je rovněž rozehrán na hraně komiky a tragiky. Pro Lebeděva jde o zásadní promluvu, protože nesplácení Ivanovův dluh je pro jeho ženu nadále neudržitelný. U vědomí této důležitosti chce dodat jednání závaznější charakter: upraví si frak, povytáhne zpod rukávu manžety, jeho vzezření získá na důstojné vážnosti. Když však svůj návrh přednáší, počáteční kuráž a rozhodnost mizí. Místo toho je napnut jako na skřipci, nejistě přeshlapuje nebo ustupuje a nervózně svírá pěsti. Pokud udělá výraznější gesto, jako při bohatýrském upomenutí na almu mater, ulekně se její a nejraději by je vzal zpátky. Tak je tomu i s jeho nabídkou. S křečovitou vehemencí ji



A.P.Čechov: *Ivanov*, režie Petr Lébl, Divadlo Na zábradlí, 1997. Libuše Geprtová (*Lebeděvová*) a Leoš Suchařípa (*Lebeděv*)

přednese, načež se sám zděsí toho, co řekl, couvne a bere vše zpět. V tu chvíli působí Lebeděv jako vtělená nejistota a nerozhodnost a je naprosto sešňerován strachem, že se nepatříčně dotkl něčeho základního v jejich vztahu. Lebeděvova muka jsou ještě znásobena tím, že Ivanov jenom mlčí a nechává jej, aby si trapnost situace užil sám a se vším všudy. Tíha mikrodramatu proto plně spočívá na Suchařípovi, který

svůj monolog ovšem rozehrává do „dialogických rozměrů“. Ivanovovo mlčení neustále interpretuje a jeho řeč je plná přeryvků, které jsou zřejmě místem, kdy by jinak promlouval partner. Když se mu nedostává skutečných reakcí, pokouší se je alespoň předjímat. V úpěnlivém hledání východiska a v zoufalém volání po kontaktu, tím, jak střídá různé polohy od nesmělého prosebníka po rozparádaného odpůrce manželky, je

Suchařípa dokonale přesvědčivý. Jeho monolog udivuje samozřejmostí, jak jedna poloha vyrůstá z druhé a jak při vší odlišnosti vytvářejí kompaktní celek.

Tendence k naivním přímočarým vysvětlením a řešením, společná ostatně Lebeděvovi, jeho dceři i doktoru Lvovovi (Radek Holub), se v dialogu s Ivanovem projeví ještě dvakrát. Nejprve je ochoten na okamžik propadnout tomu, že východiskem z přítelovky krize by mohla být Sáša, je to přece „chytrá holka“ a Ivanova „má ráda“. Potom spásně vidí příčinu v negativním vlivu prostředí. Ivanovovu kritickou reflexi přijme okamžitě, maně ji po něm opakuje ještě ve dveřích. S dojemnou poctivostí se usvědčuje z pokusu oklamat sebe i kamaráda nalezením „objektivní“ příčiny krize - jak zoufale rád by této iluzi podlehnul. Přes všechn neúspěch se nakonec zastaví ve dveřích, usmívá se na Ivanova a poněkud vyšinutě mu mává. Toto gesto vyznačuje láskou a oddaností. Ačkoli je nad jeho možnosti porozumět, či dokonce pomoci, chce Ivanovovi zůstat nablízku. Přesto jde však o výraz rozloučení. Ivanov mu odkryl svůj základní problém, kterým zpochybňuje dosavadní život, a to je mez, za kterou Lebeděv nemůže. Jeho cynické poznámky o tom, že už jenom čeká, až ho klepne pepka, jsou v konfrontaci s přítelovkým niterným svárem vlastně pouhé řečnické prostocivky.

Podobně rozpolcený vztah jako k Ivanovovi má Lebeděv k dceři Sášě (Teodora

Remundová). Až do jejich předsvatebního dialogu vystupují jako samozřejmí spojenci. Lebeděv se na ni často zálibně dívá, kontaktuje ji bezděčnými doteky, nepokrytě fandovsky se směje, pokud Sáša úspěšně argumentuje v potyčce s matkou a jejími přítelkyněmi atd. Přesto je v Lebeděvové chování cítit tlumený neklid. Např. hned, jak Sáša poprvé přichází na scénu, opustí svou židli a přesune se. Není to jen společenská konvence, velící při příchodu ženy povstat, ale je to také projev toho, že vstoupil někdo výrazný, kdo podstatně změnil dosavadní atmosféru. Lebeděv na svou dceru reaguje velmi citlivě a s takřka permanentní obavou, že se něco přihodí. Je zřejmě zneklidněn její podivnou sveřepestí a neústupností, která je mu cizí. Stejně jako v předchozím jednání Ivanov, tak rovněž Sáša se mu nyní svěří se svými nejhlubšími pochybnostmi, které nechtěla přiznat ani sama sobě. Lebeděv je zděšen a má ji k tomu, aby svatbu odvolala. Nato, rázem odhodlaná, počne před ním šermovat kytkou a prudce ze sebe vyráží slova odmítnutí. A to je znovu nad jeho možnosti. Lebeděv je zoufalý. Nerozumí dceřině sebemrskáčské posedlosti a není s to vyznat se v jejich rozporných promluvách.

Namísto, aby se věci vyjasňovaly, bez ustání se komplikují a slepě se točí v kruhu. V Léblově pojetí se hra na okamžik zákonitě promění v bláznivou melodramatickou frašku, když se ukáže, že svatbu si bezmála nikdo nepřeje, a přece bude. Paradoxně



A.P.Čechov: *Ivanov*, režie Petr Lébl, Divadlo Na zábradlí, 1997. Leoš Suchařípa (*Lebeděv*) a Libuše Geprtová (*Lebeděvová*)

přávě Lebeděv tu zaúčinkuje jako jediný „zdravý“ člověk, na kterého se všichni věší. Vyrovnán se svým životem i sám se sebou může možná působit pevně jako stožár, ale pomoci druhým dokáže jedině v tom případě, že tonoucí sami budou vědět, jakého stěbla a zda vůbec se chtějí chytit. Ne-li,

pak nejenom že jim nebude pomoci, ale navíc mohou stáhnout i zachránce. Lebeděvovo zoufalství vyvěrá zejména z toho, že neví, jak se svými nejbližšími zacházet, protože jim prostě nerozumí. Trvá si na tom, že věci jsou jednoduché a jednoznačné. Když se dostává do konfrontace s jiným chápá-

ním světa, nedokáže nebo nechce na ně přistoupit. Určité jistoty, i kdyby byly falešné, nemůže opustit, aby mohl přežít. Je v tom kus naivity, ale i nepoškozený sebezáchovný pud a vědomí.

Suchařípův Lebeděv v inscenaci Petra Lébila je pečlivě promyšlená postava s jasně strukturovanými vztahy k ostatním. Touto kvalitou se ostatně od zbývajících figur nijak neodlišuje. Přesto jde o výkon mimořádný.

Herectví Leoše Suchařípy je vybudováno na přesné citěné a tvořené řeči. Vzhledem k jeho zřejmým hlasově-artikulačním handicapům to zní jistě paradoxně, nicméně svědčí to o tom, že technická výbava herce, pokud není nulová, není při určitém typu hraní vůbec rozhodující. Přímo v souboru DNZ bychom určitě našli disponovanější herce, kteří vládnu svým hlasem jemněji a pestřeji, a přece právě u Suchařípy lze nejsilněji cítit přesnost a konkrétnost řeči. Suchařípova řeč je totiž nejvíce při vědomí; při vědomí toho, co a jak sděluje, a přitom s promluví aní trochu netrčí jejich racionální konstrukce. Organicky vyrůstají ze situace, až má člověk leckdy pocit, že se herec svými replikami spontánně v živé přítomnosti zapojuje do hry. Jeho intonace postrádá vybrošené klenuté kontury i tíživou zpěvavost, jež někdy mohou upozorňovat na mechaničnost projevu. Suchařípova řeč naopak drhne. Jeho intonace se rodí těžce, roztržitě se kouskuje a je plná vzdálených intervalů. Přesto je dostatečně plastická a „vy-

mluvná“. Suchařípa ji často koncentruje do jednoho slova, občas s ní dokonce extrémně pracuje na ploše jediné slabiky, když drasticky protáhne její vokál. Ruku v ruce s takovým tříštivým a vychýleným intonováním jde i přízvukování. Většinou si v rámci výpovědi neomylně zvolí její klíčové slovo či sousloví a to velmi razantně zatěžká důrazem. Výsledkem je pak významově dokonale plastická a zřetelná řeč. Zvukově působí velmi aktivně, neklidně až dráždivě, pro někoho možná nad míru: stačí připomenout rozdrsnělou barvu hlasu, složenou z chrčivých a skřípavých zvuků (když o své ženě Lebeděv prohlásí, že je to držgreše, je to, jako by po ní hodil hrst hřebíků) nebo výrazný, burácivý rytmus. Jistěže ne každý chce a může na tak apelativní a někdy atakující projev přistoupit.

Pokud je Suchařípovo herectví vybudováno na řeči, znamená to, že na řeči citěné a spolutvořené tělem, na řeči, která je v kontaktu s řečí těla. Obojí lze opsat jako architekturu neotesaných kvádrů, těžce, ale přesně stavěných nad sebe a přes sebe. Suchařípa není mistrem pozvolných, vyhlazených přechodů, ale trhavých, cukavých gest a grimas, většinou prudce najitých. Dovede působit jako hrubě řezaná loutka, výrazně, nadsazeně a groteskně. Často využívá nekonvenčnější gesticko-mimický repertoár, jako jsou např. otevřená ústa a třesící oči při údivu, který však dovádí do mezních poloh, dráždivě jej napínaje mezi

stylizaci a přirozenost. Zdá se, že napětí proudící mezi různými póly jeho herectví je vůbec dominantním znakem Suchařípových jevištních kreací. Už jen jeho téžavé a ušecné pohyby v kontrastu s vrozenou důstojností fyziognomie zapřičiňují trvalou oscilaci mezi směrností a dojemností, mezi komickým a tragikou. Stejnou dynamikou se vyznačuje Suchařípova projevovaná schopnost improvizace ve vztahu s jeho „filologicky přesným“ smyslem pro řád a kázeň. Přitažlivou dráždivost v sobě nese i to, že herectví je pro něj vedle překládání a dřívě i vedle kritiky pouze jednou z možností, jak se setkávat s divadlem. I kdyby diváci tuto informaci neměli, napínavý rozsah (i obsah) jeho herectví mezi intelektem a emoci nebo mezi autorstvím v nejšířším slova smyslu a reprodukcí je patrný. Tímto způsobem nevytváří Leoš Suchařípa jenom svého Lebeděva, ale hraje tak většinou pokaždé a všechno. V roli lze vždycky poznat jeho osobnost.

