

**ZASTAVENIE SA PRI TVORBE
SCÉNOGRAFA VLADIMÍRA SUCHÁNKA**

Dana Janáčková: *Vladimír Suchánek: Scénografia. Senica : Záhorská galéria Jána Mudrocha v Senici, 2013. 208 s. ISBN 978-80-85738-96-4.*

Opäť máme pred sebou knihu o scénografovi. A nie o hocijakom. O Vladimírovi Suchánkovi. Dlhoročnom spolupracovníkovi režiséra Pavla Haspru, kostýmovej výtvarníčky Heleny Bezákovej a dramaturga Antona Kreta. Žiada sa dodať, že aj dramaturgie Činohry Slovenského národného divadla, kam v minulosti, aj v rokoch Suchánkovho pôsobenia v SND, radi chodili na dišputy divadelníci nielen z domáceho súboru, ale aj odinakiaľ. V 70. a 80. rokoch minulého storočia sa názov súboru písal ešte s malým č, ale to neuberalo na invenciu, kvalite diskutívov a inscenačnom koncepte, ktorý vzišiel z mnohých rozhovorov. Vladimír Suchánek alias „Suši“, ako ho priatelia nazývali(jú), vedel vyjadriť aj nahlas svoj nesúhlas pri diskusii o koncepcii inscenácie, o videných predstaveniach, presvedčivo vysloviť svoje názory, nápady, návrhy, ktoré neskôr pretavil do tandemovej scénografie s režisérmi, s ktorými tvoril. Navonok veselý, usmievavý, hlbavý?, ale v každom prípade invenčný a hravý. Nedral sa dopredu, nespolupracoval s avantgardnými českými či poľskými divadlami, ani so známymi európskymi opernými domami, upísal sa takzvanému repertoárovému divadlu v klasických priestoroch. A vyše štyridsať rokov bol v pracovnom zväzku so Slovenským národným divadlom.

Publikácia Dany Janáčkovej, ktorú vydala Záhorská galéria Jána Mudrocha v Senici (jej zriaďovateľom je Trnavský samosprávny kraj) a finančne ju podporilo mnoho iných organizácií, akoby odzrkadľovala vnútro človeka zostávajúceho v závetrí, na boku spoločensko-politického diania. Kniha je výpravná, viacfarebná s jednoduchým názvom – *Vladimír Suchánek: Scénografia*. Jej obsah svedčí o tom, že autorka poňala hommage à Vladimír Suchánek prioritne z výtvarného hľadiska. Napovedajú tomu grafický dizajn, výber fotografií z inscenácií, a napokon aj autorský text. Osoba i tvorba skromného scénického výtvar-

níka – ako ukazujú aj krajinomalby v závere knihy (s. 172 – 175) – sú už dlhšie predmetom záujmu tejto kunsthistoričky. Grafické riešenie názvu knihy – bez interpunkčného znamienka, ktoré by oddelilo v názve meno výtvarníka a obsah, o čom sa bude písať – poriadne zamotalo hlavu knihovníkom i bibliografom. Preto sa pred druhou polovicou názvu *Scénografia* môžeme v knižniciach i na internetových portáloch stretnúť s bodkou, dvojbodkou i pomlčkou.

Vladimír Suchánek nemusel obchádzať slovenské divadlá. Svoju cestu profesionálnym divadlom začínať hneď v SND. Prišiel v čase začiatkov politického i kultúrneho otepľovania, na prahu 60. rokov (1962). Dva roky študoval maliarstvo na Vysokej škole výtvarných umení u Ladislava Čemického a Jána Mudrocha (rodáka zo Senice), aby pokračoval na Vysokej škole múzických umení u Ladislava Vychodila, ktorý tam od začiatku 50. rokov formoval odbor scénografie spolu s umeleckým kostýmom. Počas štúdia pripravil niekoľko scénických návrhov pre inscenácie v Divadelnom štúdiu VŠMU (nachádzalo sa v budove Slovenskej filharmónie, dnes Malá sála Slovenskej filharmónie), ktoré pripomínalo portálom zmenšeninu javiska dnešnej historickej budovy SND. Spolupracoval napríklad na Pfeifferovej *Lampiónovej slávnosti* (1959) s režisérkou Magdou H. Lokvenovou, ale aj s kostýmovou výtvarníčkou Helenou Bezákovou.

Veľmi rýchlo sa prispôbil malému priestoru Malej scény SND, pre výtvarníka minimálne variabilnému javisku bez ťahov, využitelných bočných javísk a v porovnaní s inými bratislavskými scénami chudobnej osvetľovacej techniky. Ale pracoval aj na veľkej scéne činohry SND, známej ako Divadlo Pavla Országha Hviezdoslava (na oboch scénach Činohra SND hrala do roku 2007). Kým pre malú scénu využíval viac maľované kulisy, jednoduché symbolické scény, zrkadlá, papier, látku, na väčších javiskách používal viacej monumentálne steny rôznych tvarov (hranoly, kužele, rovné steny), zrkadlá, kruhový pôdorys, zmenu interiérov i exteriérov za pomoci točne a i. Dominovalo drevo – aj z tohto prírodného materiálu, neraz zafarbeného v škále od sivej po tmavohnedú, dokázal

správnym svietením spolu s režisérmi vytvoriť na scéne prekvapujúcu farebnosť.

O tvorbe tohto výtvarníka nevznikli doposiaľ veľké knihy ako o jeho učiteľovi a ďalších scénoграфoch SND (napr. Františkovi Trösterovi, Ludovítovi Hradskom či Jánovi Ladvenicovi z pera Ladislava Lajchu a Ivana Laciku). O mladšom kolegovi, významnom scénoграфovi Alešovi Votavovi, napísala objemnú monografiu kunsthistorička Dagmar Poláčková, ktorá sa celé roky zaoberá scénoграфiou (Slovart, 2007), a k dispozícii máme aj publikáciu o práci scénoграфa „veľkých“ priestorov Mílana Ferenčíka (zostavil Andrej Maťašík, A.R.S. Centrum, 2007). Prvú etapu významného slovenského scénoграфa a dizajnéra, pôsobiaceho najmä v zahraničí, priblížila kolektívna monografia s vypovedajúcim názvom *Boris Kudlička. Volume I.* (Liptovská galéria Petra Michala Bohúňa v Liptovskom Mikuláši spolu s ďalšími spoluvydavateľmi, 2011). O Ottovi Šujanovi písal zas divadelný historik a kritik Ladislav Čavojský. Jeho kniha má príznačný názov *Scénický architekt – architekt scény* (Slovart; Divadelný ústav, 2013). Portrét Vladimíra Suchánka sa podujala namaľovať výtvarná teoretička Dana Janáčková. Analogicky k Čavojskému by sme mohli povedať, že napísala knihu o maliarovi, zverejnila pohľad na jeho tvorbu cez maliarske oko scénoграфa. Nezačínala na zelenej lúke, už predtým s kolegom Jozefom Jagušákom pripravila katalóg o Suchánkovej tvorbe, ba aj koncepciu výstavy z jeho diel. Dana Janáčková má teda k Suchánkovi blízko. Ten slovenský (lebo českých Suchánkovcov nájdem prostredníctvom webových prehliadačov len vo výtvarnom umení viac; spomeňme grafika Vladimíra Suchánka či filmového teoretika-tiež Vladimíra a i.) sa narodil v Gbeloch, patrí teda k Záhoriu a je na to aj náležite hrdý.

Autorka svoju knižnú výpoveď o slovenskom Vladimírovi Suchánkovi člení na viacero kapitol, z ktorých najväčšiu časť tvorí výber inscenácií. Krátky *Úvod* (s. 9) naozaj krátko, len pár slovami, konštatuje neprehliadnuteľnosť Suchánkovej tvorby. Zanikajú v susedstve šiestich maľovaných obrázkov scénoграфických návrhov k trom inscenáciám. Dominuje na nich červená, oranžová, žltá, sivá a zelená farba a spolu s hnedou, modrou

a čiernou oznamujú optimistickú hrovú povahu scénoграфa. V kapitole *Detstvo a štúdium* (s. 10 – 19) sa čitateľ dozvedá čo-to z jeho mladosti, najmä o vzťahu k drevu prostredníctvom otcovej stolárskej dielne. Tam si budúci scénoграф mohol overiť, ako sa drevo dokáže ohýbať, ako mení farbu lúčom svetla, ako sa metaforicky vyjadrovať, ako „rozprávať“. Prvé rodinné fotografie neskôr nahrádzajú obrázky z profesionálneho života a kresby školských prác. Suchánek si z nich cení spoluprácu pri spomínanej *Lampiónovej slávnosti*, ale najmä diplomovú prácu na Verhaerenovom *Filipovi II.* Preň navrhol symbolickú scénu (navrchu pospájané čierne plechové hranoly stojace na troch špicoch), ktoré svietením zvrchu a z boku ponúkali bohatú výpovednú významovosť. Jeho inšpiratívny návrh ocenili na výstave v Brazílii zlatou medailou a ako píše autorka, „...bola aj súčasťou kolekcie diel, ktorými sa umelec prezentoval na bienále mladých v Paríži v roku 1967“ (s. 18). Na fotografii možno vidieť V. Suchánka s maketou tejto scény, čo dnes nie je bežný jav, keďže makety, podobne ako kresby s materiálom (napr. kúskom látky či dreva), už vystriedali počítačové simulácie.

Názov druhej kapitoly *Myslenie v priestore* (s. 20 – 31) obsahuje v sebe informáciu i metaforu. D. Janáčková na viacerých príkladoch zovšeobecňuje a charakterizuje Suchánkovu tvorbu (napr. s. 24 – 25). Navrhoval scénoграфické riešenie titulov pre veľké, stredné i malé scény rôzneho technického vybavenia. V tom čase hrával činoherný súbor častejšie aj mimo Bratislavu, a tak bolo potrebné zladíť technické možnosti domácej scény a „zájazdového“ javiska, ktoré bolo spravidla horšie technicky vybavené. Hoci sme to v texte nezašli explicitne napísané, je potrebné pripomenúť rozdiel scénoграфovho prístupu pri návrhoch scénoграфického riešenia pre operu a dva činoherné priestory (ak by sme zostali len na pôde SND), ktoré majú spoločného menovateľa: boli symbolické, poetické, metaforické, farebné (pripomeňme, že aj jednofarebnú čiernu dokázal oživiť na širšiu škálu farebnosti) a hrové, a kde sa to vyžadovalo, aj primerane vznešené. Často využíval skratku, javisko nechával voľné pre hereckú akciu, herca priam zakomponovával do priestoru aj

vo významovej rovine repliky, výstupu. Jeho scénografie neboli nikdy popisné, boli tvoriť súčasťou, neraz s významným podielom na výklade inscenácií a zhmotnení fantázie a symbolu zločky. Bol často priam spolutvorcom inscenácie a režisér Pavol Haspra mu to ani neupieral.

V činohre Suchánek viac staval na zemi ako vešal do vzduchu. A keď už vešal, tak poriadne. Domčky, vozy, šibenice.... Autorka píše o „projekte scény“, ktorý „smeroval od monochrómnych monumentálnych javísk určených pre veľké dramatické výpravy cez príležitostné akčné zobrazenia až po maliarske a kolážové priestorové objekty“ (s. 24), pričom sa vôbec alebo naozaj minimálne, aj to len pri citáciách iných autorov, zmieňuje o funkčnosti Suchánkových návrhov a ich realizácií v súčinnosti s ostatnými zložkami divadelnej inscenácie. Napríklad s kostýmom, ale najmä s výstupom či obrazom, lebo výtvarník zapájal scénu, resp. jej prvky do deja, stávali sa súčasťou jej premien. Neraz sa totiž realizácia scénografického návrhu odlišuje od kresieb, makety, čo je samozrejme. Lebo aj drobnosť (kus nábytku, farba jedného prvku scény, svetelný lúč) (z)mení/posunie/umocní symbolickú hodnotu výpovede, stane sa katalyzátorom konfliktu i katarzie v klasickom význame či novodobom poňatí výstavby inscenácie a jej pôsobenia na zmysly prijímateľa. Autorka mala pravdepodobne na mysli monumentalitu a priestorovosť či scény s monochrómym pozadím (viac v hesle Suchánek Vladimír, *Encyklopédia dramatických umení Slovenska 2. M – Ž*. Bratislava : Veda, 1990, s. 391), lebo Suchánek nerobil často na monumentálnych javiskách (na Slovensku za také možno považovať Veľkú scénu Divadla Jonáša Záborského v Prešove či Veľkú sálu Divadla Andreja Bagara v Nitre).

Bolo by zaujímavé prečítať si zhrňujúcu charakteristiku Suchánkovej tvorby podľa divadelných druhov a žánrov, ako aj zo spolupráce s režisérmi. Divadelný historik a znalec slovenského divadla si takýto obraz poskladá z množstva obrázkov, ktoré kniha ponúka, no nezainteresovaný čitateľ, ktorý nemá pred očami ako spomienku divadelnú sálu a javisko, si len veľmi ťažko predstaví z textov tejto knihy Suchánkovu scénografiu v akcii/deji

na javisku. Máme na mysli konkrétne časti/prvky scénografického riešenia v korelácii s kostýmom, s typom postavy, celkovým dramaturgicko-režijným poňatím (výkladom) literárnej/hudobnej predlohy. Škoda, že autorka nevyužila v tejto kapitole Suchánkove schopnosti rozprávať o kreativite tvorcu, o vývine scény atď., prostredníctvom ktorého by odlišila výtvarníkovu myseľ v priestore a uchopenie priestoru pre divadelnú výpoveď (tvorivý proces a výpoveď). Povedzme pri rôznorodosti technickej vybavenosti javísk, pre ktoré navrhoval scénografické riešenie a ktoré ho určite obmedzovali. Napríklad muzikál *Cigáni idú do neba* (Nová scéna Bratislava, 1988), ktorý divadlo počas viacročnej rekonštrukcie svojej budovy premiérovalo i reprízovalo v Dome kultúry Ružinov.

Zjednodušená krátka charakteristika 70. a 80. rokov v slovenskom divadle zbytočne upozorňuje na autorkinu absenciu hlbšieho poznania pomerov v divadle/divadelnom umení, ktorá bola značne odlišná od situácie vo výtvarnom umení. Janáčková píše: „Neskôr v 70. a 80. rokoch sa [divadlá] opäť podriaďovali politickému diktátu a tvorcovia divadelného kumštu lavírovali medzi striktnými mantinelmi predpisov a príkazov“ (s. 31.) Jedným z tých predpisov boli napr. bezpečnostné opatrenia pri práci. Je verejne známe, že SND po viacerých výnimkách napokon muselo zastaviť činnosť v priestoroch Divadla P. O. Hviezdoslava a v rokoch 1981 – 1983 pristúpil k riešeniu technicko-funkčných problémov divadla. V tom období činohra začala hrať na javisku Opery SND a v Dome ROH (dnes Dom odborov Istropolis), menšie produkcie na Malej scéne SND, odkiaľ po dokončení modernizácie budovy DPOH niektoré inscenácie preniesla. Napríklad aj Dostojevského *Bratov Karamazovcov* (1981), na ktorých Suchánek spolupracoval s Hasprom. Gorkého *Meštiaci* (1982) mali premiéru v budove opery SND, odkiaľ o poldruha roka prešli do DPOH. Janáčkovej kniha nesprávne uvádza DPOH, bez poznámky o tom, že scénograf navrhol scénografiu k tejto inscenácii do iného priestoru, ktorý divákovi priblížil vytiahnutím mobiliáru na proscénium – zakrytú orchestrálnu jamu. Napokon údaje o mieste premiéry a preneseaní inscenácie

do zrekonštruovaných a zmodernizovaných priestorov sú v knihe Eleny Blahovej-Martiškovej *Súpis repertoáru Slovenského národného divadla 1920 – 2010* (SND, 2010).

Akokoľvek hľadáme v pamäti a medzi príkazmi a smernicami a štatútmi z toho obdobia (vyšli aj knižne), nenachádzame také, ktoré by natoľko ovplyvňovali výtvarníka scény (scénografa), že by bol oklieštený politickým diktátom. (Ako príklad uveďme použitie zakomponovania štátnych symbolov, vlajok do inscenácie, napríklad na podlahu, po ktorej sa šliape, čo sa neraz aj dnes vníma ako urážka tej-ktorej krajiny, hoci v tom čase išlo najmä o symboly ZSSR, či jasne čitateľné symboly vypovedajúce o oklieštenej demokracii.). Bolo to obdobie, keď sa zákazy málokedy dávali na papier, zamieňali sa za odporúčania. Jedným z nich bola povinnosť divadiel uvádzať pôvodné hry, resp. hry socialistickej proveniencie, ktoré boli často popisné a boli doslovným zrkadlom uplatňovania socialistického realizmu v divadlách. Autorka mala pravdepodobne na mysli túto skutočnosť. Aj konštatovanie, že najúspešnejšie „výpravy“ „vznikli práve v ‚zlatých‘ šesťdesiatych rokoch, respektíve v prvej polovici sedemdesiatych rokov, keď naše divadlá zaznamenali najväčší rozlet“ (s. 31), je tiež sčasti nepresné. Na jednej strane sa kunsthistoričke prekrýva prvá polovica 70. rokov s najväčším rozletom, na druhej strane práve 70. roky boli poznačené normalizáciou najmä v množstve uvedení nekvalitných dramatických textov a nezaujímavých inscenácií. Popritom sme už od polovice 70. rokov boli svedkami viacerých pozoruhodných diel staršej i mladšej generácie divadelníkov, ktorí vnášali do svojich prác novodobé tendencie na zobrazenie súčasného sveta, individuálnych príbehov človeka, už „nehrdinu“ či antihrdinu, na vyjadrenie generáčného názoru a postoja – najmä prostredníctvom metafory a inotajov. V tom čase sa zvýraznil plošnejšie aj podiel scénografie na vzniku kolektívnej výpovede.

Suchánek naďalej pracoval najmä s režisérom Pavlom Hasprom usilujúcim sa o netradičnú dramaturgiu (nové, respektíve verejnosti nie veľmi známe texty), najmä o vypovedanie jasného posolstva skrze herca a obraz. Napriek tomu, že na Malej scéne SND

spolu vytvorili rad inšpiratívnych inscenácií so silným vnútorným konfliktom (medziľudský, spoločenský), pričom sa nevyhýbali ani vtipným hravým komédiám, zhostili sa aj veľkých opusov svetovej dramaturgie. Spomeňme Shakespearovho *Kráľa Leara* (1975), Radičkov *Pokus o lietanie* (1980), Podhradského *Holuby a Šulek* (1981) či Wassermannov *Prelet nad kukučkiným hniezdom* (1998), v súpise nesprávne uvedený ako Kukučkinovo hniezdo, a mnoho iných.

Pristavme sa pri *Pokuse o lietanie* a pripomeňme fenomenálny drevený lietajúci voz – rebriniak, znázorňujúci symbolický, fantazijný, ale aj skutočný svet aktérov tohto príbehu, ktorého zdvíhala povrazová sieť či kôš pohlcujúca ľudí i objekty. Scénograf spolupracoval aj s Karolom L. Zacharom, napr. pri obľúbenom *Maľovanom na skle* Ernesta Brylla a Katarzyny Gärtnerovej (1974), ako aj s inými režisérmi. Fotografie k vybraným inscenáciám tejto kapitoly približujú farebnú metaforickú Suchánkovu hravosť, schopnosť vystavať ďalšie významové roviny mimo textovej zložky. Či už máme na mysli groteskný pohľad na Zahradníkovu hru *Zurabája alebo Epitaf pre živého* na Malej scéne SND (1973, réžia Peter Mikulík; kniha v texte i v súpise uvádza len prvú časť názvu), alebo o desať rokov neskôr Kočanov *Playback* na scéne DPOH (1983). Pri Zahradníkovej hre využil na posilnenie paródie rozprávania o vysnivanom svete ľudovo štylizovaný mobiliár a insitné kresby. Pri Kočanovej hre, ktorá obsahuje striedanie reálneho deja s fiktívnymi predstavami postáv, na pôdoryse kruhu/točne javiska vytvoril poetické, metaforické obrazy s nádychom komického ako pohľad na obyčajného „hrdinu“, potácajúceho sa v kruhu reality, pretváranky, snov. Veľký dáždňik rozprestretý nad zhmotnenými symbolmi dediny, na vrch ktorého scénograf umiestnil maličké štylizované makety domčekov, pripomínal láskavý humor (českej) dediny Josefa Ladu. Visiace maľované ploché makety ovečiek, polkruhovito rozmiestnené pred zadným látkovým horizontom, boli zrozumiteľným symbolom odkazu na minulosť „hráčov“ príbehu. Spolu s vozom/pódiom, ponášajúcim sa na alegorický prvomájový voz, na ktorý umiestnil kapelu ako vodcov dedinskej slávnosti. Čitateľnejší

obraz symbolu neslobody občana vo vymedzenom priestore to už ani nemohol byť.

Neskôr podobné domčeky oplotené spolu s kostolom v Tajovského *Ženskom zákone* (1996) umiestnil na strechu typického sedliackeho domu a zavesil ich aj nad ňu. Ako píše autorka, sem „zakomponoval aj svoj rodný dom v Gbeloch“ (s. 171).

Na javisku DPOH mohol výtvarník využívať i proscénium, ktoré je dostatočne široké a dá sa bočnými portálmi zúžiť. Na rozdiel od Malej scény SND scénograf tu mal k dispozícii pohyblivú kazetu s točnou, ktorá sa mohla z bočného javiska motoricky presunúť na hlavné javisko. Túto vymoženosť mohol uplatniť aj pri operných inscenáciách v dnes už historickej budove SND. Drevený voz, domce, okná, ploty, kostol, strom, okná z domcov využil aj v koláži pri košickom *Fidlikantovi na streche* (Štátne divadlo Košice, 1990, réžia Boris Slovák).

Tretia kapitola *Výber z tvorby* (s. 32 – 171) je členená na *60. roky* (s. 34 – 53), *70. roky* (s. 54 – 103), *80. roky* (s. 104 – 151), po ktorých nasledujú *90. roky* (s. 152 – 171) a za nimi pokračuje *Ďalšia tvorba* (172 – 175). Analogicky k úvodu aj kapitola *Záver* (s. 178 – 179) obsahuje len pár slov na pozadí fotografického záberu na javisko historickej budovy SND. Vladimír Suchánek stojí sám na javisku v jemu vlastnom postoji, hľadiac niekde do diaľky, vedľa stoličky, s odhalenými pravými javiskovými fahmi. Ostrosť záberu symbolizuje, že čitateľ má už jasný obraz o tomto výtvarníkovi, kým prvá dvojstrana v úvode knihy (s. 4 – 5) – záber z Gorkého *Meštiakov* (tiež na javisku historickej budovy SND, kde vidno aj poschodové blízke lôže) je rozmazaná – čitateľ vtedy nemá ešte presné kontúry o tvorbe Vladimíra Suchánka.

Autorka knihy požiadala výtvarníka, ktorého súpis scénických výprav sa v čase prípravy knihy zastavil na čísle 242, aby sám vybral diela, ktoré považuje za najzaujímavejšie a najinšpiratívnejšie (s. 31). Takýto postup viac osvetľuje výtvarníkov pohľad na svoju tvorbu a nie vždy sa stretá s názorom kritika, historika, ktorý hodnotí inscenáciu ako celok – kolektívnu výpoveď skrze konkrétne predstavenie a jeho zasadenie do spoločenského diskurzu. Suchánek svoj obraz doplnil aj o vý-

ber z operných a baletných inscenácií. Niekde mu stačí dvojstrana, inde ani štyri či šesť strán nestačí na dokumentovanie variability scénografického invenčného riešenia. Napríklad pri Verdiho *Aide* (Opera SND, réžia Július Gyermek, 1978, s. 90 – 93), spomínaný *Pokus o lietanie* (s. 106 – 111) či *Holuby a Šulek* (s. 112 – 117) a i. Náčrty, kresby, makety, fotografie sú doplnené o autorkine texty, neraz vychádzajúce z iných prác, či ich citujú. Najmä Antona Kreta, ktorý uverejnil v časopise *Slovenské divadlo* v roku 2010 veľkú štúdiu o Vladimírovi Suchánkovi – z pohľadu priateľa, historika, dramaturga, pamätníka. Ale aj z Lajchových čiastkových prác, ako aj z vystúpenia V. Suchánka na konferencii o P. Hasprovi. Cenné sú citácie kritikov, najmä pri opernej tvorbe.

Knihá má bohatý ilustračný materiál s popisom. Janáčková nazýva neraz Slovenské národné divadlo ako Národné divadlo. Vari z poety. Viacero zaujímavých myšlienok je však schovaných v zlievajúcim sa grafickom spracovaní textovej časti. Rôzne druhy písma neraz vyrušujú, podobne ako zopakované charakteristiky na tej istej strane, len uvedené iným písmom. Obsah a prehľadnosť ustúpili grafike. Číslovanie strán je totiž len na nepárnych stranách, ale veľmi poriadko. Ak je „vypustený“ obrázok, kresba, resp. nevychádza grafika, číslo strany chýba. Napr. posledné uvedené číslo strany 145 a potom až 155, čo dosť vyrušuje. Poznámky grafik zalomil až za časť *Ďalšia tvorba* (s. 176 – 177). Niektoré sú obsiahle, všeobecne známe z iných encyklopédií, mnohé informácie chýbajú. (Napr. práca v „náhradných“ priestoroch, spomínané renovácie DPOH, Novej scény a iné. Pri Kočanovom *Diablovi* (SND, 1994) mala byť poznámka v duchu „realizovaný návrh, inscenácia nedoskúšaná“.).

Pred *Biografiou* sú dve poety Vladimírovi Suchánkovi: jedna od divadelného historika, kritika Ladislava Čavojského, druhá, vo forme osobného listu od priateľa, režiséra Júliusa Gyermeka. Zoznam výstav je rôznorodý, prevažuje významná medzinárodná prehliadka Pražské quadrienále. Chýba menný i vecný register diel, ktoré by čitateľovi napomohli lepšie sa orientovať pri vracaní sa k istým inscenáciám, lebo o niektorých z nich sa píše na viacerých miestach.

Dôveruj, ale overuj, žiada sa povedať pri množstve nepresných faktov, ktoré knihu sprevádzajú. Pri *Súpise scénografickej tvorby* sú chyby v názvoch divadiel, menách autorov, režisérov, ba aj pri niektorých názvoch inscenácií. Ich vymenovanie by zabralo veľa miesta, mnohé z nich môžu čitateľov a mladých divadelníkov historikov doslova miasť. Znižujú kvalitu obsažnej publikácie a poukazujú na potrebu spolupráce kunsthistorikov s divadelníkmi a prínosné by bolo zájsť aj do archívu SND. Mrzí to, lebo scénograf Vladimír Suchánek bol vždy precízny, ako vo vyjadrovaníach, tak aj v kresbových návrhoch či pri maketách.

Knižné publikácie o scénografoch neraz kladú otázku, kde je tá pomyselná čiara, ktorú musí prekročiť kunsthistorik, aby vnímal divadlo ako živý organizmus, scénografiu a kostým od predstavenia k predstaveniu (viditeľnejšie je to napríklad pri alternácii v opere), a zároveň vychádzal z hodnoverných a overených informácií. Aby tieto knihy mohli oživovať spomienky pamätníkov a zároveň boli prameňom poznania našej histórie

pre súčasníkov i nasledovníkov, aby mohli byť oslavou scénografa v divadelnom svete, v konkrétnej divadelnej kultúre.

Ladislav Čavojský taký pomník postavil Ottovi Šujanovi, Dana Janáčková sa o to pokúsila pre iného, jej blízkeho výtvarníka. Nepoužili rovnakú metódu. Na rozdiel od Čavojského sa autorka knihy o Vladimírovi Suchánkovi v mnohom spoľahla na predmet svojho záujmu – tvorcu. A na predchádzajúcich autorov písaného slova. Tak sme si opätovne pripomenuli Lajchove práce, kde na malom priestore precízne formuluje charakteristiky a zaraďuje Suchánka do slovenskej scénografie i Kretovu štúdiu. Obaja maľujú Suchánka rovnako. Len inými farbami. Svojím okom, aj z ich farieb namaľovala obraz Dana Janáčková. Obraz ľúbivý.

Dagmar Podmaková

Príspevok vznikol v rámci riešenia grantovej úlohy VEGA 2/0070/13 – 100 rokov Slovenského národného divadla.