

1 BIB '67 ZBORNÍK  
S '69



# BIB

ZBORNÍK  
S N G



'67

'69

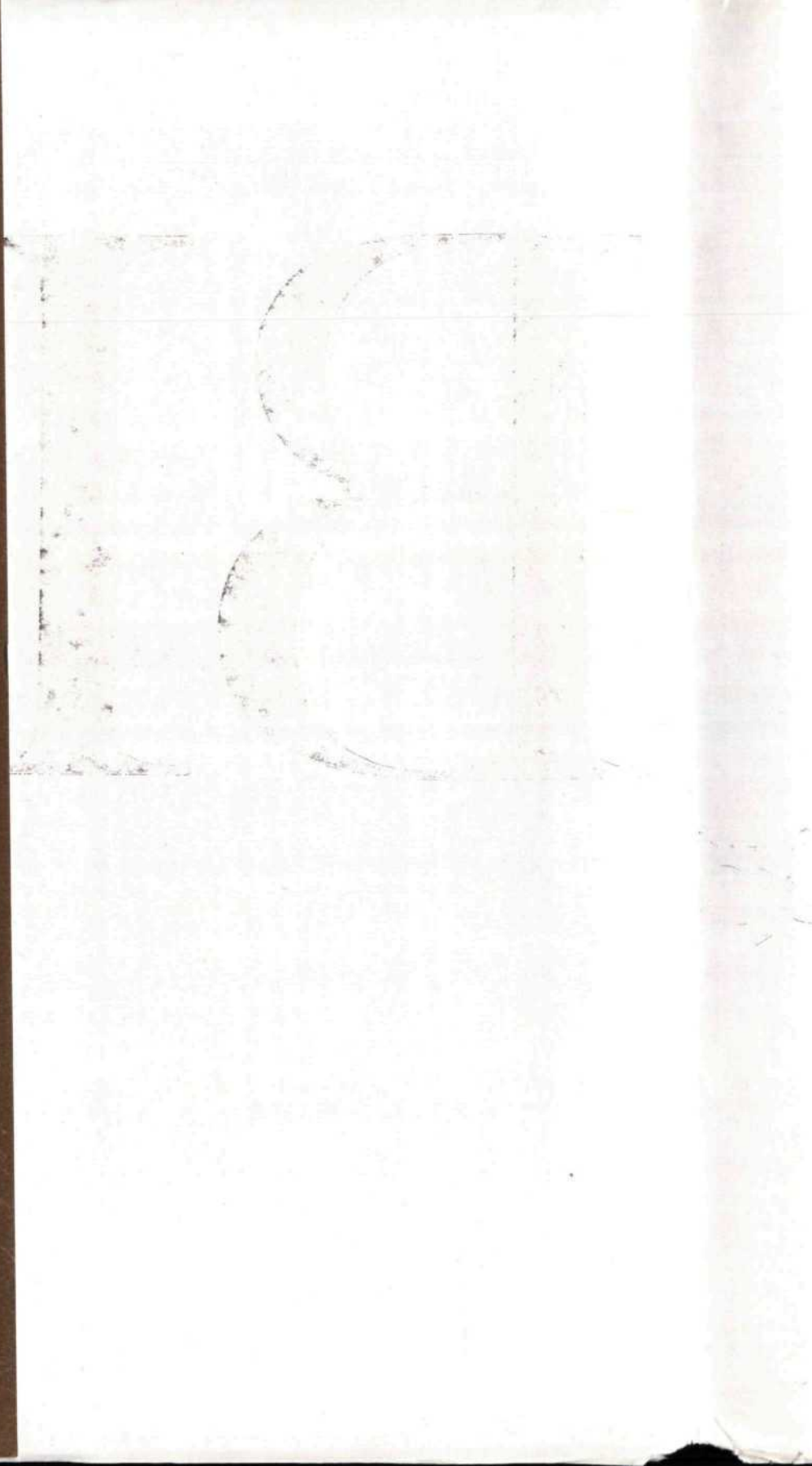
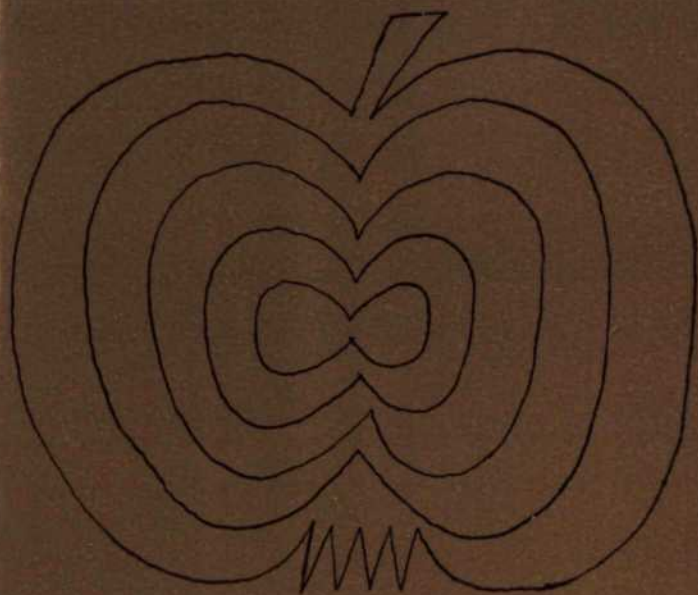
SLOVENSKÁ

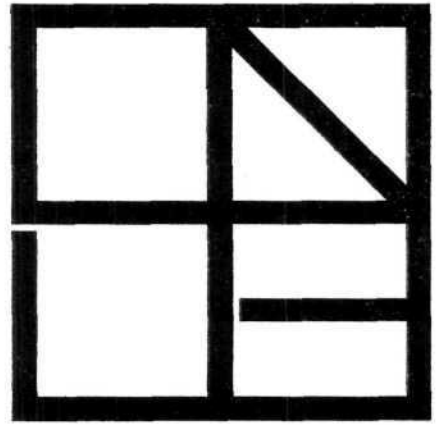
NÁRODNÁ

GALÉRIA

1

**BIENALE ILUSTRÁCIÍ BRATISLAVA**  
**BIENNALLE DER ILLUSTRATIONEN**  
**BRATISLAVA**



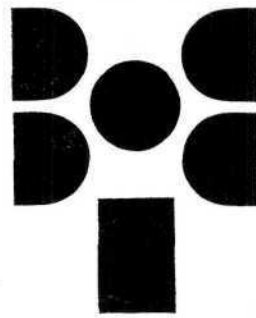
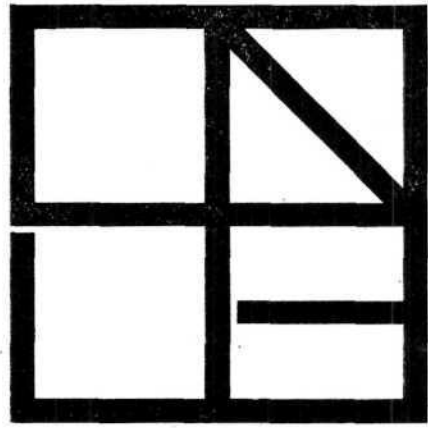


---

GALÉRIA

1 GALERIE

1



---

ZBORNÍK  
SLOVENSKEJ  
NÁRODNEJ  
GALÉRIE

SAMMELBAND  
DER  
SLOWAKISCHEN  
NATIONAL-  
GALERIE

---

BIB '67—'69

BIB '67—'69

---

Vedecký redaktor

EVA ŠEFČÁKOVÁ

Wissenschaftliche Redaktion von

EVA ŠEFČÁKOVÁ

OBZOR BRATISLAVA 1972

OBZOR-VERLAG BRATISLAVA 1972

---

Zborníky Slovenskej národnej galérie v Bratislave  
Hlavný redaktor  
Ján Hraško, riaditeľ Slovenskej národnej galérie

Sammelbände der Slowakischen Nationalgalerie  
in Bratislava  
Hauptredakteur  
Ján Hraško, Direktor der Slowakischen Nationalgalerie

---

Redakčná rada:

Alžbeta Güntherová-Mayerová, Ján Hraško, Františka Hurajová, Karol Kahoun, Zlatica Končeková, Ľudovít Medvecký, Ľudmila Peterajová, Ladislav Saučín, Eva Šefčíková, Štefan Tkáč, Karol Vaculík

Redaktionskomitee:

Alžbeta Güntherová-Mayerová, Ján Hraško, Františka Hurajová, Karol Kahoun, Zlatica Končeková, Ľudovít Medvecký, Ľudmila Peterajová, Ladislav Saučín, Eva Šefčíková, Štefan Tkáč, Karol Vaculík

---

Galéria 1  
Zborník Slovenskej národnej galérie  
BIB '67—'69  
Vedecký redaktor  
Eva Šefčíková

Galerie 1  
Sammelband der Slowakischen Nationalgalerie  
BIB '67 — '69  
Wissenschaftliche Redaktion von  
Eva Šefčíková

# JÁN HRAŠKO

RIADITEĽ SLOVENSKEJ NÁRODNEJ  
GALÉRIE

DIREKTOR DER SLOWAKISCHEN  
NATIONALGALERIE

## Zborníky SNG

## Die Sammelbände der Slowakischen Nationalgalerie

Umelecká historiografia na Slovensku ešte stále neprekročila štádium svojho konštituovania. Niekoľko edičných titulov základného významu a ojedinelé štúdie odborných a vedeckých sond do rozsiahlych materiálových fondov predstavujú fundamentálnu bázu pre ďalší stupeň vedeckovýskumnej práce. Samozrejme – a malo by to byť všetkým umenovedným pracoviskám záväzná – tento fond je aj základňou pre ďalšiu rozvetvenú edičnú činnosť. Pretože v oblasti dejín a teórie umenia sa v súčasnosti vďaka umenovedným pracoviskám ČSAV a SAV programujú syntetické práce značného rozsahu a mimoriadneho odborného a vlastivedného významu, stáva sa naliehavou aj potreba čiastkových výskumných prác, a to hlavne monotematických štúdií s maximálnou hĺbkovou analýzou. Do tejto skutočnosti, resp. do úsilia pozitívne ovplyvniť stav umeleckej historiografie u nás, chce Slovenská národná galéria prispieť vlastnou edíciou, ktorej prvé číslo práve vydávame. Uvedomujeme si, že dimenzie pre všestrannú realizáciu tohto zámeru sú prakticky neobmedzené a že popri povinnosti a snahe zmapovať vlastné zbierkové fondy je možné a aj potrebné ďalej bádať v otázkach a problémoch súvisiacich aj nepriamo s programom a prácou Slovenskej národnej galérie. Rozsah týchto vedeckých a bádateľských záujmov je zaiste nad sily vlastných umenovedných pracovníkov. Chceme preto získať čo najširší okruh domácich i zahraničných autorov, aby naša vlastná vedeckovýskumná činnosť bola hodnotným čiastkovým príspevkom do integrujúceho programu ostatných umenovedných pracovísk na Slovensku. Takto chápeme poslanie našej edície: zborníka Galéria a v tomto zmysle sme ju aj koncipovali.

Uvedomujeme si, že úlohou nášho špecializovaného umenovedného pracoviska, a teda aj hlavnou náplňou zborníka je práve spomínané odborné publikovanie vlastných zbierkových fondov súčasne spolu s ich vedeckým a výskumným prebádaním, aby mohli byť výsledky využité v plnej objektivite ako základňa ďalších zhrňujúcich historických a umenovedných podujatí. Svoju podližnosť voči vlastnej odbornej a vednej

Die Kunstgeschichte in der Slowakei hat bisher noch immer nicht die Grenzen ihrer Konstituierung überschritten. Einige Buchtitel von grundlegender Bedeutung und vereinzelte Studien fachlicher und wissenschaftlicher Art anhand des reichhaltigen Materials bilden die fundamentale Basis einer weiteren Stufe der wissenschaftlichen Forschungen. Es ist nur natürlich – und das sollte für alle kunstgeschichtlichen Institutionen verbindlich sein – dass sie auch den Ausgangspunkt einer reichhaltigen Editionstätigkeit bilden. Da im Bereich der Kunstgeschichte und Kunsttheorie in der Gegenwart dank der kunstwissenschaftlichen Institutionen der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaft und der Slowakischen Akademie der Wissenschaft synthetische Arbeiten von großem Umfang und außerordentlicher fachlicher und heimatkundlicher Bedeutung programmiert werden, zeigt sich auch das Bedürfnis von Teilforschungen und das hauptsächlich monothematischer Studien mit einer maximal tiefeschürfenden Analyse. Zu der Tatsache, resp. zu dem Bestreben, die Kunstgeschichte bei uns positiv zu beeinflussen, will auch die Slowakische Nationalgalerie durch eine eigene Edition, dessen erste Nummer wir hiermit vorlegen, beitragen. Wir sind uns dessen bewußt, daß die Dimensionen der allseitigen Realisierung dieser Absicht praktisch unbeschränkt sind und daß neben der Verpflichtung und dem Bestreben, die eigenen Sammlungen zu bearbeiten, es auch möglich und notwendig ist, in Fragen und der Problematik, die das Programm und die Arbeit der Slowakischen Nationalgalerie nicht unmittelbar betreffen, weiterzuforschen. Der Umfang der erwähnten Forschungsinteressen überschreitet jedoch bei weitem die Kräfte der eigenen Kunsthistoriker. Darum wollen wir einen breiten Mitarbeiterkreis aus dem In- und Ausland gewinnen, damit unsere eigene wissenschaftliche Tätigkeit zu einem wertvollen Teilgebiet des integrierten Gesamtforschungsprogramms der kunstwissenschaftlichen Institutionen in der Slowakei wird. So fassen



oblasti chceme vyrovnávať čo najširšími informáciami z medzinárodných podujatí zabezpečených priamo Slovenskou národnou galériou, ale tiež sa nechceme a nemôžeme odriekať informácií a prác širšieho významu, prekračujúceho okruh slovenik. Prírastky zbierkových fondov, registre, biografie, recenzie budú teda popri referátoch a štúdiách trvalou súčasťou obsahového pôdorysu zborníka.

Prvé dve monotematické čísla zborníka, takmer súbežne odovzdané do vydavateľskej prípravy, sú splátkou na sčasti zanedbanú podlžnosť voči zahraničnej verejnosti: obsahujú doterajšie výsledky Bienále ilustrácií Bratislava a Trienále insitného umenia. V nasledujúcich číslach budeme mať možnosť i príležitosť prispieť svojimi odpoveďami na súčasné, prevažne aktuálne umelecko-historické a teoretické otázky vývoja umenia na Slovensku a vo svete. Tieto zborníky budú problémovo bohatšie a rozmanitejšie.

Želáme si na začiatku našej edičnej a publikačnej činnosti dosiahnuť prostredníctvom zborníka širokú publicitu galerijných i širších umelecko-historických problémov a hlavne autorskú príťažlivosť pre domácich i zahraničných kolegov. Slovenská národná galéria sa bude usilovať, aby zborníky spĺňali náročné odborné kritériá, aby v edičnej oblasti úmerne odzrkadľovali pracovné snaženie nášho ústavu a zaslúžili si aj priaznivý ohlas.

wir auch unsere Edition auf: wir haben unsere Sammelbände auch in diesem Sinne konzipiert.

Wir sind uns dessen bewußt, daß es die Aufgabe unserer spezialisierten kunstwissenschaftlichen Institution und daher auch des Sammelbandes ist, die eigenen Sammlungen im Zusammenhang mit ihrer wissenschaftlichen Erforschung zu publizieren, damit ihre Ergebnisse in voller Objektivität als Grundlage weiterer historischer und kunstwissenschaftlicher Forschungsprogramme dienen können. Unserer Verpflichtung dem eigenen Fachbereich gegenüber wollen wir durch Informationen aus internationalen Veranstaltungen der Slowakischen Nationalgalerie nachkommen, doch wir wollen und können uns auch vor Informationen von allgemeinerem Charakter nicht verschließen. Die Neuerwerbungen in den Sammlungen, Register, Bibliographien, Rezensionen werden neben Referaten und Studien einen dauernden Bestandteil des Sammelbandes bilden.

Die ersten beiden monothematischen Nummern des Sammelbandes, die beinahe gleichzeitig verlegt werden, zahlen eine teilweise vernachlässigte Schuld dem ausländischen Publikum gegenüber zurück: sie beinhalten die Ergebnisse der Biennalen der Illustrationen in Bratislava und der Triennale der insiten Kunst. In den folgenden Nummern des Sammelbandes werden wir die Möglichkeit haben, mit unseren Antworten zu der Klärung aktueller kunsthistorischer und theoretischer Fragen der Kunstentwicklung bei uns und in der Welt beizutragen. Diese Sammelbände werden in der Problematik *reichhaltiger und mannigfaltiger sein.*

Wir wünschen uns zu Beginn unserer Editionstätigkeit eine breite Publizität der Galerieprobleme, aber auch anderer kunsthistorischer Probleme und vor allem eine Anziehungskraft für in- und ausländische Autoren. Die Slowakische Nationalgalerie wird darauf achten, daß diese Sammelbände anspruchsvollen fachlichen Kriterien entsprechen und so in positiver Weise die Arbeitsmethoden unserer Institution widerspiegeln.

## POZNÁMKA

## ANMERKUNG

Referáty sympoziálnej časti zborníka Galéria 1, BIB '67 — '69 sa publikujú:

1. z magnetofónového záznamu oboch sympózií, ktorý prepísal a poslovenčil Štátny stenografický ústav v Bratislave;
2. z písomne odovzdaných materiálov (nemecké texty referátov K. Doderera, H. Kunzeho, H. Künnemanna [1969], O. Bihalji-Merina, český text referátov B. Stehlíkovej a V. Vintera, referáty B. Dechtereve, E. Gankinovej, V. Petrova a A. Steponavičiusa, texty ďalších českých príspevkov a poľský referát Z. Rychlického);
3. z konfrontácie a vzájomného doplnenia oboch predchádzajúcich textových verzií.

Autorom nemeckého prekladu zborníka Galéria 1, BIB '67 — '69 a upravovateľom nemeckých príspevkov je P. Hrivnák.

Obálku zborníka Galéria 1, BIB '67 — '69 navrhol a zborník graficky upravil M. Veselý.

Zostavovateľka ďakuje za spoluprácu pri príprave zborníka svojim spolupracovníčkam zo Slovenskej národnej galérie v Bratislave za láskavú pomoc.

Die Referate des Symposiums der BIB '67 und '69 in dem Sammelband der Slowakischen Nationalgalerie 1 werden publiziert:

1. nach Tonbandaufnahmen beider Symposien, fertiggestellt und ins Slowakische übersetzt vom Staatlichen stenographischen Institut in Bratislava;
2. nach schriftlich eingereichten Arbeiten (die deutschen Texte der Referate von K. Doderer, H. Kunze, H. Künemann [1969], O. Bihalji-Merin, den tschechischen Text die Referate von B. Stehlíková und V. Vinter, die Referate von B. Dechtarew, E. Gankin, V. Petrow und A. Stepanowitschius, die Texte der anderen tschechischen Beiträge sowie des polnischen Referats von Z. Rychlicki);
3. nach einer Konfrontation und einer Ergänzung der Beiträge nach beiden Textversionen.

Übersetzer der deutschen Version des Sammelbandes der Slowakischen Nationalgalerie 1, BIB '67—'69 und Lektor der deutschen Beiträge ist P. Hrivnák.

Den Umschlag des Sammelbandes der Slowakischen Nationalgalerie 1 entwarf und die grafische Gestaltung des Bandes hatte M. Veselý.

Die Herausgeberin dankt für die Zusammenarbeit bei der Vorbereitung des Sammelbandes ihren Mitarbeiterinnen in der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava für die liebenswürdige Hilfe.

# SYMPÓZIUM BIB '67 SYMPOSIUM DER BIB '67

Téma:

Vplyv ilustračného umenia  
na citovú výchovu

Sekcie:

historická, súčasná

Termin:

11.—12. 9. 1967

Miesto: Zasadacia sieň Slovenskej národnej rady, Bratislava,  
Októbrové nám. 12

Účastníkov 1. sympózia BIB privítali v Dome umenia, Bratislava,  
nám. SNP 11. Dňa 11. 9. 1967 o 10.00 otvoril rokovanie sympózia  
v zasadacej sieni Slovenskej národnej rady na Októbrovom nám. 12  
generálny komisár BIB '67 K. Vaculík. Pod jeho predsedníctvom  
pokračovalo sympóziu v poobedňajšom rokovaní prvého dňa  
i doobedňajšom zasadaní druhého dňa (12. 9. 1967). Okrem referátov  
tvorili program sympózia návšteva opery Slovenského národného  
divadla v Bratislave (11. 9. 1967) a exkurzia na hrad Červený Kameň  
(12. 9. 1967).

## PRÍSPEVKY V HISTORICKEJ SEKЦИИ

A. Friedl (Československo) referoval na tému *Mystická lyrika  
a predrenesančné epikurejstvo v českej stredovekej ilustrácii*.  
E. Gankinová (Sovietsky zväz) predniesla referát *Z dejín ruských  
ilustrovaných šlabikárov od 17. do začiatku 19. storočia*. I. Šperling  
(Československo) prispel referátom *Olomoucké univerzitné tézy*.

## PRÍSPEVKY V SÚČASNEJ SEKЦИИ

V. Petrov (Sovietsky zväz) hovoril na tému *Súčasná sovietska grafika  
a ilustrovaná kniha pre deti*. B. Hürlimannová (Švajčiarsko)  
predniesla referát *Ilustrácia a citový svet detí*. J. von Metzger  
(Nemecká spolková republika) referovala o otázkach *Kniha ako hračka,  
knižná hračka a obraz hračky v ilustrovanej knihe*. A. J. Moerkercken  
van der Meulen (Holandsko) prispela poznámkami *Vplyv výtvarného  
umenia a ilustrácie na vývin detskej senzibility*. H. Künnemann

Thema:

Einfluß der Illustrationskunst  
auf die Gefühlserziehung

Sektionen:

historische, zeitgenössische

Termin:

11.—12. 9. 1967

Ort: Sitzungssaal des Slowakischen Nationalrates, Bratislava,  
Októbrové nám. 12

Die Teilnehmer an dem 1. Symposium der BIB wurden im Haus  
der Kunst, Bratislava, nám. SNP 11 begrüßt. Am 11. 9. 1967 um 10 Uhr  
eröffnete der Generalkommissar der BIB '67 K. Vaculík in dem  
Sitzungssaal des Slowakischen Nationalrates, Októbrovo nám. 12,  
das Symposium. Unter seinem Vorsitz wurde die Diskussion am  
Nachmittag und am Vormittag des darauf folgenden Tages  
(den 12. 9. 1967) fortgesetzt. Außer den Referaten gehörte zu dem  
Programm des Symposiums ein Opernbesuch im Slowakischen  
Nationaltheater in Bratislava (am 11. 9. 1967) und ein Besuch der Burg  
Červený kameň (am 12. 9. 1967).

## BEITRÄGE IN DER HISTORISCHEN SEKTION

A. Friedl (Tschechoslowakei) referierte über das Thema  
*Mystische Lyrik und Epikureismus der Vorrenaissance in der  
mittelalterlichen Buchillustration Böhmens*. E. Gankina  
(Sowjetunion) trug ein Referat *Aus der Geschichte der russischen  
Bilderbibeln seit dem 17. bis Anfang des 19. Jahrhunderts* vor.  
I. Šperling (Tschechoslowakei) trat mit dem Referat *Die Olmützer  
Universitätsthesen* hervor.

## BEITRÄGE IN DER ZEITGENÖSSISCHEN SEKTION

V. Petrov (Sowjetunion) sprach über das Thema *Die zeitgenössische  
sowjetische Grafik und das illustrierte Kinderbuch*.  
B. Hürlimann (Schweiz) trug ein Referat über *Die Illustration  
und die Gefühlswelt der Kinder* vor. J. von Metzger

(Nemecká spolková republika) predniesol tézu Za „abecedu“ ilustrovanej knihy. V. N. Gorjajev (Sovietsky zväz) sa vo svojom diskusnom príspevku zameril na Poznámky k otázke subjektívneho momentu v ilustrácii. A. Stepanovičius (Sovietsky zväz) hovoril potom na tému Ľudové umenie a ilustrácia detskej knihy. Fr. Holešovský (Československo) predniesol Niekoľko poznámok k téme sympózia. B. Dechtere (Sovietsky zväz) venoval svoj príspevok téme Ilustrácia detskej knihy ako jedna z foriem estetickéj výchovy. Kl. Doderer (Nemecká spolková republika) formuloval Poznámky o jednote umenia a ilustrácie aj o nevyhnutnosti rozličných foriem. W. Scherf (Nemecká spolková republika) prehovoril na tému Za súčasnú podobu ilustrovanej knihy a jej využitie. J. Javůrek (Československo) sa venoval problému Literárne dielo a jeho výtvarná ilustrácia. V. Vinter (Československo) téme ilustrácie v citovej výchove dospelých. V priebehu rokovania prečítali aj referát pre chorobu neprítomného F. Rudáša (Československo) K vplyvu ilustrácie na citový svet detí (Psychologická interpretácia). B. Stehlíková (Československo) sa venovala vo svojom príspevku ilustrácii českej detskej literatúry. J. Hofmeistrová (Československo) odovzdala svoj príspevok Vývojové premeny ilustrácie literárneho diela a otázky citovej výchovy písomne.

(Bundesrepublik Deutschland) referierte über die Frage Bilderbuch als Spielzeug, Spielbücher und die Behandlung des Spielzeugs im Bilderbuch. A. J. Moerkercken van der Meulen (Holland) verlas ihren Beitrag Der Einfluß der bildenden Kunst und Illustration auf die Entwicklung der kindlichen Sensibilität. H. Künne mann (Bundesrepublik Deutschland) trug seine Thesen Für ein Bilderbuch-ABC vor. V. N. Gorjajew (Sowjetunion) befaßte sich in seinem Diskussionsbeitrag mit Anmerkungen zu der Frage des subjektiven Moments in der Illustration. A. Stepanowitschius (Sowjetunion) sprach dann über das Thema Volkskunst und Kinderbuchillustration. Fr. Holešovský (Tschechoslowakei) machte einige Anmerkungen zum Thema des Symposiums. B. Dechtere (Sowjetunion) widmete seinen Beitrag dem Thema Die Illustration des Kinderbuches als eine Form der ästhetischen Erziehung der Kinder. K. Doderer (Bundesrepublik Deutschland) formulierte seine Anmerkungen zu der Einheit von Kunst und Illustration und die Unerläßlichkeit verschiedener Formen. W. Scherf (Bundesrepublik Deutschland) sprach über das Thema Die Form des zeitgenössischen illustrierten Buches und ihre Nutzung. J. Javůrek (Tschechoslowakei) widmete sich dem Problem Das Literaturwerk und dessen Illustration. V. Vinter (Tschechoslowakei) behandelte das Thema Die Buchillustration und einige Aspekte der Gefühlserziehung der Erwachsenen. In der Diskussion wurde auch das Referat des wegen Krankheit abwesenden F. Rudáš (Tschechoslowakei) Der Einfluß der Illustration auf die Gefühlswelt der Kinder (Eine psychologische Interpretation) verlesen. B. Stehlíková (Tschechoslowakei) widmete sich in ihrem Beitrag dem Thema Illustrationen der tschechischen Kinderliteratur. J. Hofmeistrová (Tschechoslowakei) reichte ihren Beitrag Entwicklungsveränderungen in der Illustration zu Literaturwerken und die Frage der Gefühlserziehung schriftlich ein.

# ANTONÍN FRIEDL

ČESKOSLOVENSKO

TSSCHECHOSLOWAKEI

## Mystická lyrika a predrenesančné epikurejstvo v českej stredovekej ilustrácii

## Mystische Lyrik und Epikureismus der Vorrenaissance in der mittelalterlichen Buchillustration Böhmens

Formálny vývin českej gotickej maľby nevykazuje až do polovice 14. storočia výkyvy, ktoré by ho vylučovali z vývinu stredoeurópskej maľby. Od dekorativizmu románskeho obdobia dospel sloh k plošnej odťažitej schéme. Tvar, celá postava, jednoduché i zložité deje kreslili sa na malých plochách iluminácií na pergamen, na rozsiahlych stenách chrámových interiérov sa rysovali do omietok a potom kolorovali. Farba sa viazala k ploche ako lokálny tón, bez priestorovej modelácie. Inokedy bola akcentom, ktorý podčiarkoval a zosilňoval význam obvodovej línie alebo kresleného tvaru. Maľba bola teda ešte stále štylizáciou, jej obsah rozprával, nebola sama sebe účelom. Bol to vývojový stupeň vo vzťahoch tvaru a obsahu nie nepodobný stredoeurópskej maľbe 12. a 13. storočia, ktorá bola vtedy väčšmi symbolom a výzdobou než obrazom v užšom zmysle slova. Naproti tomu vytvorilo 14. storočie aj v stredoeurópskej oblasti celkom iný obraz.

Príčiny boli viaceré. Jednak vnútorné, ideové, jednak vonkajšie, vyplývajúce z hospodársko-spoločenských podmienok života. V 12. a 13. storočí vypestovali na západe popri scholastike individuálnu mystiku do vyhranených foriem askézy. Najväčším problémom ľudského života bola túžba po splnutí s bohom. Jej naplnenie bolo mravným príkazom každého jednotlivca. Boli to príslušníci vysokého kléru i urodzenej spoločnosti a rádoví kňazi, neskoršie, v 13. a 14. storočí, aj mešťanstvo. Pre nich sa písali a ilustrovali „Biblie chudobných“ a „Zrkadlá ľudského spasenia“. V slovných skratkách veršov zo Starého a Nového zákona a v kreslených obrázkoch podľa parabol sa názorne tmočil „Život a utrpenie Ježiša Krista“. Tajomstvo jeho vykupiteľskej smrti sa opisovalo s citovým nadnesením ako predpoklad spasenia človeka. Scholastici a mystici písali okrem toho pre vzdelanú vrstvu traktáty a meditácie o pravom obrátení mysle k bohu. Každý chcel dosiahnuť milosť, až bude raz stáť pred jeho tvárou pri „Poslednom súde“. Sprostredkovateľom bol Kristus a jeho matka. Ľudia sa k nim obracali v modlitbách a čítaním nových skladieb. Najrozšírenejšie boli „Meditácie

Die formale Entwicklung der gotischen Malerei Böhmens weist bis in die Mitte des 14. Jahrhunderts keine Schwankungen auf, die sie aus der Entwicklung der mitteleuropäischen Malerei ausschließen würden. Aus dem Dekorativismus der Romanik hatte sich der Stil zu einem flächigen abstrakten Schema gewandelt. Die Form, die ganze Gestalt, einfache und komplizierte Handlungen wurden auf kleine Flächen der Illuminationen auf Pergament gezeichnet, auf großen Kirchenwänden in den Verputz eingeritzt und dann koloriert. Die Farbe wurde von der Fläche als Lokaltone ohne räumliche Modellierung getragen. Manchmal bildete sie den Akzent, der die Bedeutung der Umrißlinie oder der gezeichneten Form betonte und unterstrich. Die Malerei war damals noch immer stilisierend, ihr Inhalt war erzählend, sie war sich noch nicht selber Zweck. Es war eine Entwicklungsstufe, in ihren Beziehungen von Form und Inhalt nicht unähnlich der mitteleuropäischen Malerei des 12. und 13. Jahrhunderts. Diese war damals mehr Symbol und Dekoration als Bild im engeren Sinne des Wortes. Das 14. Jahrhundert bot hingegen auch in Mitteleuropa ein ganz anderes Bild.

Dafür gibt es mehrere Ursachen. Einerseits innere, die mit der Idee zusammenhängen, andererseits äußere, die den wirtschaftlich-gesellschaftlichen Lebensbedingungen entspringen. Im 12. und 13. Jahrhundert entstand im Westen neben der Scholastik eine individuelle Mystik mit ausgeprägten Formen der Askese. Das größte Problem des menschlichen Lebens war die Sehnsucht nach der Verbindung mit Gott. Ihre Erfüllung wurde zum moralischen Gesetz jedes Einzelnen. Dies betraf sowohl Angehörige des hohen Klerus und des Adels, als auch Ordensleute, und später im 13. und 14. Jahrhundert auch Angehörige des Bürgertums. Für sie wurden die Armenbibeln und die Heilsspiegel geschrieben und illustriert. In der Wortabkürzung der Verse aus dem Alten und Neuen Testament und in gezeichneten Bildern nach Gleichnissen wurde das Leben und Sterben Jesu Christi anschaulich geschildert. Das Geheimnis seines Erlösungstodes wurde

o živote Krista“, v ktorých už prevláda mystická lyrika a citový pátos. Ich autorom je neznámy františkán z konca 13. storočia.

V ich poňatí sa odohrávajú príbehy konkrétnych ľudí, ale s hypertrofiou citového podania.

Mária, matka Kristova, prežíva tu najväčšie radosti a slasti ľudského materstva, súčasne už ale tuší nekonečné bolesti a zármutok nad veľkou obeťou Syna Božieho. Čitateľ sa zžíval s dejmi opisovanými patetickými slovami. Zúčastňoval sa tak na utrpení Krista a na nevýslovnom smútku Márie. Rovnako sa vzrušoval divák stojaci pred pasionálom maľovaným na múroch chrámov alebo križových chodieb kláštorov. Tomu istému dojatiu podliehal maliar, či patril ešte ku kláštornému, alebo svetskému kléru, či bol už slobodným jednotlivcom, pracujúcim samostatne, alebo v združení dielni.

Táto premena zasiahla aj výtvarné umenie. Románsku ozdobnosť viazanú na tradičné vzory a schémy, často s antikizujúcimi zvyškami, vystriedal v plastike a maľbe stredoeurópskej oblasti na prelome 13. a 14. storočia prísny poriadok gotického slohu. Postavy, ich gestá, niekde aj výraz, získali novú ideovo-obsahovú náplň. Neozdobovali, ale vyjadrovali. Boli pretiahnuté, preniknuté gotickým pohybom. Ich esovitá krivka prebiehala celou figúrou, lomila ju, hornú časť vychýlila z osi ako výraz duchovného napätia, ktoré ovládalo nielen ju, ale celú kompozíciu. Postavy zbavené akejkoľvek pozemskej tiaže sa ľahko vznášali, sotva sa dotýkajú úzkeho pruhu zeme. Myšlienkoveému povzneseniu odpovedala odľahčená vzornosť tvarov. Postava bola neosobným prejavom maliara a sochára, typizovaným podľa predlôh a vzorov, odovzdávaných z generácie na generáciu. Skutočnosť, že v stredovekej maliarskej a sochárskej tvorbe bola typizácia všeobecným pravidlom, najjasnejšie dokazuje zborník Villarda de Honcourt, francúzskeho staviteľa, sochára a maliara z prvej polovice 13. storočia. V „Pozdrave čitateľovi“ na začiatku svojej knihy obracia sa „ku všetkým tým, ktorí s týmito pomôckami, obsiahnutými v knihe, budú pracovať. Lebo nájdú v nej dokonale dobrú radu pre veľké umenie... A nájdú v nej umenie kresby, jej základy tak, ako to vyžaduje disciplína geometrie a ako to učí“. Všetci tí, ktorí pracovali podľa Villardovej knihy, boli závislí nielen od typov, ale aj od tvaroslovía. Porovnanie kresieb apoštolov, prorokov, kráľov, alegórií s vtedajšími príkladmi z francúzskej a dokonca i nemeckej plastiky a maľby poučí, že sa niekedy doslovne opakovali ako vzory, inokedy vo väčších alebo menších obmenách. Obrys, kresbovosť, antikizujúca drapéria, proporcie, pohyb, často dokonca i perspektívna skratka (pravda, nie racionalistická v renesančnom zmysle, ale intuitívna maliarska a sochárska) sa celkom vedome odvodzovali z predlôh tohto, alebo podobného pôvodu. Slohová príbuznosť ide tak ďaleko, že známe antikizujúce sochy „Navštívenia“ na katedrále v Remeši a alegória „Cirkvi“ a „Synagogy“ na katedrále v Štrasburgu majú svoje paralely vo Villardovej knihe. Tie isté postavy na dóme v Bamberku potvrdzujú, ako ďaleko a dlho pôsobili tieto typy, ktoré sú slohovým doznievaním kreslených Villardových schém. Tie však neboli iba predlohami pre typy a tvarové podanie. Stanovili súčasne v systave rovnomerných trojuholníkov, postavených proti sebe na vrchol a základňu a prelínajúcich sa, proporcie. Z týchto proporcií takisto vznikol zákon

hier mit einer Gefühlssteigerung als Voraussetzung der Erlösung des Menschen wiedergegeben. Die Scholastiker und Mystiker verfaßten überdies für die Schicht der Gebildeten Traktate und Meditationen über die wahre Lenkung der Gedanken zu Gott. Jeder wollte Gnade erlangen, wenn er beim Jüngsten Gericht vor dem Antlitz Gottes stehen würde. Mittler waren Christus und seine Mutter. Die Menschen wandten sich an sie im Gebet und in der Lektüre neuer frommer Schriften. Am meisten waren Meditationen über das Leben Christi verbreitet, in denen bereits mystische Lyrik und Gefühlspathos überwiegen. Ihr Verfasser ist ein unbekannter Franziskaner aus dem Ende des 13. Jahrhunderts.

In dieser Auffassung spielten sich Handlungen konkreter Menschen ab, jedoch mit einem Übermaß an Gefühlsschilderung. Maria, die Mutter Christi, erfährt hier die größten Freuden und Wonnen menschlicher Mutterschaft, sie ahnt jedoch zugleich bereits unaussprechlichen Schmerz und Leid über den Opfertod ihres Sohnes. Der Leser erlebte das in pathetischen Worten geschilderte Geschehen mit. Er nahm so am Leiden Christi und am Schmerz Mariens teil, ebenso wie der vor dem an die Wände der Kirchen und Kreuzgänge gemalten Passionale stehende Beschauer bewegt und erregt wurde. Der gleichen Rührung unterlag auch der Maler, ob er nun in die Reihen des Ordens- oder Weltklerus gehörte oder ein selbständiger, freischaffender oder ein in einem Werkstattbetrieb tätiger Künstler war.

Von dieser Wandlung wurde auch die bildende Kunst erfaßt. Der romantische Dekorativismus, der an traditionelle Vorlagen und Schemen gebunden war, oft mit antikisierenden Residuen, wurde in der Plastik und Malerei Mitteleuropas an der Wende des 13. und 14. Jahrhunderts von der strengen Ordnung der Gotik abgelöst. Die Gestalten, ihre Gebärden, manchmal auch ihr Ausdruck, wurden von einem neuen Ideeninhalt erfüllt. Sie waren nicht Dekoration sondern Ausdruck. Sie waren von gotischer Dynamik durchdrungen, überschlang, hoch aufragend. Die S-Linie schwingt durch den ganzen Körper, verrenkt ihn oft, der Oberteil biegt sich aus der Achse als Ausdruck einer geistigen Spannung, die nicht allein die Figur, sondern die ganze Komposition beherrschte. Die Gestalten werden ihrer irdischen Schwere enthoben und schweben gleichsam, den schmalen Streifen Bodens kaum noch berührend. Der geistigen Stimmung entsprach eine abstrakte Noblesse der Formen. Die Gestalt wurde zu einer unpersönlichen Äußerung des Malers und Bildhauers, typisiert nach Vorlagen und Mustern, die von Generation auf Generation vermittelt wurden.

Welch allgemein verbreitete Regel die Typisierung in der mittelalterlichen Malerei und Plastik war, beweist am besten das Skizzenbuch des Villard de Honnecourt, eines französischen Baumeisters, Bildhauers und Malers aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts. Im „Gruß an den Leser“, mit dem sein Buch beginnt, wendet er sich „an all jene, die mit diesen im Buche enthaltenen Hilfsmitteln arbeiten werden. Denn sie finden darin den besten Rat für die große Kunst... und sie finden darin die Kunst der Zeichnung, ihre Grundlagen, so wie dies die Disziplin der Geometrie fordert und lehrt.“

Alle, die nach Villards Buch arbeiteten, waren also nicht nur in den

platný pre celé 13. storočie vo Francúzsku a pre prvú polovicu 14. storočia v stredoeurópskej oblasti.

Nebol to ale iba Villardov zborník, podľa ktorého by azda pracovali francúzski stavitelia, sochári a maliari počas celého storočia. Popri ňom akiste existovali aj zborníky iných majstrov. Každá oblasť mala svojich architektov a svojich výtvarníkov. A takisto každá generácia dopĺňala a menila predlohy v zhode s nazeraním na nové obsahové a formálne problémy. Systém predlôh sa napriek tomu zachoval až do neskorého stredoveku. Pre stredoeurópsku kultúrnu oblasť, najmä pre jej český okruh, je poučný skicár neznámeho maliara (pravdepodobne pražského pôvodu) z poslednej štvrtiny 14. storočia, uložený dnes v Zemskom múzeu v Braunschweigu, predlohový fragment z toho istého obdobia zachovaný vo Viedni v zbierkach Umelecko-historického múzea a napokon iba nedávno zhodnotený zborník predlôh vo Wolfenbütteli v Zemskej knižnici (MS 8°, 61/2). Vo všetkých týchto ukázkach maliarskeho pracovného postupu, ktoré sú len malou časťou toho, čo jestvovalo, ale nezachovalo sa, vládne odťažitosť a neosobnosť, hoci v nich preniká nový sloh a nové výtvarné poňatie neskorého stredoveku. Duchovnosť stále ešte ovláda maľovaný i kreslený tvar a odhmotňovala materiál sochy práve tak, ako hľadá do výšky lomené okenné oblúky a klenby katedrál. S rytierskou kultúrou prenikali zo západu aj do Čiech a na Moravu mystika a asketizmus. Ovládli urodzenú spoločnosť práve tak ako neskôr aj mešťanstvo. Je známe, že český kráľ Václav II., panovník európskeho významu, zlučoval v sebe vlastnosti výborného politika i askéta. Veľmi vzdelaný a nádheru milujúci kráľ, ospevovateľ lásky so sklonom k erotickej náruživosti, vyhľadával učené dišputy, uchyľoval sa do kláštorov a na hrady, aby aspoň nakrátko žil v odlúčenosti od všetkého svetského. Len tým sa vysvetľuje, že tento vynikajúci predstaviteľ dvorskej západoeurópskej kultúry bol spoluvyznavačom kresťanstva a zástancom mariánskeho kultu, ktorý sa od začiatku 12. storočia zásluhou Bernarda z Clairvaux širil po celej strednej Európe. Vtedy už bola v Čechách mystická poézia a cirkevná dráma v podobe západoeurópskych mystérií všeobecne rozšírená.

Je známe, že v kláštornej kostole sv. Juraja na Hradčanoch sa tieto cirkevné drámy hrali už v prvej polovici 14. storočia. Sú medzi nimi témy medzinárodné, počesťené, aj také, ktoré vznikli na českej pôde. Najznámejšie boli hry „Tri Márie“, „Žehry Matky Božej“ a „Mastičkář“. Vo všetkých už vládne citový pátos. V posledných z nich sa navyše uplatňuje satira, príznačná pre pokročilú gotiku. Senzitivnosť obdobia najvýraznejšie vyjadruje svojím obsahom aj svojimi ilustráciami „Pasionál abatyše Kunhuty“ v Národnej a univerzitnej knižnici v Prahe (MS XIV, A. 17). „Pasionál“ sa skladá z niekoľkých častí: z traktátu o „statočnom rytierovi“, z dialógu Márie s Jánom (Žehry P. Márie), zo spisu o „obydliach nebešťanov“, z úvahy o deviatich radoostiach Kunhutinych, z prepisu reči pápeža Leva o utrpení Kristovom a z dialógu Márie Magdalény s Máriou (Žehry Márie Magdalény). Už tituly poučujú o mystickej lyrike, ktorá vane z každého slova. Všetky obsahovali predstavy, premietajúce deje do nadzmyslových sfér, nedosažiteľne sklenutých nad pozemským človekom a dostupných až v posmrtnom živote. Maliar, ktorý mal ilustrovať knihu, stretával sa teda s látkou,

Typen, sondern auch in der Formensprache abhängig. Der Vergleich von Zeichnungen der Apostel, Propheten, Könige, Allegorien mit zeitgenössischen Beispielen aus der französischen und sogar auch deutschen Plastik und Malerei zeigt, daß diese manchmal fast haargenau mit ihren Vorlagen übereinstimmten, manchmal mit größeren oder geringeren Abänderungen. Der Umriß, das Grafische der antikisierenden Draperie, die Proportionen, die Bewegung, häufig sogar auch die perspektivische Verkürzung – zwar nicht die rationalistische im Sinne der Renaissance, sondern die intuitive malerische und bildhauerische – wurden ganz bewußt von diesen oder von Vorlagen ähnlichen Ursprungs abgeleitet. Die Stilverwandtschaft geht so weit, daß die bekannten antikisierenden Figuren der „Heimsuchung“ in der Kathedrale in Reims und die Allegorie der „Ecclesia und Synagoge“ in der Kathedrale in Straßburg ihre Parallelen im Buch Villards haben. Wie weit und wie lange diese Typen fortwirken, beweisen dieselben Figuren im Dom in Bamberg, die den stilistischen Ausklang der gezeichneten Schemen Villards bedeuten. Diese waren jedoch nicht nur Vorlagen für Typen und formelle Darstellungen. Sie setzten zugleich auch die Proportionen in einem System gleichschenkliger Dreiecke fest, die einander auf Basis und Gipfel gegenübergestellt waren und sich gegenseitig durchdrangen. Und aus den Proportionen ist wiederum der während des ganzen 13. Jahrhunderts in Frankreich und in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts im Raum von Mitteleuropa gültige Kanon entstanden.

Es war jedoch nicht nur allein das Hüttenbuch Villards, nach dem vielleicht die französischen Baumeister, Bildhauer und Maler während eines ganzen Jahrhunderts gearbeitet haben. Daneben existierten gewiß noch Skizzenbücher anderer Meister. Jedes Gebiet besaß seine eigenen Architekten und Künstler. Auch ergänzte und wandelte jede Generation ihre Vorlagen in Übereinstimmung mit der Erfassung neuer inhaltlicher und formaler Probleme um. Trotz allem blieb das System der Vorlagen bis ins späte Mittelalter aufrechterhalten.

Für das mitteleuropäische Kulturgebiet und besonders für den böhmischen Umkreis ist das Skizzenbuch eines unbekanntes Malers wahrscheinlich Prager Ursprungs aus dem letzten Viertel des 14. Jahrhunderts, jetzt im Landesmuseum in Braunschweig, belehrend, ferner das Fragment eines in den Sammlungen des Kunsthistorischen Museums in Wien aufbewahrten Musterbuches, und endlich das erst vor kurzem gewürdigte Vorlagenbuch in der Landesbibliothek in Wolfenbüttel (MS 8°, /61/2). In all diesen Beispielen, die einen Einblick in den Arbeitsfortgang des Malers gewähren, die nur ein Bruchteil dessen sind, was ehemals war, sich jedoch nicht erhalten hat, herrscht Abstraktion und Unpersönlichkeit, obwohl in ihnen der neue Stil und die neue Kunstauffassung des Spätmittelalters durchdringen. Aber immer noch beherrscht Geistigkeit die gezeichnete und gemalte Form, sie entmaterialisierte den Stoff der Figur in der gleichen Weise, wie sie den Spitzbogen der Fenster und Gewölbe der Kathedralen in die Höhe trieb. Mit der ritterlichen Kultur drang von Westen auch die Mystik und Askese in Böhmen ein. Sie beherrschte die adelige Gesellschaft ebenso, wie später auch das Bürgertum. Es ist bekannt, daß der böhmische

ktorá bola mimo dosahu zmyslov. Medzi parabolami „Pasionálu“ je takmer celostranový obraz mystického stretnutia Krista s Máriou. Je to scéna, ktorú neobsahuje ako dejový prvok nijaká literárna predloha. Napísal ju až pražský dominikán Kolda, autor celej knihy. Maliar – kanonik Beneš – musel teda sám nájsť svoju zostavu. Svoju ľudskú a umeleckú účasť vyjadril súhrou tvarov a pohybov v objatí Krista a Márie a predovšetkým výrazom v tvárach, ktoré sa pokúsil – aj v takých zdobených formách – riešiť novým spôsobom. Prijal síce schémy postáv a typy tváří, ale vtlačil im už veľa vrúcnosti a citového obsahu. Vytvoril z nich dielo, ktoré sa podstatne líšilo od všetkého ostatného, čo v maliarskej tvorbe celej českej i stredoeurópskej oblasti predchádzalo. Postavy aj vo svojom prevýšení zachovávajú ustálené proporcie gotického kánonu. Vyznačujú sa zväčša vznešeným pohybom, založeným na zlome osi. Silueta a drapérie určujú výtvarný charakter celku. Pomocou dvoch až troch farebných tónov, ľahko nanesených v hĺbke reliéfu a rozmývaných do svetiel vo výške reliéfu, dosahujú nezvyčajnú plastickosť. Avšak túžba po tvare viedla maliara iba k snahe obsiahnuť myslený povrch záhybov, nie objem sám, a tým menej už celú figúru. Čoskoro maliar upadol do staršieho traktamentu kolorovanej plochy, zosilňovanej na obvode kresby farebnými akcentmi. Hlavný znak lineárnej a rytmickej štylizácie a rozvinutie tvarov do plôch tu zostáva. A predsa vynikol maliar „Pasionálu“ nad iných tým, že tvoril pôvodne a nenapodobňoval. Osvojil si presné gotické tvaroslovie anglo-francúzskeho pôvodu a namaľoval svoje ilustrácie, dosahujúce v mnohých prípadoch monumentálny účin, niekedy v rokoch 1314—1321. Je to prvé dielo nesporne českého pôvodu. Otvára vývinový rad maľby 14. storočia. Svojou kvalitou dosahuje (ak nepredstihuje) vtedajšiu ilustráciu nielen nemeckú, ale aj západoeurópsku. Vyrovnáva sa vynikajúcim dielam tejto proveniencie, medzi ktorými je mu najbližší slohom a poňatím obrazovej funkcie tzv. Žaltár kráľovnej Márie (Queen – Mary's-Psalter, Londýn, Britské múzeum, Kráľovská knižnica, 2B VII). Korene Benešovho ilustračného cyklu sú teda v parížskej gotickej kresbe, ktorej produktom je aj Žaltár kráľovnej, dielo písané a kreslené pred rokom 1322.

K pasionálu sa družia ďalšie skupiny iluminovaných kníh, niektoré súčasne, iné z ďalších desaťročí. Tie sa už však vyznačujú bežnou dielenskou produkciou prvej polovice 14. storočia. Patrí k nim súbor liturgických kódexov písaných a zdobených v rokoch 1315—1317 z príkazu českej kráľovnej Elišky Rejčky, vdovy po Václavovi II. a neskôr Rudolfovi Habsburskom. Ich miniatúry sú konglomerátom anglo-francúzskych prvkov, ku ktorým sa už družia prvé ojedinelé náznaky talianizmu, hoci zatiaľ iba v ornamentike a ikonografickej schéme Madony Zbraslavskej. Slohovo ilustrácie nevybočujú z rámca plošného obrazu tónovaného krycou farbou. Podávajú svedectvo o maliarovi eklektikovi, ktorý neprinášal nič podstatné, ktorý len spojoval nesúrodé cudzie tvaroslovie do nového lokálneho útvaru.

Typ duchovne náučnej knihy, ktorej hlavným obsahom boli obrazy doplnené krátkymi, temer heslovitými textami, reprezentuje v Čechách okrem niekoľkých iných nevýznamných zlomkov tzv. „Velislavova biblia“. Kedysi bola uložená v Lobkovickej knižnici v Prahe, dnes je

König Wenzel II., ein Herrscher von europäischer Bedeutung, in seiner Person die Eigenschaften eines hervorragenden Politikers und zugleich auch eines Asketen vereinigte. Dieser sehr gebildete und prunkliebende König, ein Minnesänger mit Neigungen zu erotischer Leidenschaftlichkeit, suchte gelehrte Disputationen und flüchtete in Klöster und Burgen, um wenigstens eine Weile sich dem Treiben der Welt zu entziehen. Er wurde nicht umsonst in der bekannten Mannesseschen Liederhandschrift dargestellt. Nur hieraus läßt sich erklären, daß dieser hervorragende Vertreter der westeuropäischen höfischen Kultur zugleich ein eifriger Bekenner des Christentums und ein Förderer des Marienkultes war, der sich seit Beginn des 12. Jahrhunderts durch das Verdienst Bernhards von Clairvaux über ganz Mitteleuropa ausbreitete. Dies war zu einer Zeit, in der die mystische Poesie und das geistliche Drama in Form der westeuropäischen Mysterienspiele in Böhmen bereits einheimisch geworden waren.

Es ist bekannt, daß in der Stiftskirche St. Georg auf der Prager Burg bereits in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts solche geistliche Dramen aufgeführt wurden. Unter ihnen finden wir internationale und bohemisierte Themen, aber auch solche, die erst auf böhmischem Boden entstanden sind. Am bekanntesten waren die Spiele „Die drei Marien“, die „Marienklage“ und der „Quaksalber“. In allen herrscht noch Gefühlspathos. Im letzteren macht sich außerdem noch die Satire geltend, die namentlich für die fortgeschrittene Gotik charakteristisch ist.

Das Sensitive der Zeit kommt jedoch weit mehr im „Passionale der Äbtissin Kunigunde“ (Prag, National- und Universitätsbibliothek, MS XIV, A 17) zum Ausdruck, dies sowohl durch seinen Inhalt als auch durch seine Illustrationen. Das Passionale ist aus mehreren selbständigen Teilen zusammengesetzt; aus einem „Traktat vom tapferen Ritter“, dem „Dialog der hl. Maria mit Johannes“ (oder der „Marienklage“), ferner aus der Schrift „Über die Wohnungen der Himmlischen“, aus der Betrachtung „Über die neun Freuden Kunigundens“ (Umarbeitung einer Predigt Papst Leos „Vom Leiden Christi“), und aus dem „Dialog der Maria Magdalena mit Maria, der Mutter Christi“ (oder „Wehklage der Maria Magdalena“). Schon die Titel künden die fast aus jedem Wort ersichtliche mystische Lyrik an. Sie enthielten überwiegend Vorstellungen, die die Handlungen in übersinnliche, über dem irdischen Dasein unerreichbare Sphären verlegte, die erst nach dem Tode zugänglich waren. Der Illuminator – der Kanoniker Beneš – dessen Aufgabe die Illustrierung des Buches war, begegnete hier einem Stoff, der außer Reichweite der Sinne lag. Unter den Parabeln des Passionales befindet sich eine fast ganzseitige Darstellung der „mystischen Begegnung Christi mit Maria“. Es ist eine Szene, die als Element einer Handlung in keiner literarischen Vorlage vorhanden ist. Sie wurde erst vom Prager Dominikaner Kolda, dem Verfasser des Buches, geschrieben. Der Kanoniker Beneš mußte also erst die Komposition dazu erfinden. Durch die Harmonie von Form und Bewegung in der Umarmung Christi und Mariens, vor allem aber im Gesichtsausdruck, den er auch in solch verkleinerter Form auf neue Art



v Národnej a univerzitnej knižnici tamtiež. Obsahom nie je jednotná. Okrem neúplnej biblie obsahuje ešte cyklus o Antikristovi, časť pasionálu, Apokalypsu a legendu o sv. Václavovi. Tento súbor literárnych predlôh ilustruje 742 kreslených obrazov. Už „Pasionál abatyše Kunhuty“ je v zložení obrazov odrazom anglo-francúzskeho typu náučnej knihy, „bible moralisée“ či „imaginée“. Vo „Velislavovej biblii“ táto tendencia silnie. V prvom prípade prevláda voľná koncepcia, v druhom sa väčšmi prejavuje typizácia a schematizácia. Kresba sa obmedzuje na obrys a líniu. Nezaobchádza s tvarom ako s reliéfom, ako sme to videli v „Pasionáli“. Farba a svetlo stratili čiastočne svoj význam. Nie sú hlavnými výtvarnými prostriedkami. Zvýšila iba formálna reč drapérie, pohybov a gest. Odťažitosť sa realizovala takmer do dôsledkov. Farba ako kolorujúci prvok sa používa len pre významové podrobnosti. Tónujú sa ňou vlasy, nohavice, kapucne na hlavách, architektonické kulisy, zvieratá, niekedy terénny základ, vegetatívne motívy a veci ako sprievodné príslušenstvo scén. Teda nikdy nie celá postava. Z týchto rozdielov vznikol zvláštny maliarsky kontrast, ktorý len zosilňuje odťažitosť dejov. Prevláda v nich naratívnosť. Ilustrátor sa zastavoval pri dramatických konfliktoch a charakteristických udalostiach. Vyjadroval ich skratkou, ktorá sa akiste opiera o rozličné kombinované predlohy. Kresba je slohovo čistá. Prevedená do rytmu štylizujúcich línií a plynulých kriviek vyjadruje i tie najzložitejšie tvary drapérií. Tváre sa opakujú, pohyby a gestá rúk takisto. Všetko je zrozumiteľné a jasné i pri naivnosti podania niektorých vzťahov medzi figúrami a plochou, medzi jednotou času a miesta. Napriek tomu maliari dokonale ovládli výrazovú reč gotického tvaroslovia. Všetky tieto znaky naznačujú, že biblia je dielom skúsených ilustrátorov, ktorí nepracovali náhodne, ale systematicky a na mnohých úlohách, ktoré umožňovali obratnosť a zbehlosť. Vytvorili si tak vlastný kánon, ktorý sa prejavuje vo všetkých postavách. Celý kreslený cyklus možno podľa vonkajších znakov prísúdiť najmenej dvom maliarom. Obaja tak podľa dielenskej praxi, že sa vyjadrovali jednotne – aj za cenu istej manierovitosti krátkych, zavalitých postáv, stáby pevne zasadených do zeme, a oválnych až gulatých tvári v troch štvrtinách profilu. Je to presvedčivé svedectvo o rozsiahlosti produkcie v ich dielni, ktorá práve techniku ilustrácie ovládala s formálnou rutinou a všetkými kresliarskymi finesami. Aj pri typizácii figúr dosiahli maliari „Velislavovej biblie“ – napriek istej strohosti – dobrú kvalitu, najmä v kaligrafickom prednese kresby a v jednoznačnom tlmočení látky. Druhý ilustrátor, vyjadrujúci sa voľnejšou a vznešenejšou líniou, dospel tu neraz až k hodnotám kresleného dialógu. Slohové znaky zaraďujú toto dielo do štyridsiatych rokov 14. storočia. Okrem nich nenaznačujú datovanie nijaké iné indície. Donátor Velislav zostal až dodnes osobnosťou bližšie neznámou. Na poslednom liste je zobrazený, ako kľačí pred sv. Katarínou. Aj tento vzťah by svedčil pre už spomenutý odhad doby vzniku odkazom na vzrast kultu sv. Kataríny v Čechách, ktorému dal Karol IV. taký žiarivý príklad. Vo vtedajšej mimočeskej produkcii má „Velislavova biblia“ svoje paralely predovšetkým v kreslených nemeckých cykloch. Najužší vzťah má k „Biblii“ tzv. „Balduineum“ s perokresbovými obrazmi k rímskej ceste Henricha VII.,

zu lösen versuchte, drückte er seine menschliche und zugleich seine künstlerische Anteilnahme aus. Er übernahm zwar die Schemen und die Gesichtstypen, aber er prägte sie durch ein großes Maß an Innigkeit und Gefühlsinhalt. Der Maler schuf hier ein Werk, das sich wesentlich von allem übrigen abhebt, was in der Malerei Böhmens und ganz Mitteleuropas vorangegangen war. Die Figuren bewahren auch in ihrer betonten Vertikalität die ausgewogenen Proportionen des gotischen Kanons. Sie sind gekennzeichnet durch eine beschwingte Bewegung, die von der geknickten Körperachse ausgeht. Silhouette und Draperie bestimmen hier den künstlerischen Charakter des Ganzen. Mit Hilfe zweier oder dreier Farbtöne, die in der Tiefe des Reliefs leicht aufgetragen, in der Höhe des Reliefs sich in Licht auflösend, wird hier eine noch nie dagewesene Plastizität erzielt. Es ist jedoch einzig der Formwillen, der den Maler dazu führte, die imaginäre Oberfläche der Falten, keineswegs also den Umfang selber, noch weniger die ganze Figur, zu erfassen. Der Illuminator Beneš fiel aber wieder rasch in das ältere Traktament der kolorierten und am Rand der Zeichnung durch Farbakzente verstärkten Fläche zurück. Das Hauptmerkmal der linearen und rhythmischen Stilisierung und der Formentfaltung in Flächen bleibt bestehen. Trotzdem hob sich der Maler des Passionales vor allen anderen dadurch hervor, daß er wirklich etwas schuf und nicht bloß nachahmte. Er eignete sich die genaue gotische Formensprache anglo-französischen Ursprungs an, in der die Berührung der Byzantinismen zu spüren ist und schuf etwa zwischen 1314 und 1321 seine Illustrationen, die in vielen Fällen eine monumentale Wirkung erzielen. Es ist das erste Werk zweifellos böhmischen Ursprungs. Es eröffnet die Entwicklungsreihe der Malerei des 14. Jahrhunderts. Durch seine Qualität erreicht, wenn nicht gar überflügelt es nicht nur die zeitgenössische deutsche, sondern auch die westeuropäische Buchillustration. Es erreicht so das Niveau der hervorragenden Werke dieser Provenienz, von denen es durch seinen Stil und die Auffassung der Bildfunktion dem Queen Marys Psalter am nächsten steht (London, British Museum, Königliche Bibliothek, 2 B VII). Die Wurzeln von Beneš's Illustrationszyklus liegen also in der französisch-englischen gotischen Zeichnung, deren Produkt der Psalter der englischen Königin als ein vor 1322 geschriebenes und gezeichnetes Werk ist.

Dem Passionale reiht sich eine weitere Gruppe illuminierten Handschriften an, von denen einige derselben Zeitspanne, einige den nächsten Jahrzehnten angehören. Sie sind jedoch bereits durch die geläufige Werkstattproduktion der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts gekennzeichnet. Zu ihnen gehört eine Serie von liturgischen Handschriften, die in den Jahren 1315–1317 auf Befehl der böhmischen Königin Elisabeth, genannt Richenza, der Witwe Wenzels II. und später Rudolphs von Habsburg, geschrieben und illuminiert wurden. Ihre Miniaturen sind ein Konglomerat anglo-französischer Elemente. Vereinzelt kommen nun auch schon erste Andeutungen von italienischen Elementen hinzu, wenn auch vorerst nur in der Ornamentik und im ikonographischen Schema der Madonna von Königssaal. In ihrem Stil fallen die Illustrationen nicht aus dem Rahmen des flachen, mit Deckfarben kolorierten Bildes. Sie bezeugen die Maler-Eklektiker, die

uložené v Štátnom archíve v Koblenci n. R. V podrobnostiach možno zistiť súvislosti s časovo aj miestne vzdialenými prameňmi. Pre radenie figúr vo frontálnom pohľade vedľa seba, pre ich proporcie a dokonca pre typy tvárí možno nájsť nejednu podobnosť aj v plastických dielach. Reliéfy západného paženia dómu v Naumburgu majú príbuzné kompozičné znaky a odtiaľ vedie cesta až do Ile-de-France, k reliéfom parížskej Notre-Dame, k reliéfom katedrály v Remeši a v Štrasburgu. Tieto analógie svedčia o tom, že sa kresbovosť v podaní typov tradovala ako nadnárodná a nadčasová gotická forma takmer po celé storočie a že všetky ilustračné cykly tohto obdobia majú jeden spoločný myšlienkový, ako aj formálny zdroj.

Nie je to však jediný príklad mravne náučného obrazového cyklu, ktorý sa v Čechách zachoval. Slohom i poňatím je príbuzný iný kódex tohto typu, ilustrovaná zbierka legend zvaná „Liber depictus“, dnes v Národnej knižnici vo Viedni (Cod. 370). Legendy o sv. Václavovi, sv. Ludmile a sv. Prokopovi zaujímajú podstatnú časť jej textu. Ide o ten istý ilustračný systém ako vo „Velislavovej biblii“. Obrazy sú kreslené na pergamenové fólio v troch etážach nad sebou tak, že dej je priebežným pásmom jednej etáže na ľavej i pravej strane knihy. Pergamen má na niektorých listoch zreteľné stopy predkreslenia scény ručkom, ktoré zachycuje obraz len približne, a na ktorom pokračoval potom maliar ilustrátor definitívnou kresbou. Aj tu sa delilo o prácu viac rúk, čo je neklamným svedectvom dielenského pôvodu knihy. Kresliari sa obmedzili na lineárne podanie vecí. Farbu celkom obišli, nechávali pôsobiť plochu. Ani svetlá a tieň nenaznačovali. Všetko je dané iba v obryse. Odtážitosť je dokonalá. A predsa sú scény živo podané aj tými najjednoduchšími prostriedkami. Prispela k tomu už sama látka. Legendy boli žiadanou literatúrou. Domáci pôvod českých legend spredmetnil predstavy o dejoch, ktoré sa stali v domacom prostredí pred štyrmi storočiami. Toto prostredie vystupuje potom ako sprievod k obrazovým zostavám so všetkými podrobnosťami všedného života. Kresby preto majú aj kultúrohistorický význam. Ich sviežosť nepotlačila ani typizácia, ani dielenský kánon, vtlačajúci postavám gotické proporcie. Postavy sú stredne veľké, zavalité, ale so živým pohybom, ktorý výstižne rozvíja scénu. Najmä jazdci a kone sú podaní a znázornení s prekvapujúcim zmyslom pre skutočnosť. Inakšie sa však ilustrátori (rozborom tvaroslovia možno určiť, že boli štyria) pridržali frontálneho radenia figúr vedľa seba bez snahy podať priestorovú hĺbku. Skupinové prvky vyjadrovali radením postáv za seba. Preto tu vládne aj štylizovaný zámer. Vyúsťuje v gotickom rytme stúpajúcich línií, rušených zlomom osi a priečnymi záhybmi šatovej drapérie. Len v záverečnej osnove svätováclavskej legendy zmenil jeden z maliarov sústavu troch obrazových pásiem nad sebou na systém dvoch pásiem. Na týchto scénach majú v dôsledku toho postavy štihlejšie proporcie, hoci aj tu sa rozloženie hmoty blíži k typu rozloženia hmoty u ostatných maliarov. Oproti statickému pokoji postáv a dialógu gest vo „Velislavovej biblii“ uplatňuje sa tu dramaticky vzrušený dej a psychické napätie; najmä v scénach, ktoré museli maliari vymýšľať, lebo predlohy boli len typizačnou pomôckou, nie vzorom riešenia. Už celý spôsob predkresľovania scén ručkom

nichts Wesentliches bringen,<sup>9)</sup> jedoch die diverse fremde Formensprache zu einem neuen lokalen Gebilde zusammenfassen.

Den Typus der geistlich didaktischen Literatur, deren Hauptinhalt mit kurzen, fast stichwortartigen Texten versehene Bilder waren, repräsentiert in Böhmen außer einigen unbedeutenden Fragmenten die sgn. Bibel des Velislav. Sie befand sich ehemals in der Lobkowitz'schen Bibliothek in Prag und wird jetzt in der National- und Universitätsbibliothek in Prag aufbewahrt. Ihr Inhalt ist nicht einheitlich. Außer einem unvollständigen Bibeltexth enthält sie noch einen Zyklus über den Antichrist, einen Teil des Passionales, die Apokalypse und die Legende des hl. Wenzel. Dieser Komplex literarischer Vorlagen wird von 747 gezeichneten Bildern begleitet. Schon das „Passionale der Äbtissin Kunigunde“ ist in seiner Zusammenstellung der Bilder eine Widerspiegelung des anglo-französischen Typs des didaktischen Buches „bible moralisée“ oder „imagéé“. In der Bibel des Velislav ist diese Tendenz noch verstärkt. Während dort die freie Konzeption herrscht, macht sich hier mehr die Typisierung und Schematisierung geltend. Die Zeichnung beschränkt sich auf Umriß und Linie. Sie geht mit der Form nicht wie mit einem Relief um, wie dies im „Passionale“ der Fall war. Farbe und Licht haben zum Teil ihre Bedeutung verloren. Sie wurden hier nicht als künstlerische Hauptmittel aufgefaßt. Hier ist nur die gezeichnete Sprache der Draperie, der Bewegungen und Gebärden übriggeblieben. Die Abstraktion wurde beinahe konsequent durchgeführt. Die Farbe als kolorierendes Element wurde nur bei bedeutenden Einzelheiten angewandt. Mit Farbe wurden die Haare, die Beinkleider, die Kopfbedeckungen, die architektonischen Kulissen, die Tiere koloriert, manchmal die Landschaftsbasis, vegetative Motive und Gegenstände, die als Begleitapparat der Szenen dienten. Also nie die ganze Figur. Aus diesen Unterschieden ist ein besonderer malerischer Kontrast entstanden, der die Abstraktion der Handlungen nur verstärkt. In diesen überwiegt eine narrative Note. Der Illustrator machte bei dramatischen Konflikten und Charakter Szenen halt. Er drückte sich in Verkürzungen aus, offenbar in Anlehnung an Vorlagen, die er auf verschiedene Art kombinierte. Seine Zeichnung ist stilistisch rein. In den Rhythmus stilisierender Linien und gleitender Kurven überführt, drückt sie auch die kompliziertesten Formen der Draperie aus. Die Gesichtstypen wiederholen sich, ebenso die Bewegungen und die Gebärden. Alles ist verständlich und klar, auch bei den naiven Darstellungen einiger Beziehungen zwischen den Figuren und der Einheit von Zeit und Ort. Trotzdem beherrschten die Maler die gotische Formensprache vollkommen. Alle diese Merkmale sprechen dafür, daß die Bibel das Werk erfahrener Illustratoren ist, die nicht zufällig arbeiteten, sondern an zahlreichen Aufgaben beteiligt waren, die von ihnen Gewandtheit und Geläufigkeit erforderten. Sie bildeten daher einen eigenen Kanon, durch den alle Gestalten gekennzeichnet sind.

Der ganze gezeichnete Zyklus weist den äußeren Indizien nach mindestens auf zwei Maler hin. Beide unterlagen der Werkstattpraxis in dem Maße, daß sie sich einheitlich ausdrückten, auch um den Preis

a konečného realizovania perokresbou viedol k odchýleniu sa od predlohového zborníka. Perokresba totiž často nasledovala pôvodný zámer maliarov. Bola to teda väčšmi improvizácia než realizácia ustálenej schémy; obsah sa ilustroval v najužšom spojení s rozprávačským sledom. Scény neboli zjednodušané a spojované v jeden celok, ale rozložené do viacerých epizód. Namiesto súhrnu podávali epickú šírku. Maliari takto vyjadrovali rýchlym kresbovým rukopisom svoje predstavy. Zdolávali často zložité obraty postáv. Psychická komunikácia sa stále ešte zakladala na ukazovacom geste rúk. To všetko prispelo k bezprostrednému vyzneniu maliarskeho zámeru, niekedy aj za cenu naivnosti a formálnej nedokonalosti. Rozochvená línia nesie práve preto svedectvo o osobnom vzťahu maliarov k dielu. Ich školenie nedosiahlo kaligrafickú úroveň a virtuozitu, preto nepatrí „Liber depictus“ medzi vynikajúce diela. Má ale pôvab osobnosti, ktorý mu maliari vtisli intuitívnosťou svojej práce. Ale napriek tomu sa aj tu ozývajú spomienky na dávne západoeurópske schémy. Motívy kráľa sediaceho na tróne, koňa postaveného hlavou k divákovi alebo videného odzadu objavujú sa tu v tom istom zložení a súhre tvarov ako kedysi v zborníku Villarda de Honnecourt. Súvislosť typov s dávnou tradíciou trvá teda aj v tomto prípade. Slohovo pripája sa celý kresbový súbor k tvarovo čistej stredoeurópskej gotike z polovice 14. storočia. Niektoré figúry dodatku so sv. Oldřichom vo svätováclavskej legende odkazujú dokonca veľkými vypuklinami ostro lomených záhybov aj na roky po polovici storočia. Indície knihy svedčia pre juhočeský pôvod. Pravdepodobne patrila kláštoru Minoritov v Českom Krumlove, ktorý zasvätili „in honorem ss. Corporis Christi et gloriosae Virginis Mariae“. Obraz Madony ako apokalyptickej „ženy slnkom odiatej“ s „Kristom trpiteľom“, nakresleným na byzantský spôsob pred jej telom by to potvrdzoval. Kresbová a rozprávačská dikcia sa neobmedzila len na duchovne náučnú knihu. Jej epické zaujatie prijala aj nástenná maľba. Najvýraznejším príkladom citovo-patetickej ilustrácie prevedenej do monumentálnej formy je cyklus legendy o sv. Jurajovi v tzv. „dolnej komnate“ zámku v Jindřichovom Hradci. Maliari vytvárali zostavy celých pásiem, obdobne ako ilustrátori kníh. Rozsiahle steny umožňovali prehľadnosť a dejovú kontinuitu. Scény sa radili vedľa seba v dvoch etážach, delila ich architektonická kulisa alebo strom. Tento spôsob členenia nepripomína len systém ilustrujúcej knižnej maľby, ale aj celé zostavy pre divadelné hry. V ich rámci sa odohrávali jednotlivé výstupy tak, ako za sebou nasledovali v literárnej predlohe a ako to vyžadovala obrazová fabulácia. Nad každou scénou v priebežnom páse bol napísaný gotickou minuskulou vysvetľujúci text príslušného miesta legendy. Bola to teda ilustračná sústava prenesená vo veľkom meradle z knihy na stenu. Výjavy sa rozvíjajú v najbližšom popredí na úzkom pruhu pôdy, alebo v schematickej krajine (dva až tri vrchy, čiastočne sa prekrývajúce a ustupujúce do druhého plánu). Figúry boli predkreslené na vyhladenú vrstvu intonacca štetcom a až potom kontúrované definitívnou čiarou, ktorej sa zverovala hlavná úloha. V jej rozsahu postupoval maliar striedmo. Vyhol sa nadbytku tvarov s dobrým odhadom nevyhnutnosti. Uplatnil predovšetkým obrys, potlačil

einer gewissen Manier in den kurzen untersetzten Gestalten, die gleichsam fest im Erdboden verankert sind, und in den ovalen, fast runden, im Dreiviertelprofil wiedergegebenen Gesichtern. Dies ist ohne Zweifel das Zeugnis einer umfangreichen Werkstattproduktion, in der gerade die Illustration eine bis zur Formroutine und alle Feinheiten der Zeichnung beherrschende Technik war. Auch bei der beinahe strengen Typisierung der Gestalten erzielten die Maler der Velislav-Bibel eine gute Qualität, besonders im kalligraphischen Vortrag der Zeichnung und in der eindeutigen Darstellung des Stoffes. Der zweite Illustrator, der sich durch eine freiere und edlere Linie auszeichnet, gelangte an vielen Stellen bis zum Wert des gezeichneten Dialogs.

Die Stilmerkmale ordnen das Werk in die vierziger Jahre des 14. Jahrhunderts ein. Außer diesen tragen keine anderen Indizien zur Datierung bei. Der Stifter Velislav ist bis in die Gegenwart eine näher nicht bekannte Person geblieben. Auf dem letzten Blatt wird er vor der hl. Katharina knieend dargestellt. Auch diese Beziehung zeugt für die obenerwähnte Zeit der Entstehung mit Berufung auf den wachsenden Kult der hl. Katharina in Böhmen, dem Karl IV. selber ein leuchtendes Beispiel gegeben hat.

In der zeitgenössischen außerböhmischen Produktion hat die Velislav-Bibel ihre Parallelen vor allem in den deutschen gezeichneten Zyklen. Unter diesen weist die engste Beziehung zur Velislav-Bibel das sgn. „Balduineum“ auf, mit einer Serie von Federzeichnungen zur Romfahrt Kaiser Heinrichs VII (Staatsarchiv Koblenz). In den Einzelheiten können Zusammenhänge mit zeitlich und örtlich entfernten Quellen festgestellt werden. So läßt sich für die Anordnung der Figuren in frontaler Sicht nebeneinander, für ihre Proportionen und sogar für die Typik der Gesichter mehr als eine schematische Ähnlichkeit auch in Werken der Plastik finden. Die Reliefs im Westteil des Domes zu Naumburg weisen ähnliche Kompositionsmerkmale auf und von hier führt der Weg bis in die Ile-de-France, zu den Reliefs der Pariser Kathedrale Notre Dame, nach Reims und nach Straßburg. Diese Analogien beweisen, daß das Zeichnerische in der Darstellung der Typen hier als übernationale und zeitlose gotische Form beinahe ein Jahrhundert lang überliefert wurde und daß alle Illustrationszyklen dieser Zeit ihre gemeinsame Ideen- und Formquelle haben.

Dies ist jedoch nicht das einzige Beispiel eines moralisierend-didaktischen Bilderzyklus, der in Böhmen erhalten geblieben ist. Durch Stil und Auffassung ist mit ihm eine andere Handschrift dieses Typs verwandt. Es ist die illustrierte Legendensammlung, genannt „Liber depictus“ in der Nationalbibliothek in Wien (Cod. 370). Ihren wesentlichen Bestandteil bilden die Legenden des hl. Wenzel, der hl. Ludmilla und des hl. Prokop. Hier handelt es sich um das gleiche Illustrationssystem wie in der Velislav-Bibel. Die Bilder sind auf dem Pergamentfolio in drei Reihen übereinander geordnet. Die Handlung bildet einen sich über die linke und rechte Buchseite in einer Zone erstreckenden Streifen. Auf dem Pergament sind auf einigen Blättern deutlich Spuren einer mit Röteln durchgeführten Vorzeichnung der Szene erkennbar. Aus dieser schematischen Andeutung des Bildes verfertigte

členitosť drapérie. Farba bola ozdobným prostriedkom, ktorý slúžil na vytvorenie kontrastu a striedania plôch v slede obrazového pásma. Kolorované boli rúcha hlavných postáv deja, komparsy ostávali neutrálnym živlom. Obrazovú skladbu ovláda odťažitosť. Plocha a línia boli jej základnými výtvarnými prostriedkami. V počatí skupín sa maliar opieral o vžitú schému postáv v popredí, za nimi sa tiesnil zástup znázornený len hlavami. Postavy majú svoj kánon v meradle strednej veľkosti. Sú štíhle, ale nie sú prevýšené, gotický pohyb ich preniká v miernom naklonení. Psychická komunikácia sa realizuje pomocou ukazovacích gest. Tváre konajúcich osôb sú zväčša znázornené v trojštvrťovom profile, výnimočne v čistom profile, ktorý sa obmedzuje na postavu potupného významu, ako je kat a jeho paholok. Maliarov záujem sa však väčšmi sústredil na zrozumiteľnosť obsahu ako na tvaroslovnú členitosť kresby. Autor bol skúseným rozprávačom posvätného deja. Vedel vyzdvihnúť dramatický vzostup legendy, opierajúc sa v koncepcii hlavného deja o prastarý motív antického pôvodu – o príbeh Persea a Andromédy. Tak ako Perseus vyslobodil Andromédu obetovanú morskej oblude, tak sv. Juraj oslobodzuje kráľovskú princeznú. Zápasí s drakom, premáha ho, zachraňuje princeznú. Dokonca pásom sputnaného draka odvádza do mesta. Toto dejstvo je podané najširšie. Sv. Juraj – ako turnajový jazdec – odchádza do boja, utešuje plačúcu princeznú, v prudkom rozbehu prebodáva draka a nakoniec rozkáže priceneznej, aby draka spútala a odvieďla na hrad. Spirituálna lyrika, ktorú maliar vedel vyjadriť v obrazoch stretnutie svätca s princeznou a v boji s drakom je nepochybným ohlasom trubadúrskej poézie. Jej inšpiráciou boli povesti prenesené do strednej a západnej Európy účastníkmi krížových výprav. Rytiersky kult bol všade nedávno aktuálny a svätec Juraj bol rytier. Princezná, druhá hlavná osobnosť, plače na kopci, kde očakáva svoj koniec. V obrazovej zostave prenikajú prvky zo staročeského spracovania legendy o sv. Jurajovi. Predlohou pre ňu bola príslušná latinská časť legendy známej ako „Legenda Aurea“ od Jakuba de Voragine. Ale „Legenda Aurea“ nepozná podrobnosti o plačúcej princeznej, ako ju podáva jindřichohradecký cyklus. Nemá ju ani nijaký zo súčasných nemeckých variantov. Právom teda môžeme pokladať tento lyrický prvok za český prínos k všeobecnému legendárnemu fondu. Bol taký známy, že ho podľa knižnej predlohy použil aj maliar monumentálneho spracovania a vytvoril tak nový ikonografický motív, zodpovedajúci dráme a poetike tých čias. Nebolo náhodné, ak prenikol až do Jindřichovho Hradca. Je známe, že Vítkovec Jindřich III. z Hradca bol osvetleným širiteľom západnej vzdelanosti. Svedčí o tom jeho záľuba v minnesangu a troubadúrskosti. Bol to on, kto dal svätôjurajskú legendu v „dolnej komnate“ namaľovať. Potvrďuje to nápis nad vchodom do vedľajšej siene. Hovorí sa v ňom, že sa to stalo roku 1338. Dátum je spoľahlivým meradlom pre časové zaradenie iných pamiatok, ktoré sú nedatované. Poučuje tiež, že sa vtedy väčšmi uplatnil stredoeurópsky sloh, ako ho poznáme z príkladov nemeckých a českých ilustračných cyklov. Jeho umeleckú hodnotu vytvára zjednodušovanie a monumentalizovanie miniatúrnych kresieb. Je to sloh, ktorý sa ustálil v Čechách pred polovicou 14. storočia a nakrátko ovládol aj ostatnú vtedajšiu maľbu.

dann der Maler-Illustrator die endgültige Zeichnung. Auch hier waren mehrere Hände an der Arbeit beteiligt. Dies ist ein untrügbares Zeugnis von der Entstehung des Buches in einer Werkstatt. Die Zeichner beschränkten sich meist auf eine lineare Darstellung der Dinge. Die Farbe wurde ganz außer acht gelassen und man ließ die Fläche wirken. Weder Licht noch Schatten wurden angedeutet. Alles erscheint nur im Umriss, Die Abstraktion ist vollkommen. Dessen ungeachtet sind die Szenen lebendig mit den einfachsten Mitteln wiedergegeben, Dazu verhalf schon der Stoff allein. Die Legenden waren eine begehrenswerte Literatur. Der einheimische Ursprung der böhmischen Legenden vergegenwärtigte die Vorstellungen von vor vierhundert Jahren im einheimischen Milieu sich abspielenden Ereignissen. Dies wurde dann als Begleitung der Bilderserien verwendet, mit allen Einzelheiten des täglichen Lebens. Diese Zeichnungen haben daher auch kulturhistorische Bedeutung. Ihre Frische konnte weder durch die Typisierung noch durch den Werkstattkanon unterdrückt werden, der den Gestalten eine einheitliche gotische Proportion verlieh. Die Figuren sind mittelgroß, unersetzlich, jedoch mit lebendiger Bewegung, die sich eng an die Szene anschließt. Besonders Reiter und Pferde sind mit überraschendem Verständnis für die Wirklichkeit dargestellt. Sonst beharrten die Illustratoren jedoch – durch Analyse der Formsprache konnten vier festgestellt werden – auf der frontalen Anordnung der Figuren nebeneinander, ohne Bestreben nach räumlicher Tiefe. Gruppenelemente wurden durch traditionelle Reihung einzelner Gestalten hintereinander ausgedrückt. Infolgedessen herrscht auch hier Stilisierungsabsicht. Sie läuft auf den gotischen Rhythmus vertikaler Linien hinaus, die durch die geknickten Körperachsen und den horizontalen Faltenwurf der Draperie unterbrochen werden. Nur am Schluß der Wenzelslegende änderte einer der Maler das System von drei Bildstreifen übereinander in zwei Zonen übereinander. Als Folge ist, daß hier die Gestalten schlankere Proportionen haben. Gegen die statische Ruhe der Figuren und der Gebärdensprache in der Velislav-Bibel macht sich hier eine dramatisch bewegte Handlung und psychische Spannung geltend, dies vor allem in Szenen, die die Maler erfinden mußten und in denen die Vorlagen nur ein Hilfsmittel zur Typisierung bildeten. Zu dieser Abweichung von der Vorlage führte schon die ganze Art der Vorzeichnung der Szenen mit Rötel und letzten Endes auch die Technik der Federzeichnung. Die Federzeichnung folgte nämlich häufig nicht der ursprünglichen Absicht der Maler. Es waren also mehr Improvisationen als feste Schemen, die den Inhalt in engster Bindung an die Erzählung illustrierten. Die Szenen, anstatt vereinfacht und zu einem Ganzen zusammengeschlossen zu werden, wurden in eine Reihe von Episoden zerlegt. An die Stelle von Zusammenfassung trat epische Breite. Die Maler drückten so ihre Vorstellungen in rascher zeichnerischer Handschrift aus. Sie stellten dabei häufig komplizierte Wendungen der Gestalten dar. Die psychische Verbindung erfolgte immer noch durch die Gebärdensprache der Hände. Dies alles trug zu einem unmittelbaren

Do kategórie ilustrácií 14. a 15. storočia nesporne patrí aj maliarska výzdoba liturgických kníh, hoci v nich zobrazovaná látka patrí bez výhrad do oblasti cirkevnej ikonografie. Nevyjadruje teda ani lyriku, ani sentiment. Nemá ju ani zatiaľ najrozsiahlejší cyklus ilustrácií – tzv. „Biblia kráľa Václava IV.“ (Viedeň, Národná knižnica, COD. 2759—64). Je to biblia grandiózneho reprezentatívneho typu, ktorú preložili, napísali a z veľkej časti iluminovali „pre vysokorodého pána kráľa Václava“, ako sa hovorí v úvode, ale zvlášť pre jeho „najjasnejšiu kráľovnú“. Autor úvodu prezradil, že donátorom bol Martin Rotlew, ktorý „prosí Pána, aby mu dal stálosť a veselú myseľ k dobrému zakončeniu diela ešte za jeho života“. Rotlew bol príslušníkom pražskej patricijskej rodiny. Za svoje služby na kráľovskom dvore sa stal mincmajstrom v Kutnej Hore. Bol vynikajúcim hospodárom a jedným z najprednejších kráľovských radcov. Z oddanosti k nemu, lepšie povedané ku kráľovnej, dal preložiť latinský text Vulgaty do nemčiny a prepísať do veľkého formátu šesťzväzkovej pergamenovej knihy. Jej umeleckú výzdobu zveril maliarom z okruhu dvorných iluminátorských dielní, ktorí ostali anonýmni. Donátor Rotlew sa nedočkal dokončenia mohutného diela, zomrel roku 1395. Ilustrátori akiste pracovali dovtedy, dokedy boli honorovaní. Vyzdobili tri zo šiestich zväzkov. Dva ďalšie majú šťastie kresby ako podklad pre maľbu a okrem nich stručné textové návody pre tému ilustrácie a jej vypracovanie. Posledný zväzok ostal bez výzdoby a bez textových návodov. Nik už maliarov nehonoroval.

Ak uvážime dátum donátorskej smrti, pred ktorou sa nevyhnutne začali písárske a maliarske práce, a čas, ktorý si vyžiadalo napísanie a iluminovanie knihy, môžeme približne odhadnúť dobu vzniku: práce sa začali roku 1390—1391.

Prvé tri zväzky „Biblie“ – je to Genesis – zdobia okrem dejových scén predpísaných cirkvou aj marginálne drolierie, komponované ako súčasť ornamentálnych bordúr, takmer na každom fóliu. Tieto marginálie sa celkom vymykajú z úrovne biblických textov. Vedľa ornamentu zloženého zo štylizovaného akantového listu vyskytujú sa tu vo veľkom počte motívy rybárika, závoja a kúpeľníčky s jej ikonografickými atribútmi, vedierkom a zelenou metličkou. Rybárik je stálym sprevádzajúcim symbolom kráľa Václava IV. Zvyčajne sedí v uzle závoja. Popri iných motívoch zdobia všetky iluminované knihy jeho bibliofilskej zbierky. Podobne kedysi „labuť“ a písmená „V“ a „E“ zdobili knihy kráľovho bratranca vo Francúzsku, knihy vojvodu z Berry, alebo heslo „Abon(d)roir“ knihy vojvodského rodu Visconti v Miláne, s ktorým bol Václav IV. v príbuzensko-priateľskom zväzku. Jeho symbol nebol teda výnimkou a celkom odpovedá zvyklostiam na dvoroch iných západoeurópskych suverénov.

Václavovho rybárika v závoji sprevádza ešte heslo: „Thoho bzde thoho“, „Thoho bzde“. Len niekoľkokrát sa objavuje na páske, ktorú po starom spôsobe drží kráľ v ruke, alebo vták rybárik v zobáku, text: „Nuž s bohem“ a „Thoho milý bože“.

Niet pochýb, že všetky tieto vyobrazenia a heslá nie sú náhodné, že skrývajú hlbší zmysel. Tým skôr, že medzi drolierickými motívmi a akantovými listami sú striedavo vkomponované gotické

Ausdruck der Absicht des Malers bei, manchmal sogar auch um den Preis von Naivität und Unzulänglichkeiten der Form. Die vibrierende Linie legt daher Zeugnis vom persönlichen Verhältnis der Maler zum Werk ab. Weil ihre Ausbildung keine kalligraphische Höhe und Virtuosität erreicht, kann auch die Handschrift des „Liber depictus“ nicht zu den hervorragenden Werken gerechnet werden. Sie besitzt jedoch den Zauber des Persönlichen, den ihr die Illustratoren durch die Intuitivität ihrer Arbeit verliehen haben. Und doch klingen auch hier die Erinnerungen an die alten westeuropäischen Schemen nach. Das Motiv des thronenden Königs, des dem Zuschauer zugewendeten oder von rückwärts gesehenen Pferdes tritt hier in der gleichen Zusammenstellung und in der gleichen Bindung der Formen auf, wie ehemals im Hüttenbuch Villards de Honnecour. Der Zusammenhang mit der alten Tradition dauert also auch in diesem Beispiel fort. Stilistisch bekennt sich der gaze zeichnerische Komplex zur reinen Form der westeuropäischen Gotik der Mitte des 14. Jahrhunderts. Einige Figuren im Nachtrag der Wenzelslegende weisen durch ihre großen, aufgebauchten, scharf geknickten Falten bereits in die Zeit nach der Jahrhundertmitte. Die Indizien des Buches bezeugen seine Entstehung in Südböhmen. Wahrscheinlich war es Eigentum des „in honorem SS. Corporis Christi et gloriosae Virginis Mariae“ geweihten Minoritenklosters in Český Krumlov (Südböhmen). Die Darstellung der Madonna als „Apokalyptisches, mit der Sonne bekleidetes Weib“ mit dem auf byzantinische Art vor ihrem Leib gezeichneten „Schmerzmann“ würden diese Vermutung bestätigen.

Die zeichnerische und narrative Diktion beschränkte sich jedoch nicht ausschließlich auf geistlich-didaktische Bücher. Auch die Wandmalerei nahm diese Vorliebe für das Erzählende an. Das ausgeprägteste Beispiel einer solchen gefühlsmäßig pathetischen, in ein Monumentalformat übertragenen Schilderung besitzen wir in dem an die Wand gezeichneten Zyklus der Georgslegende im sgn. „unteren Gemach“ des Schlosses in Neuhaus in Südböhmen (Jindřichův Hradec). Im System der Darstellung in Streifen verfahren die Maler ähnlich wie die Buchillustratoren. Die großen Wandflächen ermöglichten eine Übersichtlichkeit und Kontinuität der Handlung. Die Szenen wurden nebeneinander in zwei Etagen angeordnet, die durch eine architektonische Kulisse oder einen Baum voneinander getrennt wurden. Diese Art der Teilung erinnert nicht nur an das System der illustrierenden Buchmalerei, sondern an den ganzen Aufbau eines Theaterstückes. In ihrem Rahmen spielen sich die einzelnen Auftritte so ab, wie sie in der literarischen Vorlage aufeinanderfolgten und wie dies die Bildfabulation erforderte. Über jeder Szene steht in einem durchlaufenden Streifen in gotischer Minuskel der erklärende Text der betreffenden Legendenstelle geschrieben. Es ist also im Grunde ein Illustrationssystem, das in großem Format aus dem Buch auf die Wände des Raumes übertragen wurde. Die Szenen sind ganz in den Vordergrund auf einen schmalen Streifen Bodens gerückt oder in eine schematische Landschaft versetzt, durch zwei oder drei Hügel angedeutet, die sich zum Teil überdecken und in den zweiten Plan rücken. Die Figuren

majuskulové písmená „W“ a „E“. Na mnohých stranách sú tieto písmená komponované a štylizované tak, že realisticky vytvárajú – kladu a pranier, vtedajšie tresty pre previnilcov proti verejnému poriadku. Pozoruhodné je, že v písmenách – kladách – je raz zovretý kráľ, inokedy je sem vsadená kúpeľníčka.

Že sa prvé spodobnenie vzťahuje skutočne na Václava IV., vyplýva predovšetkým z predhovoru a potom z jeho zobrazenia ako kráľa na tróne. Sú to portréty s podobou relatívne dosiahnuteľnou v rozmeroch iluminácie. Václav sa tu zobrazuje ako príslušník urodzenej spoločnosti, so všetkou eleganciou, vo vtedajšom kostýme: má krátky farebný kabátec zopnutý v páse, úzke priliehavé nohavice a dlhé nosaté topánky, proti ktorým cirkevní mravokárcovia už vtedy vystupovali ako proti výstrednosti nezlučiteľnej s kresťanskou pokorou. Václavova fyziognómia je typická pre koniec 14. storočia a vždy sa zhoduje s jeho portrétmi na iných miestach.

Kúpeľníčka je traktovaná so všetkými náležitosťami stredovekého kúpeľného remesla. Je mladá a má všetky znaky ženského pôvodu. Oblečená je do dlhých splyvajúcich šiat s priliehavým živôtikom a veľkým kúpeľným výstrihom. Jej oblečenie dopĺňajú ďalšie atribúty kúpeľného cechu: zelený „chvost“, vedierko a závoj, zaviazaný do slučky s uzlom, niekedy obkrúteným okolo pásu. Ten istý závoj so slučkou a uzlom ovinuje vtáka – rybárika. Inokedy je zavesený na kráľovom rameni alebo takmer kryje akt nahej kúpeľníčky. Niet pochybností, že sú to symboly, ktoré boli plné inotajov, ale vtedy zrozumiteľné pre všetky zúčastnené osoby.

Konfrontácia týchto symbolov s literárno-historickými prameňmi ukazuje, že vták – rybárik je podľa antickej povesti Alkyon, ktorý tu vyjadruje mileneckú i manželskú vernosť, a preto je ovinutý závojom lásky, ktorá spája milencov. Keďže rybárika nachádzame v bezprostrednej spojitosti s kráľom i s kúpeľníčkou, treba z toho vyvodit, že stráži vernosť oboch. Tento vzťah nabáda k tomu, aby sme pátrali, kto je táto kúpeľníčka, koho symbolizuje, aký má zmysel súvzťažnosť oboch postáv často na jednom mieste. Vo veľkom počte zobrazení na margináliách sa kúpeľníčka aj kráľ nachádzajú v rozličných situáciách. Kúpeľníčka je uväznená v doske, ktorou je písmeno „W“. Kráľ je ovinutý závojom lásky a jednou rukou zovretý písmenom „E“. Ostatným telom je vsadený do dosky – písmena „W“. Inokedy kúpeľníčka vyvíja činnosť. Dostáva sa do priameho kontaktu s kráľom. Umýva mu hlavu, upravuje jeho účes, masíruje ho, podáva mu ruku a v jednom prípade mu nahá ponúka vyzývavým pohybom ruky svoje ňadrá, len nepatrne zakryté závojom lásky. V jednej podvojnnej marginálnej scéne sedí Václav na stolčeku, kúpeľníčka mu prepleťá svoje prsty vo vlasoch a obsluhovaný drží oboma rukami pred sebou písmeno „E“. Je to doklad o najužšom, zrejme intímnom vzťahu kráľa k písmenu „E“, presnejšie k inotaju, ktorý sa tu skrýva. Tento inotaj osvetľuje na niekoľkých iných miestach marginálií kráľovská koruna, v jednom prípade dokonca cisárska, posadená na majuskulové písmeno „E“. Z tejto súvislosti treba vyvodit, že sa inotaj vzťahuje na kráľovnú, ktorej meno sa začínalo písmenom „E“.

Vieme, že Václav IV. bol dvakrát ženatý. Prvou jeho ženou bola

wurden auf einer geglätteten Unterlage von Intonacco mit dem Pinsel vorgezeichnet und erst dann mit einer definitiven Linie ausgezogen. Ihr fiel auch die Hauptaufgabe zu. Im Bereich ihrer Anwendung verfuhr der Maler sparsam. Er vermied ein Übermaß an Formen, in guter Abschätzung des Notwendigen. Er machte vor allem den Umriss geltend und unterdrückte eine reichere Gliederung der Draperie. Die Farbe war ihm ein dekorierendes Hilfsmittel, das dem Kontrast und dem Wechsel der Flächen in der Bilderfolge diene. Er kolorierte die Gewänder bei den Hauptdarstellern der Handlung, während der Kompars ein neutrales Element bleibt. Die Bildkomposition wird von Abstraktion beherrscht. Fläche und Linie waren ihre künstlerischen Mittel. In der Auffassung der Gruppen lehnte sich der Maler an traditionelle Schemen mit einigen Gestalten im Vordergrund an, hinter denen sich die nur durch Köpfe angedeutete Menge drängt. Die Figuren haben ihren Kanon im Maßstab mittlerer Größe. Sie sind schlank, jedoch keineswegs übertrieben schlank, von gotischer Bewegung in leichter Neigung durchdrungen. Die psychische Verbindung wird mit Hilfe der Gebärdensprache hergestellt. Die Gesichter der handelnden Figuren werden meist im Dreiviertelprofil wiedergegeben, das reine Profil bildet eine Ausnahme. Es bezieht sich meist auf Gestalten pejorativer Bedeutung, in der Regel auf den Henker und seine Knechte. Das Interesse des Malers konzentrierte sich jedoch eher auf die Verständlichkeit des Inhalts, als auf die formsprachliche Gliederung der Zeichnung. Er war ein erfahrener Erzähler. Er verstand es, die Steigerung der leitenden Motive hervorzuheben, die sich in ihrer Konzeption an die Sage von Perseus und Andromeda anlehnte. So, wie Perseus die einem Meerungeheuer geopferter Andromeda befreite, rettet St. Georg die königliche Prinzessin. Er kämpft mit dem Drachen, überwindet ihn und befreit dadurch die Prinzessin, die sogar den mit einem Gürtel gefesselten Drachen in die Stadt führt. Diese Szene ist am ausführlichsten dargestellt. St. Georg reitet wie ein Turnierritter in den Kampf, er tröstet die weinende Prinzessin, auf dem Pferd sitzend durchsticht er in jähem Anlauf den Drachen und befiehlt zum Schluß der Prinzessin, den Drachen zu fesseln und in die Burg abzuführen. Die geistliche Lyrik, die der Maler in den Szenen der Begegnung des Heiligen mit der Prinzessin und im Kampf mit dem Drachen auszudrücken verstand, ist zweifellos Wiederhall der Troubadourendichtung. Deren Inspiration bildeten Sagen, die von den Kreuzzugsrittern nach Mittel- und Westeuropa gebracht wurden. Der Kult des Rittertums und der heilige Ritter Georg waren nicht viel früher als Symbol des westlichen Rittertums überall aktuell geworden. Die Jungfrau als zweite Hauptdarstellerin wird weinend auf einem Hügel abgebildet, wo sie ihren Tod erwartete.

In der bildnerischen Darstellung treten hier Elemente zutage, die aus der altböhmisches Bearbeitung der Verslegende des hl. Georg stammen; ihr Exemplar hat sich in der Bibliothek der Jakobskirche in Brünn (Brno), (jetzt Stadtarchiv ebendort) erhalten. Ihr Derivat bildet das Volkslied vom Drachenkampf Sankt Georgs, das in Mähren bis in die Gegenwart überliefert ist. Als Vorlage diene der Darstellung die betreffende lateinische Partie der Legenda aurea des Jakob de

kráľovná Jana, ktorá zomrela roku 1386. Písmeno „E“ sa teda na ňu nevzťahuje. Druhou ženou bola kráľovná Žofia – Sophia, ktorá Václava prežila. Krstné meno Sophia v staronemčine a v deminutíve je totožné s pomenovaním „Effney = Ofmei“, čo je odvodenina od mena Euphemia = Sophia. Kráľovská kancelária používala na listinách toto meno. Tak sa presvedčivo dokazuje a určuje význam a zmysel písmena „E“, ktoré sa toľkokrát v mnohých variantoch objavuje na margináliách „Václavovej biblie“. Vyjadruje kráľovnú Žofiu.

Natíska sa otázka, prečo bola kráľovná personifikovaná kúpeľníčkou. Všetky okolnosti druhej Václavovej svatby vedú k tomu, že vysvetlenie treba hľadať v kráľových osobných zážitkoch. Je známe, že Václav hľadal novú nevestu na bavorskom vojvodskom dvore a že sa zdržiaval v Nemecku pri príležitosti ríšskych snemov, ktorých sa musel ako ríšsky kráľ zúčastňovať. Roku 1387 bol v Bavorsku a už vtedy sa pravdepodobne uchádzal o ruku dcéry vojvodu Jána. A prečo práve ona bola v ilustráciách znázorňovaná ako kúpeľníčka? Vysvetľuje to ceremoniál hostovania na kráľovských hradoch na pomerne dlhej ceste z Čiech do ríše na snemy. Václava ako nemeckého kráľa bol hradný pán povinný privítať so všetkými poctami, prislúchajúcimi vládnúcemu suverénovi. Hradná pani a dcéry uvádzali hosta do kúpeľa a slúžili mu. O tomto ceremoniáli sú zmienky už v Nibelungách, kde panny slúžili Parsifalovi, práve tak ako hradné dámy obsluhovali pri kúpeľi Jakuba von Wart. Marginálne scény „Václavovej biblie“ uvádzajú teda obrad kúpeľnej služby, preukazovaný kráľovi. Musela to byť mimoriadna životná udalosť, ak prenikla aj do povedomia jeho najbližšieho okolia. Bola to nezabudnuteľná príhoda, v ktorej početné zobrazenia pripomínali jemu i kráľovnej citové vzplanutie a ľudské zaujatie. Kráľ a kráľovná, v ľudskej podstate len Václav a Žofia, sú si takí blízki, že budia vzájomnú žiarlivosť. Ich vernosť stráži vták rybárik slovami „Thoho bzde thoho“. Bzdieti v staročeštine znamenalo bdiť, strážiť, založiť strážny oheň. Rybárik bdel nad vernosťou dvojice ľudí nadaných prekvapujúcou lyrickou citlivosťou.

Je pozoruhodné, že donátorovi maliari vedeli s porozumením opísať tento lyrický vzťah improvizáciou a humornou, až ironickou vynaliezavosťou. Kúpeľné scény sú podané ako realistický žáner, so všetkými podrobnosťami každodenného života. Niekoľko ráz je Václav zobrazený ako akt, celkom tak, ako sedával ktorýkoľvek hosť, keď sa kúpeľné panny starali o jeho zušľachtenie. V súlade s týmto zobrazovaním skutočnosti bez pruderie je i kúpeľníčka niekoľkokrát zobrazená ako akt alebo polakt, niekedy zastretý priehľadnou látkou, inokedy len ľahko a sporo zahalený vľajúcim cípom závoja lásky. Z kultúrnohistorického hľadiska je to doklad uvoľnených mravov a spoločenskej morálky, prenikajúcej od sklonku 14. storočia aj ku kráľovskému dvoru. Ale nič nezasiahlo česť kráľovnej a neporušilo úctu k nej. Korunované bolo vždy iba písmeno „E“. Spoločenská deklasácia, hoci len alegorickú, ani táto predrenesančná doba nezniešla.

Všetko, čo sa tu povedalo, potvrdzuje, že česká stredoveká ilustrácia sa vyvíjala v spojitosti s duchovnými a umeleckými prúdmi,

Voragine. In ihr fehlen jedoch Einzelheiten über die weinende Prinzessin, wie sie in der Darstellung im Neuhauser Zyklus geschildert werden. Sie fehlen auch in jeder zeitgenössischen deutschen Variante. Es liegen daher Gründe vor, dieses lyrische Element als böhmischen Beitrag zum allgemeinen Legendenfond zu betrachten. Es war offenbar so bekannt, daß es nach der Buchvorlage auch der Maler für seine monumentale Bearbeitung benützte und so ein neues ikonographisches Motiv schuf, das dem zeitgenössischen Drama und der Dichtung entsprach. Es war gewiß kein Zufall, daß dieses Motiv bis Neuhaus vorgedrungen ist. Wir haben Kenntnis davon, daß der Witigone Heinrich III. von Neuhaus ein aufgeklärter Förderer westlicher Bildung war. Davon legt seine Vorliebe für den Minnesang und die höfische Dichtung Zeugnis ab. Er war es auch, der die Georgslegende im „unteren Gemach“ malen ließ. Dies belegt die Inschrift über der in den Nachbarraum führenden Tür. Sie sagt aus, daß dies im Jahre 1338 geschehen ist. Die Jahreszahl ist ein zuverlässiger Maßstab zur zeitlichen Einordnung anderer, nicht datierter Denkmäler. Sie belehrt auch, daß damals mehr der mitteleuropäische zeichnerische Stil zur Geltung gelangte, wie wir ihn aus Beispielen deutscher und böhmischer Illustrationszyklen kennen. Seine künstlerische Qualität ist durch die Vereinfachung und Monumentalisierung der Miniaturzeichnungen geben. Es ist ein Stil, der sich in Böhmen vor der Mitte des 14. Jahrhunderts konsolidierte und der auf kurze Zeit auch die übrige Malerei beherrscht hat.

In die Kategorie der Buchillustration des 14. und 15. Jahrhunderts gehört ohne Zweifel auch die malerische Dekoration weiterer liturgischer Bücher. Der in ihnen dargestellte Stoff gehört ohne Ausnahme in den Bereich kirchlicher Ikonographie. Er drückt weder Lyrik noch Gefühl aus. Diese fehlen auch in dem bisher umfangreichsten Illustrationszyklus, der sgn. Wenzelsbibel (Nationalbibliothek Wien, COD. 2759–64). Es ist eine Bibel von grandiosem Repräsentationstypus, die „für den hochgeborenen Herrn König Wenzel“ geschrieben und zum großen Teil illuminiert wurde, wie es in der Vorrede heißt, besonders aber für seine „erlauchste Königin“. Der Verfasser der Vorrede verrät, daß ihr Stifter Martin Rotlew ist, „der Gott bittet, er möge ihm Beharrlichkeit und frohen Mut verleihen, das Werk noch zu seinen Lebzeiten zu einem guten Ende zu führen“. Rotlew war Angehöriger einer Prager Patrizierfamilie. Für seine Dienste am königlichen Hofe wurde ihm das Amt des Münzmeisters in Kuttenberg verliehen. Er war ein hervorragender Wirtschaftler seiner Zeit und einer der Hauptberater des Königs. Aus Ergebenheit zu ihm oder besser zur Königin ließ er den lateinischen Text der Vulgata ins Deutsche übersetzen und im Großformat in einem sechsbändigen Pergamentkodex niederschreiben. Mit der künstlerischen Gestaltung des Buches beauftragte er Illuminatoren aus dem Umkreis der Hofwerkstatt. Die Maler sind anonym geblieben. Der Stifter der Bibel, Rotlew, erlebte aber die Vollendung des umfangreichen Werkes nicht mehr, er verstarb im Jahre 1395. Die Illustratoren arbeiteten offenbar weiter, solange sie honoriert wurden. Sie schmückten drei der sechs Bände mit Malereien aus, zwei weitere Bände enthalten zum Teil Zeichnungen

ktoré ovplyvnili myslenie európskej spoločnosti vo vrcholnom období feudalizmu. Od mystickej lyriky „Pasionálu abatyše Kunhuty“ cez náučné cykly nábožensko-mravoučné dospelo české maliarstvo, najmä kresba a ilustrácia, k tlmočeniu citového obsahu a pátosu, ktoré už odrážajú humanistické epikurejstvo.

als Unterlage für die Malerei, außerdem kurze Textanweisungen zum Thema der Illustration und zur Art deren Ausführung. Der letzte Band ist ohne malerischen Schmuck geblieben. Es war offenbar niemand da, der die Maler honoriert hätte.

Mit Berücksichtigung des Datums des Ablebens des Bestellers, vor dem die Arbeiten der Schreiber und der Maler notwendigerweise begonnen worden sein müssen, und mit Berücksichtigung der Zeitspanne, die die Niederschrift und Illuminierung des Buches in Anspruch nahm, läßt sich die Zeit der Entstehung annähernd bestimmen: es muß das Jahr 1390—1391 gewesen sein, in dem mit den Arbeiten begonnen wurde.

Die ersten drei Bände, die Genesis, schmücken außer von der Kirche vorgeschriebenen Darstellungen noch fast auf jedem Blatt gemalte Marginalien mit Drollerien, die in die ornamentalen Borduren einkomponiert sind. Diese Randillustrationen fallen ganz aus dem Rahmen der biblischen Texte. Neben dem aus stilisierten Akanthusranken bestehendem Ornament treffen wir hier in großer Anzahl Motive des Eisvogels, des Liebesknotens, sowie der Bademagd an mit ihren ikonographischen Attributen, dem Eimer und dem grünen Zweigbüschel. Der Eisvogel ist das dauernde Begleitsymbol des Königs Wenzel IV. Er wird gewöhnlich in der Mitte des Liebesknotens dargestellt. Er zielt also neben anderen Motiven alle illuminierten Bücher der Sammlung dieses Bibliophilen. Es ist dasselbe, wie einst der „Schwan“ und die Buchstaben „V“ und „E“ in den Büchern seines Veters in Frankreich, des Herzogs von Berry, vorkamen, oder die Devise „Abon(d)roir“ die Bücher der herzoglichen Familie Visconti in Mailand schmückte, mit der Wenzel durch verwandtschaftlich freundschaftliche Beziehungen verbunden war. Sein Symbol des Eisvogels bildete also hierin keine Ausnahme und entspricht ganz den Gepflogenheiten an den Höfen anderer westeuropäischer Herrscher.

Wenzels Eisvogel im Liebesknoten wird jedoch noch von der Devise „Thoho bzde thoho“ oder „Thoho bzde“ begleitet. Nur einigemal erscheinen auf dem Spruchband, das nach alter Sitte der König in der Hand oder der Eisvogel im Schnabel hält, die Worte: „Nuž s bohem“, ferner „Thoho milý bože“.

Es besteht kein Zweifel, daß alle diese Darstellungen und Devisen kein Zufall sind und daß sie einen tieferen Sinn in sich bergen. Dies namentlich darum, weil in die Drolleriemotive und in die Akanthusranken noch die gotischen Majuskelnbuchstaben „W“ und „E“ komponiert sind. Auf manchen Blättern sind diese Buchstaben so stilisiert, daß sie realistisch einen „Pranger“ oder einen „Bock“ bilden, also Werkzeuge der damaligen Justiz gegen Störer der öffentlichen Ordnung. Dabei ist bemerkenswert, daß in diesen aus einem Buchstaben gebildeten „Bock“ einmal der König, das andere Mal die Bademagd mit Händen und Beinen eingespannt sind.

Daß sich die erste Darstellung wirklich auf Wenzel IV. bezieht, ist aus der Vorrede ersichtlich, ferner aus seinen Darstellungen in den Randleisten als thronender König. Es sind Bildnisse mit im Maßstab der Illumination relativ erreichbarer Ähnlichkeit. Wenzel wird hier



als Mitglied der erlauchten Gesellschaft dargestellt mit aller Pracht der Eleganz im zeitgenössischen Kostüm: im kurzen, in der Taille umgürteten farbigen Kittel, in enganliegenden Beinkleidern und langen Schnabelschuhen, gegen die die geistlichen Sittenprediger schon damals auftraten als gegen eine mit der christlichen Demut unvereinbare Ausschweifung der Mode. Die Physiognomie Wenzels ist typisch für das Ende des 14. Jahrhunderts und stimmt im ganzen mit seinen Bildnissen an anderen Orten überein.

Die Bademagd ist mit allem Zubehör des mittelalterlichen Baderhandwerks versehen dargestellt. Sie ist jung, ausgestattet mit allen Merkmalen weiblichen Reizes. Sie ist in ein langes fließendes Gewand mit enganliegendem Leibchen und tiefem Ausschnitt bekleidet. Ihr Kostüm wird durch weitere Attribute des Handwerks ergänzt: den grünen Zweigbüschel, den Eimer und den zu einem Liebesknoten gewundenen Schleier, der manchmal um die ganze Gestalt geschlungen ist. Derselbe Schleier mit Schlinge und Knoten umwindet den Eisvogel, dann wieder ist er um die Schultern des Königs geschlungen oder er bedeckt zur Hälfte den Akt der nackten Bademagd. Es kann kein Zweifel bestehen, daß dies alles Symbole sind, die in sich eine allen damals beteiligten Personen verständliche Allegorie bergen.

Die Konfrontation dieser Symbole mit den literarhistorischen Quellen zeigt, daß der Eisvogel der antiken Sage gemäß Alkyon ist, der hier die außereheliche und eheliche Treue versinnbildlicht und daher mit dem Schleier der verbindenden Liebe umwunden ist. Weil der Eisvogel in unmittelbarer Verbindung sowohl mit dem König als auch mit der Bademagd vorkommt, muß aus diesem Zusammenhang der Schluß gezogen werden, daß er die Treue beider beschützt.

Diese Beziehung ermuntert zur Nachforschung, wer diese Bademagd denn sei, wen sie symbolisiere, welchen Sinn die gegenseitige Beziehung beider Gestalten oft an derselben Stelle hat. In einer großen Zahl ihrer Darstellungen in den Randleisten treffen wir die Bademagd und auch deren Partner, den König, in verschiedenen Situationen an. Die Bademagd ist in einen „Bock“ gespannt, der die Form des Buchstabens „W“ hat, der König dagegen ist vom Liebesschleier umwunden, eine Hand in den Buchstaben „E“ gezwängt, mit dem übrigen Körper in den Bock aus einem „W“ gespannt. An einer anderen Stelle entwickelt die Bademagd Tätigkeit. Sie befindet sich in direktem Kontakt mit dem König. Sie wäscht ihm das Haar, legt ihm die Frisur zurecht, massiert ihn, reicht ihm die Hand und in einem Falle zeigt sie ihm mit einer auffordernden Gebärde die Brust, wobei sie im Akt dargestellt ist, der nur in ganz geringem Maße mit dem Liebesschleier bedeckt ist. („Goldene Bulle“ Kaiser Karls IV., Wien, Nationalbibliothek, Cod MS Ambras 138). In einer zweimal vorkommenden Marginalszene sitzt der König auf einem kleinen Schemel, die Bademagd kämmt ihm mit den Fingern durch das Haar. Der so Bediente hält vor sich in den Händen den Buchstaben „E“. Dies ist ein Beleg von der engsten, offenbar intimen Beziehung des Königs zum Buchstaben „E“, besser gesagt, zur Allegorie, die dieser in sich birgt. An einigen anderen Stellen der Randleisten bringt in diese Allegorie etwas Licht eine Königskrone, in einem anderen Falle sogar

die Kaiserkrone über einem Majuskel „E“. Aus diesem Zusammenhang muß geschlossen werden, daß sich die Allegorie auf die Königin bezieht, deren Namen mit einem „E“ anfang.

Es ist bekannt, daß Wenzel IV. zweimal verheiratet war. Seine erste Gemahlin, die Königin Johanna, starb bereits 1386. Der Buchstabe „E“ bezieht sich also nicht auf sie. Die zweite Gemahlin war Sophia, die den König überlebte. Der Taufname Sophia ist im altdutschen und im Deminutivum gleichlautend mit dem Namen „Effney = Ofmei“, was eine abgeleitete Form aus dem Namen Euphemia = Sophia ist. Die königliche Kanzlei benutzte auf ihren Urkunden diese Form des Namens. Durch diese Feststellung wird allem Zweifel zum Trotz die Bedeutung und der Sinn des Buchstabens „E“ bestimmt, der so häufig und in so verschiedenen Varianten in den Randleisten der Wenzels-Bibel vorkommt. Er versinnbildlicht die Königin Sophie.

Es ist nun die Frage, warum die Königin durch die Bademagd versinnbildlicht wurde. Alle Wenzels zweite Eheschließung betreffenden Umstände führen dahin, dass die Erklärung hiezu in den persönlichen Erlebnissen des Königs zu suchen seien. Es ist bekannt, daß Wenzel am bayrischen Herzogshof eine neue Braut suchte und daß er in Deutschland bei Gelegenheit der Reichstage weilte, die er als deutscher König einberufen und an denen er teilnehmen mußte. Im Jahre 1387 war er in Bayern und wahrscheinlich warb er bereits damals um die Hand der Tochter des Herzogs Johann von Bayern. Aber warum wurde gerade sie in den Illustrationen der Bibel als Bademagd dargestellt? Um diesen Umstand erklären zu können, muß auf das Zeremoniell der dem König auf den Burgen erwiesenen Gastfreundschaft hingewiesen werden während seiner langen Reise von Böhmen in das Reich auf den Reichstag. Der Burgherr war verpflichtet, Wenzel als deutschen König mit allen Ehren zu empfangen, wie es sich für einen regierenden Herrscher ziemt. Die Burgherrin und ihre Töchter geleiteten den hohen Gast ins Bad und betreuten ihn. Dieses Zeremoniell wird bereits in der höfischen Dichtung erwähnt, wo Jungfrauen den Parsifal so bedienen, wie die Frauen auf der Burg im Bad Jakob von Wart betreuten.

Die Zeremonie des dem König im Bad erwiesenen Dienstes wird auch in den Randleisten der Wenzels-Bibel wiedergegeben. Es muß für Wenzel gewiß ein außerordentliches Erlebnis gewesen sein, das auch ins Gedächtnis seiner nächsten Umgebung eingegangen ist. Es war ein unvergeßliches Ereignis, das ihn und die Königin in zahlreichen Darstellungen an jenes jähe Auflodern des Gefühls und an jene gegenseitige Sympathie eines für den andern gemahnte. König und Königin, in ihrem menschlichen Wesen nur Wenzel und Sophie, stehen sich so nahe, daß sie gegenseitige Eifersucht erwecken. Ihre Treue wird vom Eisvogel mit dem Spruch bewacht: „Thoho bzde thoho“, d. i. „einer behütet den andern.“ Das Verbum „bzdíti“ oder „bzdiet“ hatte im mittelalterlichen Tschechischen eine ganz andere Bedeutung als heute. Damals bedeutete das Zeitwort „bděti, bdieti, strážiti“ (wachen, überwachen), soviel wie „ein Wachtfeuer anlegen“. In Mähren bedeutet auch heute noch das Zeitwort „bzdíti“ ein Feuer anmachen, einheizen.

Der Eisvogel wachte also über die Treue beider, die, abgesehen davon, daß sie König und Königin waren, auch nur gewöhnliche Menschen mit einem Übermaß lyrischer Empfindsamkeit waren.

Es ist bemerkenswert, daß die Maler der Wenzels-Bibel mit Verständnis diese lyrische Beziehung in einer freien Improvisierung mit humorvoller, bis ironischer Erfindungsgabe zu schildern wußten. Die Badeszenen werden als realistische Genrebilder mit allen Einzelheiten des täglichen Lebens aufgefaßt. Mehrmals wird Wenzel im Akt dargestellt, ganz so, wie jeder andere Badebesucher, der von den Bademägden sein Äußeres pflegen ließ. In Übereinstimmung mit dieser ungezwungenen Darstellung der Wirklichkeit wird einigemal auch die Bademagd im Akt oder mit einem durchsichtigen Schleier im verhüllten Halbakt dargestellt, manchmal wie zufällig von einem wehenden Ende des Liebesschleiers berührt. Vom kulturhistorischen Standpunkt aus ist dies ein Beweis freierer Sitten und gesellschaftlicher Moral, die seit Ende des 14. Jahrhunderts auch bis zum königlichen Hof vordrangen. Niemals wurde jedoch die Ehre und Hochachtung der Königin angetastet. Gekrönt war immer nur der Buchstabe „E“, niemals die Bademagd. Eine gesellschaftliche Deklassifizierung, sei es auch nur allegorisch, hat auch diese Zeit der Vorrenaissance nicht geduldet.

Alles, was hier gesagt wurde, trägt zur Erkenntnis bei, daß sich die mittelalterliche Illustration Böhmens in Verbindung sowohl mit den geistigen als auch künstlerischen Strömungen entwickelt hat, die das Denken der europäischen Gesellschaft im Hochfeudalismus beeinflusst haben. Von der mystischen Lyrik des „Passionale der Abtissin Kunigunde“ über die didaktischen religiös-moralistischen Zyklen ist die Malerei Böhmens, namentlich die Zeichnung und Illustration, zu einem Ausdruck des Gefühlsinhalts und Pathos gelangt, die bereits den humanistischen Epikureismus in sich widerspiegeln.

ELLA  
GANKINOVÁ

SOVIETSKY ZVÄZ

Z dejín ruských  
ilustrovaných šlabikárov  
od 17. do začiatku 19. storočia

SOWJETUNION

Aus der Geschichte der russischen  
Bilderfibeln seit dem 17. bis  
Anfang des 19. Jahrhunderts

V Rusku sa objavili prvé tlačené knihy v 16. storočí. Prvú ilustrovanú knihu pre deti – Šlabikár Kariona Istomina – vydali koncom 17. storočia, roku 1692.

Šlabikár vyšiel v rokoch, ktoré predchádzali reformám Petra I., keď dogmatické myslenie ustupovalo triezvemu pohľadu na život a uvážlivej analýze. Autor Šlabikára, pedagóg a spisovateľ Karion Istomin, prvý v Rusku propagoval nový prístup k dieťaťu, k jeho výchove.

Po šlabikároch bez ilustrácií, ktoré si vyžadovali odťažité memorovanie abecedy, Karion Istomin vytvoril knihu s obrázkami, čo mali prebudiť v dieťati záujem o svet a o poznanie.

Istomin zrejme využil vo svojom Šlabikári didaktickú skúsenosť vtedy už známej práce Jána Amosa Komenského Orbis pictus, a tiež základy jeho učebného systému: „od blízkeho k vzdialenejšiemu“, „od zvláštneho k všeobecnému“, „od známeho k neznámemu“.

Výtvarník Šlabikára, grafik Leontij Bunin pracuje v organickej jednote so spisovateľom. Neilustruje mravné ponaučenia, ako sa to robilo pred ním, ale ukazuje deťom známe predmety všedného života i neznáme javy prírody, kreslí domáce zvieratá i čudné divé zvery, zobrazuje konkrétny strom a kvietok i odťažitú krajinu alebo panorámu s architektonickými pamiatkami. Autori sami nazvali knihu Šlabikárom s „obrazmi vecí“ a „pohľadmi“.

Hoci sú obrázky vecí a javov v Šlabikári Kariona Istomina a Leontija Bunina zostavené ešte trochu mechanicky podľa poradia písmen, prvý raz sa v ňom presadzuje jednota princípov logického a obrazného poznania, ktorá zodpovedá celkovému charakteru detskej apercpcie. Preto bol Istominov a Buninov Šlabikár obrovským krokom vpred pri myšlienkovvej, vizuálnej i estetickvej výchove. (Je charakteristické, že ilustrované učebnice encyklopedického typu sa v Rusku objavili až o sto rokov neskoršie, kým tradícia istominovsko-buninovského typu šlabikára v 18. storočí celkom zanikla.)

Muselo prejsť celé storočie boja proti skostnatým názorom

In Rußland erschienen die ersten gedruckten Bücher im 16. Jahrhundert. Das erste illustrierte Kinderbuch – die Fibel des Karion Istomin – wurde Ende des 17. Jahrhunderts, im Jahre 1692 herausgegeben.

Die Fibel erschien in den Jahren, die den Reformen Peter I. vorausgegangen sind, als also das dogmatische Denken einer nüchternen Weltbetrachtung und einer maßvollen Analyse weichen mußte. Der Verfasser der Fibel, der Pädagoge und Schriftsteller Karion Istomin, propagierte als erster in Rußland eine neue Auffassung des Kindes und seiner Erziehung.

Nach nicht illustrierten Fibeln, die ein gedankenloses Hersagen des Alphabets forderten, schuf Karion Istomin ein Bilderbuch, dessen Illustrationen das Interesse des Kindes für Welt und Wissen wecken sollten.

Istomin nutzte offensichtlich in seiner Fibel die didaktische Erfahrung der damals bereits bekannten Arbeit Orbis pictus von Jan Amos Komenský und die Grundlagen seines Lehrsystems: „vom Näheren zum Entfernteren“, „vom Besonderen zum Allgemeinen“, „vom Bekannten zum Unbekannten“.

Der Illustrator der Fibel, der Grafiker Leontij Bunin arbeitete in organischer Einheit mit dem Schriftsteller. Er illustrierte nicht moralische Belehrungen, wie man das vor ihm tat, sondern zeigte den Kindern bekannte Dinge des alltäglichen Lebens und unbekanntere Erscheinungen der Natur, er zeichnete Haustiere und sonderbare Raubtiere, er gestaltete einen konkreten Baum, eine konkrete Blume und ebenso eine entfernte Landschaft oder ein Panorama mit architektonischen Sehenswürdigkeiten. Die Verfasser selbst nannten das Buch eine Fibel mit „Sachbildern“ und „Ansichten“.

Obwohl die Bilder der Dinge und Erscheinungen in der Fibel von Karion Istomin und Leontij Bunin noch etwas mechanisch der Reihenfolge der Buchstaben nach zusammengestellt sind, wird zum ersten Mal die Einheit der Prinzipien der logischen und der

na umenie a výchovu detí, bolo treba obrovské úsilie veľkých ruských vedcov a osvietenecov, ako boli Radiščev a Novikov, aby sa vzkriesila – po Petrovej epoche už odumretá – úcta k detskému vnímaniu, aby sa spojili úlohy poznania sveta i úlohy estetickéj výchovy detí so širšími výchovnými cieľmi. Práve v pokrokových kruhoch ruskej spoločnosti vznikla myšlienka výchovy dieťaťa ako občana, myšlienka uviesť dieťa do okruhu národných a spoločenských záujmov.

Vlastenecká vojna roku 1812 prebudila mohutné národnooslobodzovacie hnutie v Rusku; vtedy vyšiel druhý unikátny ruský šlabikár – „Darček ruským deťom na pamiatku roku 1812“. Jeho autor Michail Terebenev vytvoril miniatúrne album s 30 obrázkami, ktoré približovali najpopulárnejšie sužety patriotických „letákov“, rozširovaných po krajine počas vojny. Šlabikár sa vysmieva Napoleonovi a jeho prchajúcej armáde, oslavuje hrdinstvá ruských vojakov a sedliakov. Dieťa sa tu oslovuje ako člen spoločnosti a rozpráva sa mu o tom, čím žije Rusko.

Terebenevov šlabikár zužitkoval metódy vtedajšej politickej satiry, konkrétne metódy anglickej a ruskej karikatúry, no súčasne v zameraní na široký okruh čitateľov čerpal z postupov ruskej jarmočnej tlače (lubok). Toto spojenie so súčasným pokrokovým i ľudovým umením je charakteristické pre ruský šlabikár, pre ilustráciu detskej knihy.

Toto spojenie je zrejme predovšetkým v poterebenevovských šlabikároch na voľných listoch z 19. storočia. V týchto šlabikároch, ktoré sú miniatúrnymi albumami obrázkov, sa ďalej rozvíja metóda obrazného objavovania sveta. Sú pre deti akými encyklopédiami ruského života, rozprávajú o meste a dedine, o práci roľníkov a remeselníkov. Sociálno-morálny charakter zblížuje šlabikára na voľných listoch s vtedajšou ruskou literatúrou a realistickou žánrovou maľbou a grafikou, zobrazujúcimi život a mravy spoločnosti.

Typ šlabikára na voľných listoch je veľmi rozšírený až do polovice 19. storočia, hoci sa poznávacie a estetické hodnoty z neho postupne vytrácajú.

Pohľad na staršiu históriu teda ukazuje, že ilustrované šlabikáre zohrali kedysi dôležitú úlohu vo vývine detskej ilustrácie: práve v nich sa vypracovali poznávacie a estetické princípy ilustrovanej knihy pre deti.

Keď sa neskoršie začínajú masovo vydávať ilustrované knihy pre deti – nielen učebnice, ale i umelecké diela, šlabikár stráca svoje monopolné postavenie a stáva sa učebnou pomôckou.

Dnes už šlabikár dávno nie je prvou knihou dieťaťa.

Dieťa sa učí čítať od 5—7 rokov. No už pri prvých neistých krôčkoch po zemi, pri prvých slovách dostáva do ruky umelecký obrázok, knižku s ilustráciami. V 5—7 rokoch je našim deťom známe už také množstvo informácií pragmatických i estetických, že dnešný šlabikár je pre nich iba matným obrazom reálneho bohatstva sveta a vedomostí o ňom.

Šlabikár sprevádza dieťa len veľmi krátko, v období, keď sa z neho stáva žiak a prechádza od prezerania ilustrovaných kníh k samostatnému čítaniu. Toto krátke obdobie je však veľmi dôležitým

bildlichen Erkenntnis durchgesetzt, die dem Gesamtcharakter der kindlichen Afferzeption entspricht. Darum war auch die Fibel von Istomin und Bunin ein gewaltiger Fortschritt in der gedanklichen, visuellen und ästhetischen Erziehung. (Es ist charakteristisch, daß illustrierte Lehrbücher vom Typus der Enzyklopädie in Rußland erst hundert Jahre später erschienen, während die Tradition der istominschen und buninschen Fibel im 18. Jahrhundert ganz einging).

Ein ganzes Jahrhundert des Kampfes gegen verknöcherte Ansichten über Kunst und Erziehung mußte vergehen, gewaltige Anstrengungen der großen russischen Aufklärer wie Radischtschew und Nowikow waren notwendig, um die Ehrfurcht vor der kindlichen Wahrnehmung – die nach der Epoche Peter I. schon ausgestorben war – zu neuem Leben zu erwecken, um die Aufgaben einer Welterkenntnis sowie die Aufgaben einer ästhetischen Erziehung der Kinder mit breiteren Bildungszielen zu verbinden. In den fortschrittlichen Kreisen der russischen Gesellschaft kam der Gedanke auf, das Kind als Bürger zu erziehen, der Gedanke, das Kind in den Umkreis der nationalen und gesellschaftlichen Interessen einzuführen.

Der vaterländische Krieg des Jahres 1812 rief in Rußland eine gewaltige nationale Befreiungsbewegung ins Leben, damals erschien eine zweite einzigartige russische Fibel – „Ein Geschenk den russischen Kindern als Andenken an das Jahr 1812“. Der Verfasser Michail Terebenev schuf ein Miniaturalbum mit 30 Bildern, welche sich mit den populärsten Stoffen der patriotischen „Flugblätter“, die während des Krieges im Lande verbreitet wurden, befassen. Die Fibel verhöhnnte Napoleon und seine fliehende Armee, besang die Heldentaten der russischen Soldaten und Bauern. Das Kind wird hier als Glied der Gesellschaft angesprochen und erfährt, mit welchen Problemen sich Rußland herumschlägt.

Terebenev's Fibel nutzt die Methode der damaligen politischen Satire, konkret die Methode der englischen und russischen Karrikatur, doch sich zugleich auf einen weiten Leserkreis orientierend, schöpft sie aus den Verfahren des russischen Jahrmarktsdruckes (lubok). Diese Verbindung mit der zeitgenössischen fortschrittlichen Kunst und der Volkskunst ist charakteristisch für die russische Fibel, für die Kinderbuchillustration.

Diese Verbindung wird offensichtlich besonders in den nachterebenev'schen Fibern auf freien Blättern aus dem 19. Jahrhundert verwandt. In diesen Fibern, die Miniaturbilderalbum sind, wird die Methode der bildlichen Weltentdeckung weitergeführt. Sie werden für die Kinder gleichsam zu Enzyklopädien des russischen Lebens, erzählen über Stadt und Land, über die Arbeit der Bauern und Handwerker. Der sozial-ethische Charakter verbindet diese Bilderfibeln mit der zeitgenössischen russischen Literatur und dem russischen realistischen Genre in der Grafik und Malerei, die Leben und Sitten der Gesellschaft gestalten.

Dieser Typ der Fibel auf freien Blättern war bis Mitte des 19. Jahrhunderts sehr verbreitet, obwohl in ihm nach und nach Erkenntnis und ästhetische Werte verloren gehen.

momentom v duševnom vývoji dieťaťa. Práve vtedy totiž schopnosť obrazného osvojenia si a logického myslenia dostáva systém a vytvára sa základňa pre všestranný rozvoj človeka, občana.

V najlepších starých šlabikároch dostávalo dieťa vizuálnu obrazovú predstavu o skutočnosti a v procese vnímania organického a celistvého obrazu sveta si vstúpilo aj obsah šlabikára.

Musíme riešiť problém, ako dosiahnuť pre dieťa nevyhnutnú jednotu obrazného a logického poznania, ktoré mu dáva ilustrovaná umelecká kniha už v predškolskom veku, v nesmierne dôležitom celistvom pohľade na svet, ktorý je úlohou šlabikára. Zrejme je to problém vytvorenia masového šlabikára, v ktorom kresby nielenže dopĺňajú proces výučby abecedy, ale pôsobia v širokom estetickom význame.

Celistvú komplexnú výchovu dostáva dieťa v encyklopedických umelecko-náučných knihách (ako príklad môžeme uviesť nádherné francúzske alebo talianske encyklopédie pre mladšie deti, alebo také sovietske umelecko-náučné knihy ako „Veľký dom ľudstva“). Niekedy sa taká výchova realizuje akoby paralelne so školskou výučbou, inokedy dokonca celkom samostatne a iba do tej miery, do akej sú krásne, ale zatiaľ málo početné umelecké encyklopédie prístupné.

Skúsenosti autorov starých šlabikárov i skúsenosti z moderných detských encyklopédií treba využiť pri tvorbe našich učebníc i šlabikárov, ktoré sú východiskovými bodmi školskej výučby. Práve tu by sa mala spájať občianska, intelektuálna a estetická výchova, ktorá by prebúdza záujem dieťaťa o svet a pestovala jeho tvorivé schopnosti.

Nech je v tomto storočí atómu a kybernetiky intelekt dieťaťa vyvinutý akokoľvek, vždy ostane kľúčovou otázkou jeho schopnosť celistvého osvojenia si sveta. Aj „prekážka“, ktorú musí dieťa prekonať a za ktorou sa skrýva radosť zo samostatného čítania, radosť z pocitu spolupatričnosti so svetom poznania a krásy – i tá „prekážka“ musí byť pekná a plná radosnej predtuchy.

Dnešné dieťa sa nezaobíde bez umelecky riešeného šlabikára.

Naopak, potrebuje ešte dokonalejší šlabikár, zodpovedajúci vysokej úrovni súčasného poznania a súčasnej umeleckej kultúry.

Ein Blick in die ältere Geschichte zeigt also, daß die Bilderfibeln einst eine in der Entwicklung der Kinderillustration bedeutende Rolle gespielt haben: in ihnen wurden die erkenntnistheoretischen und ästhetischen Prinzipien des illustrierten Kinderbuches herausgearbeitet.

Als man später dann dazu überging, illustrierte Kinderbücher massenhaft zu erzeugen – und das nicht nur Lehrbücher, sondern auch Kunstwerke, verlor die Fibel ihre Monopolstellung und wurde zum Lehrmittel.

Heute ist die Fibel längst nicht mehr das erste Buch des Kindes.

Das Kind lernt mit 5–7 Jahren lesen. Doch schon bei den ersten unsicheren Schritten auf dieser Erde, bei seinen ersten Worten, gerät ihm das künstlerische Bild, das Bilderbuch in die Hände. Im Alter von 5–7 Jahren disponieren unsere Kinder bereits mit einer solchen Fülle von Informationen, pragmatischen und ästhetischen, daß die heutige Fibel für sie nurmehr ein matter Abglanz des realen Reichtums der Welt und der Erkenntnisse über sie ist.

Die Fibel begleitet das Kind nur auf einer sehr kurzen Strecke, in der Zeit, in der es zum Schüler wird und von dem Anschauen von Bilderbüchern zur selbständigen Lektüre übergeht. Diese kurze Zeit ist jedoch ein sehr wichtiger Augenblick in der geistigen Entwicklung des Kindes. In dieser Zeit nämlich entwickelt sich die Fähigkeit einer bildlichen Aneignung der Wirklichkeit und das logische Denken zu einem System und es werden die Grundlagen gelegt zu einer allseitigen Entwicklung des Menschen, des Bürgers.

In den besten alten Fibeln bekam das Kind eine visuelle, bildliche Vorstellung von der Wirklichkeit vermittelt und in dem Prozeß der Wahrnehmung des organischen und ganzheitlichen Weltbildes prägte es sich auch den Inhalt der Fibel ein.

Wir müssen das Problem angehen, wie die für das Kind unumgängliche Einheit der bildlichen und logischen Erkenntnis zu erreichen ist, die ihm das illustrierte, künstlerische Buch bereits im Vorschulalter vermittelt, in einer ungeheuer wichtigen komplexen Weltansicht, wie es die Aufgabe der Fibel ist. Dies ist gewiß das Problem einer zu schaffenden Massenfibeln, in der die Zeichnungen nicht nur das Buchstabieren illustrieren, sondern auch in breiterem ästhetischen Sinne wirksam sind.

Eine ganzheitliche, komplexe Erziehung erhält das Kind in enzyklopädistischen künstlerischen Sachbüchern (als Beispiel könnte ich hier die wundervollen französischen oder italienischen Enzyklopädien für jüngere Kinder, oder die sowjetischen Sachbücher, wie „Das große Haus der Menschheit“, nennen). Manchmal läuft diese Erziehung gleichsam parallel mit dem Schulbetrieb, in anderen Fällen sogar ganz selbständig und nur in dem Maße, in dem die schönen, jedoch bisher verhältnismäßig seltenen künstlerischen Enzyklopädien zugänglich sind.

Wir müssen die Erfahrungen der alten Fibeln und die Erfahrungen mit den modernen Kinderenzyklopädiën beim Verfassen unserer Lehrbücher und Fibeln, die am Anfang des Lehrprozesses stehen, nutzen. Hier eben sollte sich die Staatsbürgerliche, intellektuelle und ästhetische

Erziehung vereinen, um so das Interesse des Kindes für die Welt zu wecken und seine schöpferischen Fähigkeiten zu entwickeln.

Wie immer auch in diesem Jahrhundert des Atoms, der Kybernetik das Intellekt des Kindes entwickelt sein mag, die Zentralfrage bleibt stets die Frage nach seiner Fähigkeit einer komplexen Aneignung der Welt. Auch die Hindernisse, die das Kind überwinden muß und hinter denen sich die Freude über das selbständige Lesen, die Freude über die Gemeinsamkeit mit der Welt und Schönheit verbirgt – auch diese Hindernisse sollten voller schöner Ahnungen sein.

Das Kind von heute kommt nicht ohne künstlerisch gestaltete Fibeln aus. Im Gegenteil, es braucht eine noch vollkommene Fibel, die dem hohen Niveau der zeitgenössischen Kunst und der zeitgenössischen Kultur entspricht.

IVAN  
ŠPERLING

ČESKOSLOVENSKO

Olomoucké univerzitné tézy

TSCHECHOSLOWAKEI

Die Olmützer Universitätsthesen

S problematikou ilustrácií súvisí aj otázka tzv. barokových olomouckých univerzitných jezuitských téz, uložených v olomouckej pobočke Štátneho archívu v Opave. Táto séria 222 kusov, ktoré vznikli od počiatku osemdesiatych rokov 17. storočia do tridsiatych rokov 18. storočia, teda asi v rozmedzí sedemdesiatich rokov, je obdobou kompletu staropražského jezuitského klementínskeho kolégia sv. Ignáca. Kým staropražské tézy (cca 500 exemplárov) sú uložené v Štátnej a univerzitnej knižnici v Prahe, z novomestských téz sa zachovalo iba minimálne torzo na fare bývalého kláštorného kostola alžbetiniek Na Slupí. Všetky tieto tézy, pozostávajúce z dvoch častí, z textu v spodnej partii listu a z grafickej výzdoby, ktorá zaberá prevažujúcu časť potlačenej plochy, tvoria akýsi prechodný typ medzi knižnou ilustráciou a plagátom, tak ako ho dnes poznáme. Svojou funkciou a účelom sa zaraďujú celkom medzi plagáty – vyvesovali sa totiž na vráta univerzít ako pozvánka na obhajobu bakalára alebo doktoranda. Poňatie grafiky sa však celkom priraduje k typickej barokovej ilustračnej tvorbe, ktorá neraz poslúžila ako predloha pre diela jednotlivých maliarov. Dokladom ilustračného charakteru výzdoby univerzitných téz môže byť napr. dišputácia Michala Františka Althana z pražskej univerzity z roku 1673, ktorú rozdával účastníkom svojej doktorskej obhajoby. Bola to vlastne knižka formátu 27 cm × 17 cm, ktorá obsahovala úvodný grafický list, dedikáciu Leopoldovi I. v rozsahu štyroch strán, 61 rytín s portrétmi českých panovníkov podľa Škrétových kresieb a oslavné ódy na nich v rozsahu 130 strán.

Uvedme najskôr základné údaje o olomouckých univerzitných tézach. K otázke maliarov-autorov predlôh týchto grafických listov poznával už pred tridsiatimi rokmi Augustín Neumann v niekoľkostránkovej štúdií o univerzitných olomouckých tézach, nateraz jedinej práci o našej téme, že v 17. storočí kreslili predlohy pre medirytiny zväčša českí, presnejšie olomouckí umelci. Ako klasický príklad uviedol Škrétovho žiaka Antona Lublinského,

Ich möchte mich mit der Frage der sogenannten barocken Olmützer Jesuitenuniversitätsthesen, die sich in der Olmützer Zweigstelle des Troppauer Staatsarchives befinden, befassen. Diese Serie von 222 Stücken, die seit den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts bis in die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts, also in einer Zeitspanne von ungefähr siebenzig Jahren entstanden, ist ein Pendant des Kompletts des Altprager Jesuitenkollegiums des Hl. Clemens und des Neustädtischen Kollegiums des Hl. Ignatius. Während von den Altstädter Thesen ungefähr 500 Exemplare in der Staats- und Universitätsbibliothek in Prag gelagert sind, gibt es von den Neustädter Thesen nur einen kleinen Bruchteil in der Pfarre der ehemaligen Klosterkirche der Hl. Elisabeth auf Slupy. Alle diese Thesen, die aus zwei Teilen bestehen und zwar aus dem Text auf dem Unterteil des Papierblattes und aus einem grafischen Blatt, das den Großteil der bedruckten Fläche bedeckt, bilden gewissermaßen einen Übergangstyp zwischen der Illustration und dem Plakat, wie wir sie heute kennen. Durch ihre Funktion und ihren Zweck reihen sie sich voll unter die Plakate ein – sie wurden nämlich an das Tor der Universität angeschlagen als Einladung zu der Verteidigung eines Bakkalaureus oder Doktoranden. Der grafische Schmuck gehört mit seiner Darstellungsart zu den typisch barocken Illustrationen, die oft als Grundlage für die Werke einzelner Maler dienten. Unsere Behauptung, der Schmuck der Universitätsthesen habe eine eher illustratorische Funktion, bestätigt auch die Disputation von Michael Franz Althan von der Prager Universität aus dem Jahre 1673, die er an die Teilnehmer an seiner Doktorverteidigung verteilte. Es war eigentlich ein Büchlein von der Größe 27 × 17 cm, das außer dem einleitenden grafischen Blatt und der Dedikation an Leopold I. auf vier Seiten 61 Stiche tschechischer Herrscher nach den Zeichnungen von Skreta und auf 130 Seiten die verherrlichenden Oden auf diese Herrscher beinhaltet.

Bevor wir uns jedoch dieser Thematik zuwenden, wollen wir



neskoršie augustiniánskeho mnícha. Z rokov 1679—1688 pochádza naozaj päť jeho univerzitných téz, z ktorých iba prvé dve z roku 1679 sú rovnaké. Počtom zachovaných téz vytvorených olomouckými umelcami môže mu konkurovať len premonštrát P. Diviš Strauss so svojimi 4 tézami z rokov 1696—1715; z nich tézy z rokov 1698 a 1715 sú totožné. 18. storočie potláča takmer úplne nielen miestnych, ale i českých umelcov. V dvadsiatych rokoch sa stretávame s hojným počtom cudzích výtvarníkov, iba raz s menom Jána Kryštofa Handka a dva razy s menom Karola Jozefa Harringera. Nie je nezáujímavé sledovať mená umelcov, podľa návrhov ktorých ryli vtedajšie rytecké firmy grafické listy pre univerzitné tézy. Výber maliarov, ktorí ich navrhovali, akiste ovplyvnili firmy, ktoré sídlili zväčša v Augsburgu, no aj tak nám toto sledovanie naznačí okruhy umenia, z ktorých potom čerpali vtedajší umelci. Prekvapí, že na vyhotovovaní návrhov sa zúčastňovalo pomerne málo viedenských maliarov, hoci aj tu pôsobili rytecké firmy (napr. G. A. Müller). Naproti tomu niektoré augsburské firmy (napr. rodina Heissovcov, Gottlieb a Eliáš) nevyučovali zo svojho registra viedenský okruh. Zostáva teda nevysvetlená otázka, prečo v olomouckých univerzitných tézach nachádzame len zriedkavo mená výtvarníkov, ktorí predovšetkým ovplyvnili vývoj nášho maliarstva v 18. storočí. Na prvom mieste stojí jezuitský mních-maliar Francesco Pozzo; podľa jeho kresieb vytlačila augsburská firma Eliáša Kryštofa Heissa v rokoch 1711 a 1723 dve univerzitné tézy. Na druhom mieste zaznamenajme Jána Michaela Rottmayera, ktorého návrhy realizoval v rokoch 1706 a 1708 rytec Gottlieb Heiss. Ďalším viedenským umelcom je Bartolomej Almonte, syn Martina, spolupracovníka Carla Carloneho. Avšak ani tento módný taliansky maliar, pracujúci nielen pre cisársky dvor, ale aj pre rakúsku šľachtu, nevychádza čestne z prehliadky univerzitných téz v porovnaní so svojimi talianskymi druhmi. Je zastúpený iba jednou prácou – Pannou Máriou s anjelom a svätcom pre dišputáciu Karola Sadka z 22. VI. 1733. Na začiatku 18. storočia dodal návrhy pre dve univerzitné tézy jednak viedenský maliar pochádzajúci z Antverp Franz van Stampart, jednak Jonas Einrich Trentwerth. Veľkú pozornosť sústredili na svoje diela naopak umelci z celkom protichodných umeleckých centier. Na jednej strane stojí Johann Georg Bergmüller, ktorý pôsobil od roku 1712 v Augsburgu, kde sa stal roku 1730 riaditeľom mestskej maliarskej akadémie. Podľa jeho návrhov vzniklo v rokoch 1715—1738 v augsburských dielňach Jána Ondreja Pfeffela, Eliáša a Gottlieba Heissovcov a Juraja Kryštofa Kiliana 24 olomouckých univerzitných téz, teda viac ako desatina z celkového moravského jezuitského seriálu. Maliari augsburskej školy sú zastúpení v návrhoch olomouckých univerzitných téz vôbec veľmi početne. Z najvýznamnejších uveďme Jána Eliáša Rüdingeru, Jána Juraja Rugendasa, Jána Holzera a Františka Juraja Heermanna, ktorých diela sa graficky reprodukovali a uplatnili v Olomouci takmer hneď v dobe ich vzniku. Len výnimočne vyberali doktorandi a bakalári diela už nebohých umelcov; spomeňme ojedinelú už univerzitnú tézu Karola Škrétu. Z juhonemeckých maliarov zaznamenajme Jána Spillenbergera (1628—1679) a Jána Kryštofa Strera (1611—1671), ktorých predlohy pre

zuvor die grundlegenden Angaben über die Olmützer Universitätsthesen anführen. In erster Reihe interessiert uns die Frage der Autoren, der Maler der Vorlage zu den grafischen Blättern. Bereits Dr. Augustin Neumann wies in seiner, einige Seiten umfassenden und vor dreißig Jahren erschienenen und bisher einzigen Arbeit über unser Thema darauf hin, daß im 17. Jahrhundert die Vorlagen für Kupferstiche vor allem tschechische, richtiger gesagt Olmützer Künstler zeichneten. Als klassisches Beispiel führte er einen Schüler von Karl Skreta, den Augustinermönch Martin Anton Lublinský an, dem der spätere Prämostratenser Dionys Strauss geholfen hatte. Aus der Zeit zwischen 1679—1688 stammen wirklich fünf seiner Universitätsthesen, von denen nur die beiden ersten aus dem Jahre 1679 miteinander übereinstimmen. In der Anzahl der erhaltenen Thesen von Olmützer Künstlern kann ihm einzig und allein Strauss konkurrieren, und das mit seinen Thesen aus den Jahren 1696—1715, von denen die These aus dem Jahr 1698 und die These aus dem Jahr 1715 identisch sind. Das 18. Jahrhundert unterdrückte nicht nur die örtlichen, sondern auch die tschechischen Künstler im allgemeinen beinahe vollständig. Nur in den zwanziger Jahren stoßen wir in der Fülle der Namen fremder Künstler einmal auf den Namen Johann Christoph Handke, zweimal auf den Namen Karl Josef Harringer. Auch die tschechischen bzw. die Prager Künstler waren keineswegs besser daran.

Nicht ohne Interesse ist die Erforschung der Namen jener Künstler, nach deren Entwürfen die damaligen Kupferstechereien die grafischen Blätter der Universitätsthesen realisierten. Wenn wir auch zulassen, daß ihr Angebot und also auch die Auswahl der Maler diese, zum Großteil in Augsburg ansässigen Werkstätten bestimmten, so zeigen sie doch andererseits den Bereich der Kunst, in dem sich die damaligen Künstler bewegten. Eine große Überraschung für uns ist die Tatsache, daß an der Verwirklichung der Vorschläge verhältnismäßig wenig Wiener Maler teil nahmen, obwohl es auch in Wien Kupferstechereien, wie z. B. die Firma von G. A. Müller, gab. Demgegenüber vernachlässigten die Augsburgischen Firmen, wie z. B. die Familien Heiss, Gottlieb und Elias, den Wiener Bereich keineswegs. Es bleibt daher unerklärbar, daß wir in dem Olmützer Bereich der Universitätsthesen so wenige Namen bildender Künstler finden, die in erster Linie die Entwicklung unserer Malerei des 18. Jahrhunderts beeinflussten. Im Vordergrund steht der Name des Jesuitenmönches und Malers Francesco Pozzo, nach dessen Zeichnungen die Augsburgische Firma Elias Gottlieb Heiss in den Jahren 1711 und 1723 zwei Universitätsthesen fertigte. An zweiter Stelle steht Michael Rottmayer, dessen Entwürfe in den Jahren 1706 und 1808 der bereits erwähnte Kupferstecher druckte, und dessen Entwurf aus dem Jahre 1718 Gottlieb Heiss fertigte. Ein weiterer aus der Reihe der Wiener Künstler, nach dessen Entwurf die Zeichnung von Karel Boromejský entstand, war Bartholomäus Almonte, der Sohn des Martin, ein Mitarbeiter von Carlo Carlone. Aber auch dieser modische italienische Maler, der nicht nur für den kaiserlichen Hof, sondern auch für den

univerzitné tézy používali augsburské rytecké dielne ešte v dvadsiatych rokoch 18. storočia. Osobitným prípadom je Andreas Johann Wolf (1652—1716), ktorého prvá predloha bola použitá pre univerzitnú olomouckú tézu za jeho života roku 1715, kým dve ďalšie s jeho menom viseli na univerzitných dverách až v rokoch 1722 a 1724. Veľmi často sa používala predloha Johanna Jacoba Thumera, hoci nevynikal väčšou invenciou a kotvil ešte v umení 17. storočia. Výnimkou medzi autormi návrhov sú Francúzi, zastúpení iba dvoma menami, predlohou Jeana Paula d'Andre z Grenoblu, datovanou rokom 1718, a prácou Sebastiana Bourdona (1616—1671) pre dišputáciu z roku 1717. Prehliadku autorov musíme zakončiť menami piatich Talianov. Sú to: Angelo Trevisiani, zvaný Barbieri, Paolo Cagliari Veronese, Benedetto Lutti, Carlo Maratti a Alexander Marchesini, signujúci predlohy striedavo ako Benátčan a Veroňan. Najmä dvaja poslední si získali u študentov a donátorov veľkú obľubu: predlohy Carla Marattiho sa použili v 5 prípadoch, Alexandra Marchesiniho dokonca na 19 univerzitných tézach z rokov 1705—1736; tento počet konkuruje aj augsburskému Bergmüllerovi (24 téz z rokov 1715—1738).

Tlačári a rytci, ktorí realizovali univerzitné tézy, nemajú pre našu tému základný význam. V poslednom dvadsaťročí 17. storočia prevládajú domáci, miestni tlačári a rytci, z ktorých si najzávažnejšie postavenie udržal podnik Jána Antona Freindta; pôsobil až do tridsiatych rokov 18. storočia. Na konci 17. storočia pracovala tlačiariska firma Anny Alžbety Rosenbergerovej a jej syna Ignáca, pre ktorých ryl predlohy miestny rytec Václav Schindler. Možno sa zmieniť aj o miestnych tlačiarňach Františka Antona Hirnla, Jána Jozefa Kiliána, uničovského Ignáca Jozefa Zeithlera a Jána Tscherninga z Břehu v Sliezsku. Z pražských tlačiariských dielní sa niekoľkokrát stretávame s menami Baltazara van Westerhauta a Franza van der Pretta z rozhrania 17. a 18. storočia. Ani viedenski tlačári nemali pri výrobe univerzitných téz významnejšiu úlohu. Z konca 17. storočia pochádzajú spoločné diela Jakuba Hoffmanna a Jakuba Hermutha. Ďalej sú tu diela z tlačiarne Jána Zigmunda Schotta, z tridsiatych rokov 18. storočia aj od J. A. Müllera. Hlavným dodávateľom univerzitných téz boli augsburské závody, ktoré vyhotovili aj prevažnú väčšinu pražských doktorských prác. Z najstarších dielní pôsobiacich na rozhraní 17. a 18. storočia možno uviesť dielne Jána Juraja Wolfganga, Sebastiana Hausela, Jána Kašpara Guttweina a Nizozemca Jána van der Bruggena. Ale už od začiatku 18. storočia strhla na seba väčšinu dodávok ryteckých prác rodina Heissovcov, Eliáš Kryštof Heiss a jeho pokračovateľ Gottlieb. (Prvý z nich sa azda učil vo Viedni. Nasvedčuje tomu univerzitná téza, vytlačená olomouckým Františkom Antonom Hirnlom, pre ktorého ryl obraz Eliáš Kryštof Heiss z Viedne.) Táto rozsiahla augsburská tlačiarenská firma zamestnávala niekoľko rytcov; na olomouckých tézach nachádzame mená dvoch z nich: Jána Jeremiáša Heissa a Bernarda Vogela, ktorý si neskoršie založil vlastnú tlačiareň a pre olomouckú univerzitu dodal napr. univerzitnú tézu roku 1732. Aj neskorší majiteľ konkurenčnej augsburskej dielne Juraj Kryštof Kilián pracoval pôvodne vo Viedni pre Hirnlovu olomouckú

österreichischen Adel arbeitete, schneidet bei einem Vergleich der Universitätsthesen mit den Arbeiten seiner italienischen Genossen nicht besonders gut ab. Er ist nur mit einer Arbeit „Die Jungfrau Maria mit einem Engel und einem Heiligen“ für die Disputation des Karl Sadek vom 22. VI. 1733 vertreten. Anfang des 18. Jahrhunderts lieferten dann die Entwürfe für zwei Universitätsthesen der aus Antwerpen stammende österreichische Maler Franz van Stampart und Jonas Einrich Trentwerth. Darum überrascht bei der Durchsicht die Tatsache, daß Künstler aus ganz entgegengesetzten Kunstzentren eine so große Aufmerksamkeit auf sich zogen. Auf der einen Seite steht Johann Georg Bergmüller, der seit 1712 in Augsburg wirkte, ab 1730 als Direktor der dortigen Malerakademie. Nach seinen Entwürfen entstanden für Olmütz in den Jahren 1715 bis 1738 in den Augsburg'schen Werkstätten von Johann Andreas Pfeffel, Elias und Gottlieb Heiss und Georg Christoph Kilian 24 Universitätsthesen, das heißt mehr als ein Zehntel des gesamten mährischen Jesuitenserials. Die Maler der Augsburg'schen Schule sind überhaupt mit ihren Entwürfen der Universitätsthesen für Olmütz sehr zahlreich vertreten. Von den bedeutendsten möchten wir hier Johann Elias Rüdinger, Johann Georg Rudengas, Johann Holzer und Franz Georg Heermann, deren Werke in Olmütz beinahe gleichzeitig mit ihrem Entstehen grafisch reproduziert und angewendet werden, erwähnen. Nur ausnahmsweise wählten die Doktoranden und Bakkalaurei Werke bereits verstorbener Künstler, von denen wir bisher nur die Universitätsthesen von Karl Skreta erwähnt haben. Von den süddeutschen Malern könnte man Johann Spillenberger (1628—1679) und Johann Christof Storr (1611—1671) anführen, deren Vorlagen für Universitätsthesen die Augsburg'schen Kupferstechereien noch in den zwanziger Jahren des 18. Jahrhunderts verwendeten. Ein Sonderfall ist Andreas Johann Wolf (1652—1716), dessen erster Entwurf für eine Olmützer Universitätsthese noch zu seinen Lebzeiten im Jahre 1715 verwendet wurde, dessen zwei weitere Thesenentwürfe am Universitätstor erst in den Jahren 1722 und 1724 erschienen. Sehr oft wurden die Entwürfe von Johann Jakob Thummer verwendet, sie zeichneten sich durch keinerlei größere Inventionen aus und waren noch ganz in der Kunst des 17. Jahrhunderts verankert. Eine Ausnahme unter den Autoren dieser grafischen Entwürfe bilden die Franzosen, die nur mit zwei Namen vertreten sind, und zwar durch den Entwurf von Jean Paul d'André aus Grenoble aus dem Jahre 1718 und die Arbeit von Sebastian Bourdon (1616—1671) für eine Disputation aus dem Jahre 1717. Dieses Autorenverzeichnis müssen wir mit fünf Italienern abschließen und zwar Angelo Trevisiani, genannt auch Barbieri, Paolo Cagliari Veronese, Benedetto Lutti, Carlo Maratti und Alexandro Marchesini, der wechselweise als Bürger von Venedig und Verona signierte. Insbesondere die beiden letzten freuten sich bei den Studenten und Doktoranden einer großen Beliebtheit. So wurden Entwürfe von Carlo Maratti in fünf, jene von Alexandro Marchesini sogar in 19 Universitätsthesen in den Jahren zwischen 1705—1736 verwendet und konkurrierten so dem Augsburg'schen Bergmüller.

Abschließend widmen wir noch etwas Aufmerksamkeit den

tlačiareň. Z ďalších augsburských podnikov, v ktorých sa tlačili univerzitné tézy, možno uviesť dielňu Jána Ondreja Pfeffela a Kristiana Rugendasa, ktorý tlačil univerzitné tézy najmä podľa návrhov svojho brata Jána Juraja. Tieto údaje základného faktografického charakteru hrajú, zdalo by sa, druhoradú úlohu v tematike sympózia zaoberajúceho sa vplyvom ilustračného umenia na citovú výchovu. Zdanlivú námietku možno ale snadno vyvrátiť poukazom na medzinárodné, presnejšie – jednotné, spoločné vlastníctvo filozoficko-náboženských názorov alebo politických problémov vtedajšej kultúrnej Európy. Bez týchto zjednocujúcich prvkov by nebolo možné uplatnenie univerzitných téz cudzích umelcov vo funkcii plagátov a ich psychologické pôsobenie. Dokladom tohto tvrdenia môže byť nielen zloženie skupiny autorov a sústredenie tlače iba do niekoľkých centier (Augsburg, Viedeň), ktoré zasobovali celú strednú Európu, dokladá to aj spoločná tematika a výtvarné spracovanie.

Povšimnime si preto najprv najčastejšie používané témy, vyskytujúce sa v univerzitných tézach. Na prvom mieste sú, prirodzene, ústredné postavy biblie: P. Mária, Kristus, Jozef a sv. Rodina; niektoré z nich sa napokon používajú v celom vývoji kresťanského umenia. Príkladom môže byť Madona na polmesiaci alebo Madona s Ježiškom od Petra Strudela na univerzitnej téze z roku 1694, neskorá replika diela parížskeho Sebastiana Bourdona na téze vyvesenej roku 1717 a na téze z roku 1737 od neznámeho autora, vytlačenej u Ignáca Jozefa Zeithlera v Uničove. Obdobnou schémou používanou v celom období univerzitných téz je motív Piety, vytvorený najprv pre univerzitnú tézu z roku 1684 a objavujúci sa aj v návrhu tézy Jána Michaela Rottmayera z roku 1718. Z ostatných v baroku vžitých tém stretávame sa s námetom Kľaňania sa pastierov od Paola Veroneseho v reprodukcií z roku 1736 a iba raz – roku 1722 – s Nanebezatím Panny Márie Jána Juraja Bergmüllera. Zaujímavé sú aj dve zobrazenia Márie ako ochrankyne dvoch českých miest pod názvom P. Mária Broumovská a P. Mária Krnovská. Zmysel námetov zo života sv. Rodiny, ktorých nepreberné množstvo zdobí podstatnú časť univerzitných téz, je nesporný. Životné osudy najprednejších postáv kresťanskej viery pôsobili na city, preto sa touto formou dalo získať omnoho viac ako akýmkoľvek rozumným zdôvodňovaním. Hneď na druhom mieste za týmito témami sa vyskytuje na univerzitných tézach česká historická postava Jána Nepomuckého, o ktorého sanktifikáciu sa zaslúžili začiatkom 18. storočia práve českí jezuiti. O jeho obrazovú glorifikáciu sa na univerzitných olomouckých tézach prvý raz pokúsil už koncom 17. storočia P. Diviš Strauss a naposledy roku 1737 František Juraj Hermann a Ján Holzer z Augsburgu. Na všetkých týchto 10 tézach nachádzame tohto českého barokového svätca v celkom netypickom zobrazení. Vo väčšine prípadov sa zdôrazňuje Nepomukova mlčanlivosť a mučenícka smrť. Z cudzích svätcov stojí na prvom mieste po celých tridsať rokov 18. storočia zobrazenie Františka Xaverského, pri ktorom sa akcentuje jeho mučenícka smrť na križi. Z ďalších cirkevných postáv 18. storočia nachádzame na univerzitných tézach v hojnom počte zobrazenie sv. Augustína, jezuitských svätcov Alojza Gonzagu, sv. Ignáca

Druckern und Kupferstechern, die in jener Zeit die Universitätsthesen verfertigten, obwohl sie für unser Thema keine grundlegende Bedeutung haben. In den letzten zwanzig Jahren des 17. Jahrhunderts überwiegen einheimische, ortsansässige Drucker und Kupferstecher, von denen der bedeutendste Betrieb jener von Johann Anton Freindt war, der bis in die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts tätig war. Ende des 17. Jahrhunderts gab es auch die Druckereifirma von Anna Elisabeth Rosenberg und deren Sohn Ignaz, für die der ortsansässige Kupferstecher Wenzel Schindler arbeitete. Von den anderen sind noch die örtlichen Druckereien von Franz Anton Hirnle, Johann Josef Kilian, Ignazius Josef Zeidler aus Uničov und Johann Tscherning aus Břeh in Schlesien erwähnenswert. Bei den Prager Druckereiwerkstätten stoßen wir Ende des 17. Jahrhunderts einige Male auf die Namen Baltasar van Westerhaut und Franz van der Prett. Auch die Wiener Drucker spielten bei der Herstellung der Universitätsthesen keine bedeutende Rolle. Ende des 17. Jahrhunderts sind das die Werkstätte von Jakob Hoffmann und Jakob Hermuth, weiter die Druckerei von Johann Sigmund Schotte, in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts dann die Druckerei von J. A. Müller. Die Hauptquelle der Bestellungen von Universitätsthesen waren jedoch die Augsburger Betriebe, die auch den Großteil der Doktorarbeiten herstellten. Die ältesten von diesen Betrieben finden wir bereits Ende des 17. Jahrhunderts vor, – die von Johann Georg Wolfgang, Sebastian Hausel, Johann Kaspar Gutwein und des Niederländers Jan van der Bruggen. Doch bereits Anfang des 18. Jahrhunderts übernimmt den Großteil der Arbeiten die Familie Heiss, und zwar Elias Christof Heiss und sein Nachfolger Gottlieb. Der erste hatte wahrscheinlich in Wien sein Handwerk erlernt. Dies würde jedenfalls die Universitätsthese beweisen, die von dem Olmützer Franz Anton Hirnle entworfen wurde und für die Elias Christof Heiss aus Wien den Kupferstich verfertigte. Diese große Augsburger Firma beschäftigte einige Kupferstecher, von denen in den Olmützer Universitätsthesen zwei festgestellt werden können: Johann Jeremias Heiss und Bernard Vobel, der später eine eigene Druckerei gründete und zum Beispiel eine Universitätsthese aus dem Jahr 1732 herstellte. Auch der spätere Eigentümer der Augsburger Konkurrenzwerkstätte Georg Christof Kilian arbeitete ursprünglich in Wien für die Olmützer Druckerei Hirnle. Von den weiteren Betrieben, in denen in Augsburg Universitätsthesen hergestellt wurden, sind noch jene von Johann Andreas Pfeffer und Christian Rugenas, der vor allem nach Entwürfen seines Bruders Georg druckte, erwähnenswert.

Diese grundlegenden faktographischen Angaben spielen, könnte man sagen, eine zweitrangige Rolle in der Thematik dieses Symposiums, das sich mit dem Einfluß der Illustrationskunst auf die Gefühlserziehung befaßt. Diesem scheinbar berechtigten Einwand kann man jedoch leicht mit dem Hinweis auf das internationale, besser gesagt gemeinsame Eigentum der philosophisch-religiösen Ansichten ebenso wie der politischen Probleme, die das damalige kulturelle Europa vereinigten, begegnen. Ohne diese vereinheitlichenden Elemente wäre die Wirkung der

z Loyoly, Norberta a ďalších. Zaujímavý je aj výskyt glorifikácií Stanislava Kostku na 4 univerzitných tézach.

Univerzitné tézy však nie sú len obrazom náboženských naratívnych scén alebo výrazom filozofických názorov vtedajších doktorandov. Veľmi často a pohotovo, symbolicky alebo skutočnými výjavmi reagujú na súčasné politické udalosti, ktorými žili ich súčasníci. Dokladom toho sú štyri univerzitné tézy, reagujúce na veľké nebezpečie tureckého vpádu a na rakúsko-turecké vojny. Sú to predovšetkým tri rytiny pre tézy z rokov 1713, 1723 a 1726 podľa návrhu Juraja Filipa Rugendasa. Prvá z nich sa vzťahuje na konkrétne víťazstvo Jána Sobieskeho nad Turkami, druhá je alegóriou týchto vojen s námetom Boja s Cabanoitmi, posledná predstavuje už bližšie neurčiteľnú bojovú scénu z tureckých vojen. K tejto trojici tém sa viaže aj návrh Jakuba Zaria z Augsburgu, použitý pre dišputáciu Jozefa Václava Roseyzwela z roku 1726, predstavujúci dobývanie tureckého tábora vojvodcom – členom habsburského domu. (Táto tematika nie je v našom maliarstve celkom ojedinelá. Stretávame sa s ňou už pri prvých tureckých vpádoch, napr. na renesančných sgrafitách domu U minúty na Staromestskom námestí v Prahe, ale aj v dobe vzniku univerzitných tém v monumentálnej nástropnej maľbe J. R. Byssa v hlavnej sále paláca Strakovcov z Nedabylic na Malej Strane v Prahe.) Veľmi početná je i skupina tém, ktoré glorifikujú niektoré z vtedajších významných postáv. Tak napr. z roku 1693 pochádza Nabothova postava zemského hajtmana Františka Karola Liebsteinského z Kolovrat a Schuberova glorifikácia Karola Jozefa grófa Paara, cisárskeho poštmajstra. Akiste pod vplyvom vojnových udalostí vyvolil si Ján Juraj z Metzburgu v roku 1696 Straussov portrét Donátha grófa z Heitersheimu, cisárskeho komorníka a poľného maršálka. Z tých istých dôvodov nájdeme na tézach zobrazenie Františka Kyselovského z Kyselova (roku 1706), Jána Jozefa Güllicha rytiera z Lilienburgu (roku 1707), Jána Adama Ondreja z Liechtensteinu, maršálka Dolného Rakúska (vo vojenskom úbore s radom Zlatého rúna) a Thummerovu glorifikáciu toho istého šľachtica na obhajobe Františka Tomáša Gaupa. Z ďalších treba menovať napr. zobrazenie Jeronýma Colorada z Waldsee z roku 1719, Karola Maxmiliana grófa Turri, moravského zemského hajtmana, Arnošta Leopolda grófa Salma z Keyburku a Tovačova i Maxmiliana Ondreja Kounica. Skôr dejový, naratívny charakter má Rugendasov návrh, ktorý zobrazuje rakúskeho vojvodu Leopolda V. ako zakladá kláštor Klautenburg na mieste, kde našiel stratenú šatku svojej manželky. Bergmüllerovým grafickým listom so zobrazením Karola V. so symbolmi obchodu pre univerzitnú tézu Karola Heutscheho z roku 1728 sa dostávame k ďalšej skupine, k témam s čisto alegorickými námetmi, ako sú napr. symboly vedy a filozofie na Wanglerovej obhajobe z roku 1701 alebo grafická predloha z roku 1693 s názvom Sapientia aedicavit sibi Domino. Osíhnoteným prípadom je téza s mapou Moravy, zástupcami 4 stavov a českými patrónmi z roku 1704.

Výtvarné spracovanie, ktoré dotvára celkový zámer, zvyšuje príťažlivosť a pútavosť, pôsobí na city diváka zámerným zdôraznením istých dejových prvkov, je neoddeliteľnou súčasťou univerzitných tém. Navyše podáva torzovitý náčrt vývinu maliarstva strednej Európy v poslednej štvrtine 17. a v prvej tretine 18. storočia. Presvedčivé je

Univerzitätsthesen fremder Künstler als Plakate und deren Einfluß auf das Gefühl der Einwohner unmöglich. Die Richtigkeit dieser Behauptung beweist nicht nur die Zusammensetzung der Künstler, die aus Wien, Augsburg, aus Italien und Böhmen stammen, und die Konzentrierung dieser Thesen in einige wenige Zentren wie Augsburg und Wien, die dann ganz Mitteleuropa versorgten. Ein Beweis ist auch die gemeinsame Thematik und die bildnerische Gestaltung. Wenden wir uns daher zuerst den am häufigsten verwendeten Themen der Universitätsthesen zu. An erster Stelle stehen natürlich Themen über biblische Gestalten, und zwar über die Jungfrau Maria, Christus, Josef und die Heilige Familie, die auch in der gesamten christlichen Kunst verwendet wurden. Als Beispiel können die Madonna auf dem Halbmond, oder die Madonna mit dem Christkind von Peter Strudel auf der Universitätsthese aus dem Jahr 1694, oder eine späte Replik des Werkes des Parisers Sebastian Bourdon auf der im Jahre 1717 angeschlagenen Universitätsthese, oder die These aus dem Jahr 1737 von einem unbekanntem Autor, die bei Ignatius Josef Zeithler gedruckt wurde, angeführt werden. Ein ähnliches, während der ganzen Zeit der Universitätsthesen produktives Motiv ist das Motiv der Pieta, das zum ersten Mal auf der Universitätsthese aus dem Jahre 1684 verwendet wurde, jedoch auch in dem Entwurf von Johann Michael Rottmayer aus dem Jahre 1718 vorhanden ist. Von den anderen, im Barock geläufigen Themen finden wir bei Paolo Veronese auf einer Reproduktion aus dem Jahre 1736 das Motiv der Hirtenanbetung und nur einmal und zwar im Jahre 1722 bei Johann Georg Bergmüller das der Himmelfahrt Marias. Interessant ist auch die zweifache Gestaltung Marias als Schutzheilige zweier böhmischer Städte – als Maria von Broumov und Maria von Krnov. Der Sinn der Themen, die die Heilige Familie behandeln, ist klar, sie bilden auch den Großteil der Universitätsthesen. Denn durch die Lebensschicksale der größten Heiligen ließ es sich viel besser auf die Gefühle wirken als durch rationale Argumente. Gleich an zweiter Stelle kommt nun in den Universitätsthesen die tschechische historische Gestalt des Jan Nepomucký, dessen Heiligsprechung Anfang des 18. Jahrhunderts eben die tschechischen Jesuiten erreichten. Zum ersten Mal wurde er bereits Ende des 17. Jahrhunderts durch Friedrich Strauss, das letzte Mal im Jahre 1737 durch Franz Georg Hermann, Johann Holzer auf Universitätsthesen bildnerisch glorifiziert. Auf allen diesen zehn Thesen finden wir diesen tschechischen Barockheiligen aus längst vergangener Zeit in vollkommen untypischen Darstellungen. In den meisten Fällen wird Nepomucký Schweigsamkeit und sein Märtyrertod gestaltet. Von den ausländischen Heiligen steht während der drei Dezenien des 18. Jahrhunderts an erster Stelle der Heilige Franziskus Xavier mit der Betonung seines Kreuzungstodes. Von den weiteren kirchlichen Gestalten finden wir auf den Universitätsthesen in reichlicher Zahl den Hl. Augustinus, die Jesuitenheiligen Alois Gonzagas, den Hl. Ignatius von Loyola, Norbert u. a. Nicht ohne Interesse sind auch die Glorifizierungen von Stanislav Kosta auf vier Universitätsthesen.

Doch die Universitätsthesen sind nicht nur die Widerspiegelung rein

najmä porovnanie návrhov s rovnakými námetmi pre prvé a pre posledné univerzitné tézy. Zámerne sme si zvolili námet vtedy „národného“ a jezuitmi propagovaného českého kňaza Jána Nepomuckého. Kým Strauss roku 1618 v celkovej kompozícii značne naivne rozpráva tento námet kontrastom Jána Nepomuckého topiaceho sa vo Vltave pri Karlovom moste a jeho nanebevzatie v sprievode anjelských fanfár, Heermanova práca z roku 1737 zdôrazňuje skôr svätcovu odmenu – nanebevzatie tohto Čecha (s typickými atribútmi – kvadrátom a krížom) v sprievode anjelov, z ktorých jeden drží desatoro a druhý ukazuje na ústa. Motív pozemského mučenia, hodenie z Karlovho mosta do Vltavy, sa celkom potláča, má v kompozícii podradnú úlohu. Straussov kresliarsky štýl, zdôrazňujúci jasnosť a prehľadnosť, vystriedala tu honosnosť rúcha, hra svetiel a tieňov, ktoré ho modelujú. Vysledujeme preto stručne, ako sa naznačuje vývin maliarstva v olomouckých univerzitných tézach. Jednotlivé námety sú v poslednej štvrtine 17. storočia alebo u starších rytín zasadené do bohatého rastlinného rámu z mohutných akantových listov, do ktorých sú v niektorých prípadoch na každej pozdĺžnej strane zasadené tri medailóny, v ktorých sú v dejovej skratke zobrazené hlavné, kľúčové udalosti zo života svätca, alebo udalosti dopĺňajúce hlavný, centrálny dej a výjav. Najtypickejším a najjednoduchším príkladom môžu byť často sa opakujúce univerzitné tézy, ku ktorým spracoval predlohu Jakub Thummer. Textová časť tu nie je umiestnená v spodnej partii „plagátu“, ale v hornej, a je ohraničená akantovým rámom, ktorý drží patrónka filozofov sv. Katarína v zbroji a antický filozof, pravdepodobne Aristoteles. V rastlinnom dekore poletujú anjeli s nápisovými páskami, na ktorých sa charakterizujú hlavné zásady, podľa ktorých sa má doktorand správať. K tomuto typu môžeme priradiť aj citovanú Straussovú glorifikáciu Donáta grófa z Heitersheimu a Stampartovu oslavu Liechtensteina, kde medailóny v rastlinnom ráme rozprávajú o hrdinských činoch vojvodcov. Obdobne spracoval Juraj Filip Rugendas Víťazstvo Jána Sobieskeho nad Turkami alebo Ján Ondrej Wolf námet s ústrednou postavou Ignáca z Loyoly, ktorého v medailónoch rámu sprevádza prvých 7 generálov jezuitskej reholy. Všetky tieto výjavy majú jasnú, prehľadnú kresbu, v ktorej sa môže bežný divák ľahko orientovať. Ale už na začiatku 18. storočia môžeme doložiť základný zlom a protipól jednoduchosti, vystriedanie naratívnej a neraz až naivného spracovania novým prúdom, v ktorom sa upúšťa od honosných bohatých rámov. Tieto sa nahrádzajú orámovaním jemnou profilovanou lištou, potláčanou zobrazeným námetom. Nenachádzame už naratívne dopĺňajúce scény, zostáva jediný vrcholný výjav celého deja, odohrávajúci sa za účasti množstva ďalších postáv alebo poletujúcich anjelov na pozadí mohutných architektonických detailov alebo stavebných prvkov doplnených drapériou. Dôraz sa kladie skôr na nadpozemský osud svätca, z obrazu mizne trpiteľská a mučenícka stránka, drastický výjav. Prevláda skôr jemnosť a akési vnútorné uspokojenie s dosiahnutou odmenou. Prvým, hoci dosť neumelým a nie celkom pochopeným príkladom je Thummerova oslava Jána Ondreja z Liechtensteina, ktorého busta je zasadená do stĺpovej antickej architektúry. Príkladom môže byť

religiózne, oder narrativer Szenen oder der philosophischen Ansichten der damaligen Doktoranden. Sie reagieren sehr oft und schlagfertig, ob nun symbolisch oder durch unmittelbare Darstellung, auf die zeitgenössischen politischen Ereignisse. Ein Beweis sind die vier Universitätsthesen, die auf den türkischen Einfall und die österreichisch-türkischen Kriege reagieren. Es sind vor allem drei Kupferstiche für die Verteidigungen der Jahre 1713, 1723 und 1726, nach dem Entwurf von Georg Philip Rugenas. Der erste bezieht sich auf den konkreten Sieg von Johann Sobieski über die Türken, der zweite ist eine Allegorie dieser Kriege mit einem Thema Kampf mit den Gabaniten, der letzte stellt eine näher nicht bestimmbare Szene aus den Türkenkriegen dar. Zu diesen drei Thesen gesellt sich auch der Entwurf von Jakob Zaria aus Augsburg, der für die Disputation des Josef Wenzel Roseyzel im Jahre 1726 verwendet wurde und die Einnahme eines türkischen Lagers durch einen Feldherrn, einen Habsburger darstellt. Diese Thematik steht in unserer neueren Malerei nicht ganz vereinzelt da. Wir begegnen ihr schon bei den ersten Türkeneinfällen z. B. auf den gotischen Sgraffiten des Hauses U minuty des Altstädter Ringes in Prag, jedoch auch in der Zeit der Entstehung der Universitätsthesen. Wir denken dabei an die monumentale Deckenmalerei von J. R. Byss im Hauptsaal des Palastes der Strakas aus Nedabylic auf der Prager Kleinseite. Sehr zahlreich sind auch die Thesen, die eine der bedeutenden zeitgenössischen Personen glorifizieren. So stammt aus dem Jahre 1693 Naboths Gestalt des Landeshauptmannes Franz Karl Liebschein von Kolovrat und Schuberts Glorifizierung des Karl Josef Fürst Paar, des kaiserlichen Postmeisters. Gewiß unter dem Einfluß der Kriegereignisse wählte Johann Georg aus Metzburg im Jahre 1696 Strauss Porträt des Donath, Fürst von Heitersheim, des kaiserlichen Kammerherrn und Feldmarschalls. Aus denselben Gründen finden wir in den Thesen des Franz Kyselovský von Kyselova aus dem Jahre 1706 und des Johann Josef Güllich, Ritter von Lilienburg aus dem Jahre 1707 die Abbildung von Johann Adam Andreas von Lichtenstein, des Niederösterreichischen Marschalls in Kriegsbekleidung mit dem Orden des Goldenen Vlies und Thummers Glorifizierung desselben Edelmannes auf der Verteidigung von Franz Thomas Gaup. Von den weiteren sind z. B. die Darstellung von Jeronym Coloredo von Waldsee aus dem Jahre 1719, des Karl Maximilian Fürst von Turri, des mährischen Landeshauptmannes Ernst Leopold Fürst Salma von Keyburk und Tovačov und Maximilian Andreas Kounic zu erwähnen. Von inhaltlicher, eher narrativer Bedeutung ist die Darstellung des österreichischen Herzogs Leopold V., der das Kloster Klautenburg an dem Platz, wo er das verlorene Tuch seiner Gattin fand, gründete. Mit Bergmüllers grafischem Blatt Karl V. mit den Symbolen des Handels für die Universitätsthese des Vavřinec Karl Heutsche aus dem Jahr 1728 gelangen wir zu einer weiteren Gruppe von Universitätsthesen mit rein allegorischen Motiven wie es z. B. die Symbole der Wissenschaft und Philosophie auf Wanglers Verteidigung aus dem Jahr 1701 oder die grafische Vorlage aus dem Jahr 1693 mit dem Titel Sapientia aedificavit sibi Domino, sind. Ein vereinzelter

Bergmüllerov Ján Nepomucký z tézy z roku 1716, Veronesovo Klaňanie troch kráľov na pozvánke k dišpute z roku 1736, Bergmüllerovo Prijímanie Stanislava Kostku, Marchesiniho Jezuitský svätec na univerzitnej téze z roku 1735 a Smrť sv. Jozefa od toho istého maliara na téze z roku 1722. Máme ale aj doklad ďalšieho ovplyvnenia benátskym maliarstvom, v ktorom architektúra celkom mizne a celý výjav sa zasadzuje do nebeských výšin v esovitej kompozícii poletujúcich postáv. Ako príklad uvedieme Bergmüllerovo Nanebevzatie P. Márie na univerzitnej téze z roku 1722, Marchesiniho P. Máriu so sv. Annou (1718) a Carloneho P. Máriu s anjelom a sv. Jozefom. Kresbovosť raných univerzitných téz, realizovaných zväčša technikou medirytiny, je nahradená modelujúcim sfumatom, ktoré kladie dôraz na svetlo a tieň.

Na základe faktografických príkladov vybraných z rozsiahleho materiálu, môžeme sa teraz pokúsiť o najdôležitejšie závery vo vzťahu k danej tematike. Poukázali sme na to, že autori univerzitných téz pochádzali z niekoľkých umeleckých oblastí strednej a južnej Európy. Vyslovili sme aj predpoklad, že široké uplatnenie grafických listov v univerzitných tézach umožňovalo porozumenie tematike a jej spoločné spracovanie, a doložili sme tento predpoklad výpočtom hlavných námetov na univerzitných tézach. Táto tematika nachádzala uplatnenie na území celej vtedajšej Európy v dlhšom časovom období (v rozpätí takmer sedemdesiatich rokov). S obdobnými námetmi sme sa stretli na raných aj neskorých príkladoch. Námetovo čerpali predlohy z dvoch celkom protichodných zdrojov: jednak literárnych, jednak politických. Literárne podklady vychádzali z najrozšírenejších predlôh: biblie a života svätcov. Druhý okruh čerpal z udalostí, ktoré do značnej miery ovplyvnili pokojný beh vtedajšieho života. Bohaté dejové námety boli exploatované len sčasti a v istých uzlových bodoch, ktoré sa v období 70 rokov diametrálne líšili, hoci ich účin bol rovnaký. Prvé obdobie sa zameralo skôr na mučenícku smrť svätcov alebo na nesmierne utrpenie, ktoré malo trpiacich pripraviť pre posmrtný život. Druhé obdobie sa špecializovalo skôr na vyvrcholenie deja, na pompézny nadpozemský život, ktorého predobrazom boli (ako napr. v scéne Prijímania Stanislava Kostku) kostoly a honosné paláce. Toto vyvrcholenie malo byť akousi odmenou za strastiplné odriekanie sa na tomto svete. Znamená to teda, že námety rátať iba s psychologickým pôsobením na city diváka, nepodnecovali rozumové, individuálne závery. Týmto citovým pôsobením bolo potom možné ovplyvniť výchovu najväčšieho množstva ľudí. Širšie uplatnenie týchto téz sa dosiahlo jednak ich použitím ako plagátu, jednak možnosťou reprodukcie vo veľkom okruhu celej strednej Európy.

Fall ist die These mit einer Landkarte Mährens, den Vertretern der vier Stände und den tschechischen Schutzheiligen aus dem Jahr 1704.

Ein untrennbarer Bestandteil der Universitätsthesen ist auch ihre bildnerische Bearbeitung, die nicht nur ihren Gesamtzweck, ihre Anziehungskraft ergänzt, indem sie durch eine absichtliche Betonung gewisser Handlungselemente auf die Gefühle des Zuschauers wirkt, sondern uns auch einen gewissen, obwohl bruchstückhaften Überblick über die Entwicklung der Malerei in Mitteleuropa des letzten Viertels des 17. und des ersten Drittels des 18. Jahrhunderts bietet. Der Kontrast tritt besonders bei einem Vergleich der Entwürfe mit denselben Motiven der ersten und der letzten Universitätsthesen hervor. Absichtlich wählten wir für diesen Vergleich die Thematik mit den Motiven aus dem Leben des nationalen und von den Jesuiten propagierten tschechischen Priesters Jan Nepomucký. Während der Entwurf von Strauss aus dem Jahr 1698 in der Gesamtkomposition sehr naiv gehalten ist, er baut auf dem Kontrast des einerseits in der Moldau bei der Karlsbrücke versinkenden und andererseits unter englischen Posaunenklängen gegen Himmel fahrenden Jan Nepomucký auf, betont Heermanns Arbeit aus dem Jahr 1737 eher den Lohn des Heiligen, und das ist die Himmelfahrt dieses Tschechen mit typischen Attributen – dem Birett und dem Kreuz – in der Begleitung von Engeln, von denen der eine die Zehn Gebote hält und der andere auf den Mund weist. Das Motiv der Folterung, des Hinabstoßens von der Karlsbrücke wird auf einen ganz untergeordneten Platz verwiesen. Strauss' Zeichenstil, mit seiner Betonung der Klarheit und Übersichtlichkeit, wurde von Prachtgewändern, dem Spiel von Licht und Schatten, der diese Prachtgewänder modelliert, ersetzt. Verfolgen wir also in kurzer Form die Entwicklung der Malerei, wie sie sich anhand dieser Universitätsthesen darbieten. Die einzelnen Sujets werden in dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts oder in älteren Stichen in einen reichverzierten Pflanzenrahmen, in gewaltige Akanthusblätter eingefügt, in einigen Fällen mit drei Medaillons auf der Längsseite, in denen die Hauptereignisse aus dem Leben des Heiligen oder der Handlung kurz zusammengefaßt sind und so das Zentralbild ergänzen. Die typischsten und einfachsten Beispiele sind die sich oft wiederholenden Universitätsthesen, deren Entwürfe von Jakob Thummer ausgearbeitet wurden. Hier ist der Text nicht auf dem Unterteil des Plakats, sondern in dessen Oberenteil, umrahmt von einem Akanthusrahmen, den die Schutzheilige der Philosophen, die Hl. Katharina in einer Rüstung und ein antiker Philosoph, anscheinend Aristoteles, halten. In der Pflanzendekoration fliegen Engel umher mit Aufschriften, die die von dem Doktoranden verteidigten Hauptgrundsätze enthalten. Zu dieser Gruppe können wir auch Strauss' Glorifizierung von Donat, Fürst von Heitersheim, Stamparts Verherrlichung des Liechtensteins, wo die Medaillons in einem Pflanzenrahmen die Heldentaten der beiden Heerführer gestalten, rechnen. Ähnlich verarbeitete jedoch auch Georg Philip Rugenas den Sieg von Johann Sobieski über die Türken oder Johann Andreas Wolf ein Sujet mit der Hauptperson Ignatius von Loyola, den auf

Medaillons die ersten 7 Generäle des Jesuitenordens begleiten. Alle diese Szenen weisen eine klare, übersichtliche Zeichnung auf, in der sich der durchschnittliche Zuschauer leicht zurechtfindet. Aber bereits am Anfang des 18. Jahrhunderts bemerken wir einen grundlegenden Bruch mit dieser Einfachheit, Narrativität und oft auch naiven Bearbeitung, die neue Strömung läßt ab von dem prachtvollen Rahmen, der von einem, durch die Hauptszene verdrängten feinen Leisten ersetzt wird. Wir finden nun nicht mehr diese Fülle von narrativen Ergänzungsszenen, es bleibt nur mehr eine Hauptszene, die Gesamthandlung unter Teilnahme einer Fülle von Personen oder herumfliegender Engel vor dem Hintergrund gewaltiger, durch Draperie ergänzter architektonischer Details oder Bauten. Die Betonung liegt eher auf dem überirdischen Schicksal des Heiligen. Aus den Bildern verschwinden beinahe gänzlich die Leidens- oder Folterszenen; eine gewisse Zartheit und eine innere Befriedigung über den erreichten Lohn überwiegen. Ein erstes, wenngleich noch sehr kunstloses und nicht voll begriffenes Beispiel ist Thummers Verherrlichung von Johann Andreas von Liechtenstein, dessen Büste in eine antike Säulenarchitektur versetzt wurde. Beispiele sind auch Bergmüllers Jan Nepomucký der These aus dem Jahr 1716, Veroneses Anbetung der Drei Könige auf der Einladung zur Disputation im Jahre 1736 oder Bergmüllers Kommunion des Stanislav Kostka, Marchesinis Jesuitenheiliger auf der Universitätsthese des Jahres 1735 oder der Tod des Hl. Josef desselben Malers auf der These aus dem Jahr 1722. Wir haben für jene Zeit auch einen weiteren Beweis des Einflusses der venezianischen Malerei, in der die Architektur beinahe vollkommen verschwindet und die Gesamtszene in eine S-Komposition schwebender Gestalten in himmlische Höhen versetzt wird. Als Beispiel führen wir Bergmüllers Marias Himmelfahrt auf der Universitätsthese des Jahres 1722, Marchesinis Jungfrau Maria mit der Hl. Anna (1718) und Carlones Jungfrau Maria mit dem Engel und dem Hl. Josef an. Der Zeichenstil der frühen Universitätsthese, die zum Großteil als Kupferstiche ausgeführt waren, wurde durch ein modellierendes sfumato mit der Betonung auf Licht und Schatten ersetzt.

Nun wollen wir anhand dieser faktografischen Beispiele, obwohl sie auch nur ein Minimum aus der Fülle des vorhandenen Materials darstellen, die wichtigsten, jedoch bloß die gegebene Thematik betreffenden Schlußfolgerungen ziehen. Wie wir bereits darauf hingewiesen haben, stammen die Autoren der Universitätsthese aus denjenigen künstlerisch produktiven Gebieten Mittel- und Südeuropas. Wir haben auch die Voraussetzung bereits ausgesprochen, daß diese weite Verbreitung der grafischen Blätter der Universitätsthese auf Grund eines Verständnisses der Thematik und der gemeingültigen Verarbeitung ermöglicht wurde. Diese Schlußfolgerung ist begründet, wie wir es anhand der Aufzählung der Hauptmotive der Universitätsthese belegt zu haben glauben. Es zeigte sich, daß diese Thematik einerseits auf dem Gebiet des gesamten kulturellen Europas verbreitet war, und sich andererseits beinahe siebenzig Jahre lang erhalten hatte, denn auf ähnliche Motive stießen wir sowohl bei frühen wie auch bei späteren Beispielen. Ihre

Stoffe entnahmen die Vorlagen zwei gänzlich entgegengesetzten Voraussetzungen: einerseits literarischen, andererseits politischen. Die literarischen Entwürfe stammen aus den verbreitetsten Vorlagen: der Bibel und den Heiligenlegenden. Der zweite Umkreis schöpfte, wie wir schon gesagt haben, aus Ereignissen, die entscheidend den ruhigen Verlauf des damaligen Lebens beeinflußt hatten. Die reichen Handlungsimpulse wurden nur teilweise exploitiert und zwar in einigen Ballungspunkten, die zwar im Laufe der siebzig Jahre diametral auseinanderklafften, deren Ergebnis und Wirkung jedoch dieselben waren. Die erste Periode konzentrierte sich vor allem auf den Märtyrertod des Heiligen, auf das unermeßliche Leiden, das den Leidenden für ein überirdisches Leben vorbereiten sollte. Die zweite Periode spezialisierte sich eher auf den Höhepunkt des Geschehens, auf jenes prachtvolle, pompöse überirdische Leben, dessen Vorlage, wie bei den Szenen der Kommunion des Stanislaw Kostka, die Kirchen und prachtvollen Paläste waren. Dieser Höhepunkt sollte ein gewisser Lohn für das leidvolle Entsagen in dieser Welt sein. Das bedeutet also, daß die Entwürfe mit einer psychologischen Wirkung ausschließlich auf das Gefühl, nicht aber auf den Verstand der Zuseher rechneten. Durch diese Wirkung auf das Gefühl ließ sich die Erziehung eines Großteiles der Menschen beeinflussen. Einen weiteren Wirkungskreis erlangten diese Universitätsthesen einerseits als Plakate, andererseits durch die Möglichkeit von Reproduktionen in dem gesamten mitteleuropäischen Bereich.



# VSEVOLOD PETROV

SOVIETSKY ZVÄZ

## Súčasná sovietska grafika a ilustrovaná kniha pre deti

Nepomýlime sa, ak povieme, že po Októbrovej revolúcii ruská ilustrovaná kniha pre deti prežila svoj druhý zrod. Je do slova a do písmena dieťaťom revolúcie. Vznik špecifickej detskej knižnej grafiky je spojený s prvými tvorivými úspechmi v októbrovom období a mimoriadny rozkvet ilustrovanej knihy pre deti v rokoch sovietskej vlády patrí medzi nesporné a všeobecne uznávané vrcholky našej výtvarnej kultúry.

Vari po všetky obdobia polstoročnej histórie sovietskej grafiky zaujímala kniha pre deti popredné miesto. Na úsvite sovietskej kultúry v prvých porevolučných rokoch zohrala bez nadsádzky vedúcu úlohu v grafickom umení, stala sa akýmsi experimentálnym laboratóriom, v ktorom sa vypracúvali a skúšali nové umelecké metódy a tvorivé princípy. Toto postavenie si kniha pre deti uchovávala pomerne dlho, do konca dvadsiatych rokov; v tomto období pracovali pre deti veľkí umelci-novátori, ktorí postavili základy grafických tradícií, dodnes určujúcich charakter a umeleckú úroveň sovietskeho knižného umenia.

V neskorších rokoch zas vplývali na detskú ilustráciu iné oblasti grafiky a podnietili formovanie jej nových štýlových princípov a myšlienково-estetických kvalít. Ak prvé obdobia literatúry pre deti v ZSSR charakterizovali knihy určené pre najmladšie deti (knihy, v ktorých má obrazová časť oveľa väčší význam než text, spĺňajúci často iba skromnú funkciu označenia pod obrázkom), od tridsiatych rokov sa problematika knihy pre deti prehľbuje. Knižná ilustrácia pre dospelých, práve tak ako voľná grafika (grafický list) začínajú aktívne vplývať na spôsoby a metódy výtvarného riešenia knihy pre deti. Vznikajú nové žánre a s nimi aj otázky ilustrácie vo vlastnom zmysle slova, to znamená otázky výtvarnej interpretácie literatúry, historicko-sociálnej, skutočnej a psychologické charakteristiky obrazov, ktoré vytvára.

Vzájomné ovplyvňovanie rozličných sfér grafického umenia bolo jedným z prameňov žánrovej pestrosti, takej charakteristickej pre sovietsku detskú knihu. Medzi umelcami, pracujúcimi v tejto oblasti, sú majstri-animalisti, fantasti-rozprávkaári i tvorcovia presných životne

SOWJETUNION

## Die zeitgenössische sowjetische Grafik und das illustrierte Kinderbuch

Wir werden uns wohl kaum irren, wenn wir behaupten, das russische illustrierte Kinderbuch wäre nach der Oktoberrevolution zum zweiten Mal geboren worden. Es ist im wahrsten Sinne des Wortes ein Kind der Revolution. Die Entstehung einer spezifischen Grafik für Kinder ist mit den ersten schöpferischen Erfolgen der Zeit nach dem Oktober verbunden und die ungemein reichhaltige Entfaltung des illustrierten Kinderbuches in den Jahren der Sowjetregierung gehört zweifellos und unbestritten zu den Gipfeln unserer bildenden Kunst.

Das Kinderbuch hat gewiß in allen Perioden der mehr als fünfzigjährigen Geschichte der sowjetischen Grafik eine bevorzugte Rolle gespielt. In der Geburtsstunde der Sowjetkultur, in den ersten Nachrevolutionen Jahren fiel ihm ohne Übertreibung eine führende Rolle in der grafischen Kunst zu, es wurde gewissermaßen zu einem Laboratorium, in dem neue künstlerische Methoden und schöpferische Prinzipien ausgearbeitet und erprobt wurden. Diese Stellung behielt das Kinderbuch verhältnismäßig lange, bis Ende der zwanziger Jahre; in dieser Zeit wirkten große Künstler und Neuerer, die den Grundstein einer grafischen Tradition legten, welche bisher den Charakter und das künstlerische Niveau der sowjetischen Buchkunst bestimmt.

In späteren Jahren wirkten auf das illustrierte Kinderbuch wieder andere Gebiete der Grafik und ermöglichten die Herausbildung neuer Stilprinzipien und gedanklich-ästhetischer Qualitäten. War die Anfangsperiode der Kinderliteratur in der UdSSR bestimmt von Büchern für die Kleinsten (von Büchern, in denen der Bildteil eine viel größere Rolle als der Text spielte, der Text hatte oft nur die bescheidene Aufgabe, die Bilder zu bezeichnen), so vertiefte sich die Problematik der Kinderliteratur in den dreißiger Jahren. Die Buchillustration für Erwachsene, ebenso wie die freie Grafik, grafische Blätter beginnen aktiv auf die Art und die Methode der Buchillustration für Kinder einzuwirken. Es entstehen neue Arten und damit wird auch die Frage der Illustration im eigentlichen Sinne aktuell,

pravdivých ilustrácií, súčasných i historických, sú tu ďalej majstri humoristickej kresby, vďaka ktorým vznikol osobitný druh kníh, zvaných „veselé knižky“, sú tu jemní lyriici-krajinkári i prenikaví psychológovia, ktorí hlboko načierajú do ľudskej duše. Prirodzene, žánrová špecializácia nie je podstatnou otázkou vývoja súčasnej knihy pre deti. Môžeme spomenúť rad umelcov, ktorí s rovnakým úspechom pracujú v najrozličnejších žánroch knihy pre deti.

Súčasnú sovietskú knihu pre deti necharakterizuje len pestrá paleta žánrov, neraz iba veľmi ťažko definovateľných. Nemenej podstatnou črtou je bohatstvo štýlových tendencií súčasnej knižnej grafiky, ktoré sa často vzájomne prelínajú a obohacujú.

Tieto tendencie sa navzájom nepopierajú, rozvíjajú sa v medziach realistickými metódami a na báze jednotného spoločensko-estetického svetonázoru. Zachovávajú si však vždy svoju svojbytnosť, raz iba v odlišnostiach, inokedy zas v podstatných otázkach ilustrácie a umeleckej úpravy kníh pre deti. Skúsené oko, napríklad, bez problémov rozlíši práce Moskovčanov s typickým ozdobno-dekoratívnym poňatím formy od strohej, kompozične vyrovnanej grafiky Leningradčanov. Ani laik si nepomýli estónsku grafiku s ukrajinskou, gruzínsku s litovskou.

Pestrosť štýlových tendencií súčasnej grafiky vyrastá zo svojbytných umeleckých tradícií, ktoré sa po dlhé roky vytvárali v hlavných strediskách kníh pre deti.

Takými strediskami nie sú iba Moskva s Leningradom. Prirodzene, zástoj umelcov, pracujúcich v týchto mestách, je stále veľmi významný, no grafika zväzových republík, vychádzajúca z miestnych a národných tradícií, sa vyvíja celkom svojbytno. Za posledné roky dosiahla vysokú úroveň kniha pre deti, najmä v Litve, Estónsku, Gruzínsku a na Ukrajine. Spomedzi tradícií, ktoré dnes žijú v knižnej grafike, majú prvoradý význam tradície ľudovej tvorby. Vplývajú najmä na ilustrácie rozprávok a národného folklóru. Tieto tradície sa, pravda, pretavujú v prácach ilustrátorov kníh pre deti; každý z nich si zachováva neopakovateľný individuálny tvorivý štýl.

Ak hovoríme o zložitých a pestrých umeleckých prejavoch, ktoré charakterizujú súčasnú knihu pre deti v ZSSR, nesmieme zabudnúť na to, čo tieto prejavy navzájom spája. Nemám teraz na mysli iba všeobecné svetonázorové princípy a realistickú metódu, ktoré sú spoločným menovateľom knihy pre deti i sovietskeho umenia ako celku. Ide o niektoré špeciálnejšie otázky. Sovietskych majstrov detskej knihy pri všetkej rozmanitosti vkusu, tradícií a tvorivých individualít spájajú niektoré spoločné pozície v otázke špecifickosti knižnej grafiky určenej deťom.

Aby sme lepšie pochopili špecifickosť sovietskej knihy pre deti, uvediem niekoľko teoretických postulátov, vypracovaných už dávnejšie, pred vyše dvadsiatimi rokmi, no nestrácajúcich svoj aktuálny význam dodnes. Autorom týchto téz, ktoré budeme čiastočne citovať a čiastočne interpretovať, je V. V. Lebedev, jeden zo zakladateľov sovietskej ilustrovanej knihy pre deti. Témy vychádzajú nielen z vlastnej umelcovej skúsenosti, ale i zo skúsenosti celej školy, na ktorej čele stál tento umelec.

„Umelcova práca na knihe pre deti je krajne špecifická. Jednou

das heißt, die Fragen der bildnerischen Interpretation der Literatur, die Frage der geschichtlich-sozialen, wirklichkeitsgebundenen und psychologischen Charakteristik der Bilder als Ausdruck dieser Interpretation.

Eine gegenseitige Beeinflussung der verschiedensten Bereiche der grafischen Kunst war der Grund eines für das sowjetische Kinderbuch so charakteristischen Reichtums an Arten. Unter den Künstlern, die auf diesem Gebiet wirkten, befinden sich Meister – Animalisten, phantasievolle Märchenerzähler und Schöpfer lebenswahrer und lebensnaher, zeitgenössischer wie auch historischer Illustrationen, es gibt hervorragende Schöpfer humoristischer Zeichnungen, denen eine besondere Art von Büchern, die sogenannten „lustigen Büchlein“ zu danken sind, es gibt lyrische Landschaftsgestalter und tiefeschürfende Psychologen, die in die menschliche Seele eindringen. Die artmäßige Spezialisierung ist natürlich keine grundlegende Frage in der Entwicklung der zeitgenössischen Kinderliteratur. Wir könnten eine ganze Reihe von Künstlern nennen, die mit gleich großem Erfolg auf verschiedenen Gebieten der Kinderliteratur arbeiten.

Das zeitgenössische sowjetische Kinderbuch wird nicht nur durch die reichhaltige Palette der verschiedenen Arten charakterisiert, die oft nur schwer zu definieren sind. Ein nicht weniger wichtiger Zug ist auch die Vielfalt verschiedener Stilrichtungen in der gegenwärtigen Buchgrafik, die sich oft gegenseitig durchdringen und bereichern.

Diese Tendenzen schließen einander nicht aus, sondern entwickeln sich im Rahmen der realistischen Methode und auf der Grundlage einer einheitlichen gesellschaftlich-ästhetischen Weltanschauung. Sie bewahren jedoch immer ihre Originalität, einmal nur in den Nuancen, das andere Mal in grundsätzlichen Fragen der Illustration und der künstlerischen Ausstattung der Kinderbücher. Der Fachmann unterscheidet z. B. mühelos die Moskauer Künstler mit ihrer typisch schmückend dekorativen Auffassung der Form von der strengen, kompositorisch ausgewogenen Grafik der Leningrader Meister. Auch der Laie kann sich nicht irren in der Unterscheidung der esthischen von der ukrainischen, der georgischen von der litauischen Grafik.

Diese Vielfalt der Stilrichtungen in der zeitgenössischen Grafik entspringt eigenen künstlerischen Traditionen, die im Laufe langer Jahre in den bedeutendsten Kinderbuchzentren entstanden waren.

Zu diesen Zentren können wir nicht nur Moskau und Leningrad rechnen. Natürlich, das Gewicht der in diesen Städten schaffender Künstler ist noch immer sehr groß, doch die Grafik der einzelnen Sowjetrepubliken, die auf eigenen lokalen und nationalen Traditionen aufbauen, entwickelt sich auf eigenen Wegen. In den letzten Jahren erreichte besonders in Litauen, Estland, Georgien und in der Ukraine das Kinderbuch ein hohes Niveau. Von den in der Buchgrafik lebendigen Traditionen sind die Traditionen der Volkskunst von erstrangiger Bedeutung. Sie beeinflussen vor allem die Märchen – und Folkloreillustrationen. Diese Traditionen werden natürlich in den Werken der bildenden Künstler modifiziert; jeder Künstler bewahrt seinen unnachahmbaren, individuellen schöpferischen Stil.

z hlavných úloh je tu priblížiť sa k záujmom dieťaťa, vžiť sa istým spôsobom do jeho želaní, nájsť samého seba v detstve. Práve tak ako uvedomele, s neochabujúcou energiou udržiavať počas celej knihy istý rytmus, raz rýchlejší, raz – po organickom prechode – pomalší.

Kresba môže byť do značnej miery abstrakciou, sploštením, no nikdy nesmie byť schémou.

Pri ilustráciách sa treba sústrediť na hlavné postavy. Prostredie, v ktorom konajú, môže byť znázornené iba do únosnej miery, nikdy nesmie byť prehustené na úkor postáv.

Stránka musí priťahovať pozornosť vcelku. Detaily sa dajú prečítať iba po pochopení celkového zámeru.

Umelec by nemal vnášať do kompozície kresby, ktoré odkreslil bezprostredne zo skutočnosti. Môžu to byť aj vydarené kresby, ale vnášajú do celku priveľa naturalistického balastu.

Dekoratívnosť sa nedosahuje filigránskym ornamentom, ale spojením foriem do jednotného organizmu. Kolorit dosiahnutý kontrastom farebných plôch je zárukou maliarskej sily kresby. Nestačí povrchná prenikavosť a pestrosť. Deti sú citlivými pozorovateľmi, no spočiatku sa rady uspokojia s efektom. Netreba obmedzovať ich možnosti.

Chladné ponaučenia nevyvolávajú potrebné emócie, práve tak ako grotesknosť a karikatúra. Kniha musí vyvolávať v dieťati radostný pocit, musí stimulovať jeho hlad po poznaní.

Špecifickosť detskej knihy je teda determinovaná na jednej strane zvláštnosťami detského vnímania umeleckého diela, na druhej strane úsilím aktívne vplývať na vedomie dieťaťa, formovať jeho umelecký cit.

Je tu ešte jeden spoločný moment, ktorý akceptujú vari všetci, čo pracujú v oblasti knižnej grafiky.

Som toho názoru, že nestačí, ak je kniha pre deti iba „špecificky detská“. Aby sa stala plnohodnotným dielom grafického umenia, musí mať znaky „špecifického knižného prejavu“.

To znamená, že knihu musíme chápať ako organický umelecký celok, v ktorom sa všetky prvky vzájomne prelínajú a zjednocujú sa spoločným rytmom. Nejde o to, aby sme „ozdobili“ knihu, pridali jej dekoratívne hodnoty. Kniha musí byť postavená, ako sa stavia dom.

Spoločný postoj sovietskych umelcov k týmto otázkam uľahčuje im splnenie ich spoločnej a hlavnej úlohy – myšlienково a esteticky vychovávať dorastajúce pokolenia.

Wenn wir von den komplizierten und mannigfaltigen künstlerischen Werke, die für das zeitgenössische Kinderbuch in der UdSSR charakteristisch sind, sprechen, dürfen wir nicht vergessen, was diese Hervorbringungen miteinander verbindet. Ich denke dabei nicht nur an die allgemeinen weltanschaulichen Prinzipien und die realistische Methode, die den gemeinsamen Nenner aller Kinderbücher und der gesamten sowjetischen Kunst bildet. Es geht mir hier um speziellere Fragen. Die sowjetischen Meister des Kinderbuches verbinden bei aller Vielfalt des Geschmackes, der Traditionen und künstlerischen Individualitäten gemeinsame Grundansichten in der Frage des Spezifischen der Buchgrafik für Kinder.

Um dieses Spezifische des sowjetischen Kinderbuches besser erklären zu können, möchte ich einige theoretische Postulate anführen, die schon vor längerer Zeit, vor mehr als zwanzig Jahren, erarbeitet wurden, seither jedoch nichts an Aktualität verloren haben. Der Verfasser dieser Thesen, die wir teilweise zitieren und teilweise interpretieren werden, ist V. V. Lebedew, einer der Gründer des sowjetischen illustrierten Kinderbuches. Diese Thesen sind nicht nur das Ergebnis eigener künstlerischer Erfahrungen, sondern auch der Erfahrung einer ganzen Schule, die dieser Künstler leitete.

„Die künstlerische Arbeit an einem Kinderbuch ist zutiefst spezifisch. Es ist hierbei eine der Hauptaufgaben, sich den Interessen des Kindes zu nähern, sich auf gewisse Art und Weise in seine Wünsche hineinzusetzen, sich selbst in der Kindheit wiederzufinden. Und das ebenso bewußt, wie mit ungebrochener Energie während des ganzen Buches ein gewisser Rhythmus, einmal schneller, das andere Mal – nach einem organischen Übergang – langsamer, eingehalten werden muß.“

Die Zeichnung darf bis zu einem gewissen Grade eine Abstraktion, eine Verflachung sein, sie darf jedoch nie zum Schema werden.

Die Illustration muß sich auf die Hauptpersonen konzentrieren. Das Milieu, in dem sie wirken, darf nur in ertragbaren Grenzen gestaltet werden, es darf nie auf Kosten der Personen hervorgehoben werden.

Die Buchseite muß die Aufmerksamkeit als Ganzes anziehen. Details sind lesbar nur nachdem die Gesamtansicht erfaßt wurde.

Der Künstler sollte die Komposition nicht mit Zeichnungen, die er unmittelbar der Wirklichkeit entnommen hat, überlasten. Sollten es auch gelungene Zeichnungen sein, tragen sie doch zuviel an naturalistischem Ballast in das Ganze hinein.

Eine dekorative Wirkung wird nicht durch das Filigranornament, sondern durch eine Verbindung von Formen in einem einheitlichen Organismus erzielt. Das durch den Kontrast von Farbflächen erzielte Kolorit ist die Garantie der künstlerischen Durchschlagskraft der Zeichnung. Eine bloß oberflächliche Wirkung und Buntheit reichen nicht aus. Kinder sind feinfühlig Beobachter, doch zu Beginn geben sie sich gern mit einem Effekt zufrieden. Es ist nicht notwendig, sie in ihren Möglichkeiten zu beschränken.

Eine kühle Belehrung führt ebensowenig zu den notwendigen Emotionen, wie die Groteske oder die Karrikatur. Das Buch muß

im Kind freudige Gefühle erwecken, muß seinen Erkenntnishaftigkeiten stimulieren.

Der Gedanke von dem Spezifikum des Kinderbuches ist also einerseits von der Besonderheit der kindlichen Kunstauffassung, andererseits durch die Bemühungen, aktiv auf das Bewußtsein des Kindes einzuwirken, sein Kunstgefühl zu formen, determiniert.

Es gibt hier noch einen gemeinsamen Standpunkt, der wohl von allen akzeptiert wird, die auf dem Gebiet der Buchgrafik tätig sind.

Ich bin der Ansicht, dass es nicht genügt, wenn ein Kinderbuch nur „spezifisch kindlich“ ist. Um zu einem vollwertigen Werk der grafischen Kunst zu werden, muß es die Merkmale der „spezifischen Buchkunst“ aufweisen.

Das bedeutet, daß das Buch als organisches künstlerisches Ganzes aufgefaßt werden muß, in dem sich alle Elemente durchdringen und im gemeinsamen Rhythmus vereinen. Es handelt sich nicht darum, das Buch zu „schmücken“, ihm einen dekorativen Wert hinzuzufügen. Ein Buch muß aufgebaut werden, wie man ein Haus aufbaut.

Die einheitliche Haltung der sowjetischen Künstler zu diesen Fragen erleichtert ihnen die Erfüllung der gemeinsamen und vordringlichsten Aufgabe – gedanklich und ästhetisch die heranwachsende Generation zu erziehen.

BETTINA  
HÜRLIMANNOVÁ

ŠVAJČIARSKO

SCHWEIZ

## Ilustrácia a citový svet detí

## Die Illustration und die Gefühlswelt der Kinder

Na jednej strane vidíme citový svet detí, na druhej ilustráciu, alebo, keď berieme do úvahy možnosti najmenších detí, svet obrázkovej knižky. V poslednom čase získal mimoriadny význam vďaka súčasným reprodukčným možnostiam a v dôsledku narastania obrazovej reči. Keď pozorujeme dnešný detský svet obrázkovej knihy, môžeme hovoriť akiste o novej, nezávislej forme umenia. Naša výstava tu, v Bratislave, to ukazuje najjasnejšie. Na druhej strane nás znepokojuje to záhadné, jemné, niekedy kruté a plné hrôzy, sčasti smutné, a sčasti radostné, čo my dospeli tak ľahko nazývame citovým svetom detí bez toho, že by sme mu mohli skutočne rozumieť.

Čo má tento detský svet do činenia s papierom potlačeným rôznymi čiarami, farbami a formami od realistických až po abstraktné, ktorý vychádza z tlačiarenských strojov, aby sa zvýraznilo alebo nahradilo písané slovo? Tento svet obrazov, ktorý sa neohraničuje len na detské knihy, nadobudol rozličným spôsobom veľký význam a rozsah, takže si dnes už nevieme predstaviť, akou mágiou napr. pôsobili skromné ilustrácie detských kníh v 18. storočí, alebo dokonca nepatrné drevorezy, ktoré zdobili Komenského Orbis pictus v 17. storočí. To bol svet obrazu, ktorý sa zreteľne odlišoval od sveta umeleckého obrazu vtedajších čias, poznamenaným vysokovynútenou grafickou tvorbou Rembrandta. Bola to obrazová reč utvorená pre deti a mala na ne takmer magický účinok. Napriek svojej primitívnosti bola životná, prihovárala sa citovému svetu, povzbudzovala a zároveň uspokojovala novú potrebu detí a ich vychovávateľov.

Oplatí sa vždy znovu zamyslieť nad podstatou vecí, nech sa nám zdajú akokoľvek samozrejmé. Berieme dnes iba 300 rokov trvajúce rozširovanie ilustrácie vôbec a detskej ilustrácie osobitne ako samozrejmé a nepýtame sa, či môže mať toto rozvinutie obrazovej tvorby vplyv na citový svet všeobecne a citový svet detí zvlášť. Spokojujeme sa tým, že hovoríme o inštruktívnej hodnote obrazovej reči.

Veríme, že sme už dávno prekonali uctievanie obrazu a vtedajší

Da ist einmal die Gefühlswelt der Kinder, und da ist auf der andern Seite das, was wir als Illustration, oder wenn wir uns zu den kleineren Kindern wenden, als die Bilderbuchwelt der Kinder betrachten. Besonders diese letztere ist es, die durch die perfekten Reproduktionsmöglichkeiten unserer Zeit einerseits und durch die Zunahme der Bildsprache im allgemeinen enorm an Wichtigkeit gewonnen hat. Man kann beinahe, wenn man die heutige Welt des Bilderbuches für Kinder betrachtet, von einer neuen unabhängigen Kunstform sprechen. Unsere Ausstellung hier in Bratislava zeigt dies aufs deutlichste. Und da ist auf der andern Seite dies rätselhaft Zarte, manchmal auch Grausame, teils Traurige, teils Fröhliche, was wir so leichthin die Gefühlswelt des Kindes nennen, ohne es je ganz verstehen zu können.

Was hat diese mit jenem bedruckten Papier zu tun, das mit Farben, Linien und Formen bedeckt aus den Druckpressen kommt, um das geschriebene Wort deutlicher zu machen oder gar zu ersetzen? Diese Bilderwelt hat auf die verschiedensten Arten, die sich nicht aufs Kinderbuch beschränken, eine außerordentliche Vielfalt und Wichtigkeit angenommen, und man kann sich heute kaum mehr vorstellen, welche Magie beispielsweise die bescheidenen Illustrationen der früheren Bilderbücher im 18. Jahrhundert ausübten, oder gar die winzigen Holzschnitte, die den „Orbis Pictus“ des Comenius im 17. Jahrhundert schmückten. Da war eine Bildwelt, die sich deutlich von der künstlerischen Bildwelt der damaligen Zeit unterschied, die immerhin eine so hoch entwickelte Grafik wie die Radierungen Rembrandts kannte. Es war eine Bildsprache, für Kinder geschaffen, und hatte eine fast magische Wirkung auf diese. Sie war mit Leben erfüllt trotz ihrer Primitivität, sie sprach die vorher erwähnte Gefühlswelt an, ja sie weckte und stillte zugleich ein neues Bedürfnis der Kinder und ihrer Erzieher.

Es lohnt sich immer, den Dingen von Zeit zu Zeit wieder auf den Grund zu gehen, so selbstverständlich sie uns scheinen. Wir nehmen

fetišizmus, a predsa i dnes priznávame obrazu vplyv (zoberme žurnalistiku, televíziu, film, detskú knihu), aký ešte nikdy nemal. Na mnohých miestach zastupuje obraz, obrazová reč, slová. Myslíme tým na ilustrované časopisy s ich stručnými textami, na kreslené seriály, ktoré enormne ovplyvňujú obrazový svet priemerného občana v mnohých krajinách, alebo na abstraktné medzinárodné dopravné značky. Stali sme sa všetci, či chceme, či nie, čitateľmi obrazov, a to v období, keď človek vážne rozmýšľa, či začať učiť trojročné deti čítať.

Môže byť v období, v ktorom sa obrazová reč stala akýmisi spotrebným artiklom, ešte nejaký vzťah medzi citovým svetom a ilustráciou, ako to označuje naša dnešná téma? Môže kus papiera, ktorý vychádza z tlačiarne v 100 000 exemplároch, hovoriť osobitnou rečou, môže pôsobiť na osobnosť dieťaťa pozitívne alebo aj negatívne?

Naozaj verím, že postava oživená umelcovým majstrovstvom môže ešte vždy uchvátiť srdce dieťaťa. Vyžaduje však veľkú umeleckú presvedčivosť a rýdzosť, alebo – lepšie povedané – intenzitu umelcovho posolstva, aby si našla cestu k srdcu dieťaťa. Máme klasických hrdinov obrazového sveta ilustrácie, ako Peter Rabbit v Anglicku, Babar vo Francúzsku, Schellen-Ursli vo Švajčiarsku a podobné postavičky v každej krajine, ktoré sú reprodukované v 100 000 exemplároch a žijú hlboko v srdciach detí práve tak, ako aj veľkí hrdinovia detskej literatúry, ktorá slovami vytvára vnútorné obrazy, ako napr. Heidi, Pipi Langstrumpf a mnoho iných. Je dokonca isté, že dnes sa vo vedomí dieťaťa silnejšie hromadia obrazové predstavy. Väčšina starších kníh pre deti a mládež je bez ilustrácií alebo len s málo ilustráciami. Dnes majú knihy pre deti všeobecne vynikajúcu výtvarnú interpretáciu. Pri vydávaní rozprávkových kníh je bohatá ilustrácia rozhodujúca. Keď porovnáваме srdce a dušu dieťaťa s obrazovkou, môžeme povedať, že táto obrazovka je v trvalej činnosti. Pri tomto preťaženi až prekvapuje, že ešte existujú v obrazovom svete kreslení alebo maľovaní hrdinovia, ktorí sú schopní jestvovať trvalejšie v citovom svete dieťaťa. Chcela som tým povedať, že aj malá figúrka namaľovaná na papieri môže prijať skutočnú identitu. V našom vydavateľstve sme vydali knihu, kde vystupujú dvaja chlapi, Xaver a Wastl; ilustrovala ju 16-ročná. Mám listy od detí, z ktorých som sa dozvedela, že malí chlapi si vystrihujú rohy z tejto knihy a dávajú si ich pod vankúš. V našom období masovej produkcie vystupuje tu ešte aktívne obrazová mágia. Počet v úvode spomínaných hrdinov, ktorí vyvolávajú podobnú lásku ešte dnes, môžeme rozšíriť vo všetkých krajinách o veľa takých postáv.

Toto živé spojenie nakreslenej alebo namaľovanej figúrky s citovým svetom dieťaťa je jedným z mnohých aspektov našej témy, a vôbec sa neviaže iba na pozitívnu umeleckú hodnotu diela. Nám, vydavateľom, ale aj umelcom by malo záležať predovšetkým na podpore pozitívnych obrázkových postáv, ktorých príklad napomáha citovú výchovu dieťaťa.

Najväčšia časť detí, predovšetkým tých detí, ktoré sú zvyknuté čítať knižky, žije v meste a ich skutočný obraz sveta je tým ohraničený. Dnes je veľa detí, ktoré vôbec nevedia, odkiaľ je mlieko, chlieb atď. Na malého chlapca má svet áut a všetkého, čo má kolesá, enormný vplyv, je fascinujúci vo svojej nepochopiteľnosti. Na druhej strane práve mestské

die vor 300 Jahren eingetretene außerordentliche Vermehrung der Illustration im allgemeinen und für Kinder im besondern einfach hin und fragen uns kaum, ob diese Vermehrung der Bilderwelt überhaupt einen Einfluß auf die Gefühlswelt und auf die Gefühlswelt des Kindes im besonderem hat. Wir begnügen uns in der Regel damit, vom instruktiven Wert der Bildsprache zu reden.

Wir glauben, die Verehrung des Bildes und jeglichen Fetischismus seit langem überwunden zu haben, und doch gestehen wir dem Bild heute eine Wirkung zu, im Journalismus etwa, im Film, im Fernsehen und im Kinderbuch, wie es sie nie zuvor gegeben hat. Mancherorts ist das Bild, das heißt die Bildersprache, an die Stelle des Worts getreten. Man denke an die Illustrierten mit ihren knappen Unterschriften oder die gezeichneten Bildseiten der Cartoonists, die in vielen Ländern das Weltbild des Durchschnittsbürgers enorm beeinflussen, oder auch an die abstrakte internationale Zeichenprache des Verkehrs. Wir sind alle, ob wir es wollen oder nicht, Bilderleser geworden, und das in einem Zeitalter, in dem man darüber nachdenkt, ob man schon den dreijährigen das Lesen beibringen will.

Kann nun in dieser Zeit, in der die Bildersprache sozusagen Gebrauchsartikel geworden ist, noch von einer Beziehung zwischen Gefühlswelt und Illustration, wie unser heutiges Thema heißt, die Rede sein? Gibt es die Magie des Bildes überhaupt noch? Kann so ein Stück Papier, das in Zehntausenden von Exemplaren aus der Presse gespien wird, noch eine persönliche Sprache sprechen und einen veredelnden oder auch gegenteiligen Einfluß haben, der das Kind im Herzen anrührt?

Ich glaube tatsächlich, daß eine Figur auf Papier durch das Geschick eines Künstlers zum Leben erweckt, noch immer das Herz des Kindes packen kann, aber es braucht künstlerisch eine große Überzeugungskraft und Echtheit oder besser gesagt Intensität, um zum Herzen des Kindes vorzudringen. Da gibt es klassische Figuren aus der Bilderbuchwelt wie Peter Rabbit in England, Babar in Frankreich, unser Schweizer Schellen-Ursli, den glücklichen Löwen und Sendaks kleinen Bär aus Amerika, Marlene Reidels Kasimir aus Deutschland, aber auch Mickey Mouse und Donald Duck und entsprechende Figuren in allen Ländern, die zu Hunderttausenden auf Papier reproduziert, tief im Herzen der Kinder wohnen, genau wie gewisse Figuren der Kinderliteratur durch Worte innere Bilder erwecken von Heidi oder Pipi Langstrumpf bis zu den vielen Helden der Bücher von heute. Es ist sogar sicher, daß sich im Innern des Kindes die Bildvorstellungen heute stärker häufen. Früher erschienen die Kinder- und Jugendbücher ohne oder mit wenigen Illustrationen (die Erstausgabe von Heidi ist zum Beispiel bildlos), dafür entstanden innere Bilder. Heute wird auch den Kinder- und Jugendbüchern schon die künstlerische Interpretation, oft in hervorragender Weise, mitgegeben, und Märchenbücher ohne reiche Bebilderung sind heute ein Unding. Wenn wir Herz und Seele des Kindes von heute mit einem Bildschirm vergleichen, so kann man wohl sagen, daß dieser Bildschirm dauernd angestrahlt wird und es bei solcher Überstrapazierung eher überrascht, daß es auch aus der Bilderwelt noch gezeichnete oder gemalte Figuren gibt, die in der Gefühlswelt des Kindes beheimatet sind.

deti majú pri stretnutí s prírodou v obrázkovej knižke problémy. Pre umelca je veľmi ťažké nakresliť vecnú tému, napr. hviezdnu oblohu, sedliacky voz, alebo aj technické veci, ako auto, železnicu a pod., aby okrem túžby učiť sa a vecného záujmu zaujala aj citový svet dieťaťa tak, aby v ňom oživali vnútorné obrazy. Skutočne to môžeme posúdiť len osobnou spomienkou na obrazy, ktoré nám zostali v pamäti na celý život alebo na dlhšie obdobie, a tak naozaj formovali človeka. Tieto obrazy, ktoré nekontrolované a neraz do konca života zostávajú v našom vedomí, hrajú akiste veľkú úlohu pri neskoršom zblížovaní sa s umením.

Knihy, ktoré triezvo nazývame „náučnými“, mali by teda byť – pre svoj veľký všeobecný vplyv – zvlášť výrazne výtvarne riešené.

Na tematiku môžu byť rozličné názory. Slávny, nedávno zosnulý francúzsky vydavateľ kníh pre deti a pedagóg Père Castor, t. j. Paul Faucher, zastával názor, že deťom treba dať to, čo nepokladajú za samozrejmé – totiž prírodu. Realizoval ho v skvelej sérii, s ktorou začal začiatkom 30. rokov a rozvíjal až do svojej smrti, čím dal rozličným generáciám detí, ktoré sú dnes dospelé, v umeleckej forme najkrajšie poznatky o prírode. Sama som v tých rokoch začala vydávať podobnú sériu a vydávam ju dodnes. Tak môžem kontrolovať aj dlhodobé alebo opačné pôsobenie týchto kníh na jednotlivých prípadoch. Väčšina kníh z 30. rokov je zastaralá. Ale keď ich citové pôsobenie je dosť silné, žijú, hoci by vecne boli prekonané. Je to príklad najlepších albumov „otca Castora“, ktoré ilustroval Rojankovský. Ale aj v sérii môjho vydavateľstva poznám podobné príklady, napr. „Rozprávanie o rieke“ od Eduarda Bäumera z roku 1936, podobne modernú náučnú knihu, ktorá našla v obrazovej reči také perfektné a dodnes platné formulácie pojmov prameň, potok, breh a ústie, že z nej veľa ročníkov detí získalo predstavu o rieke, a kniha tridsať rokov žije. A ešte raz o technike. Père Castor ju odmietal. Jeho nasledovníci v oblasti „vecnej“ knihy pre malé deti zaradili však technické témy do všetkých sérií. Väčšine týchto moderných, vedome vecných ilustrácií však chýba mágia obrazu, ktorá ovplyvňuje cit dieťaťa. Tejto mágie sú schopné iba umelecké osobnosti vo svojich jedinečných dielach. Dnes máme umelcov, ktorí vládnu mágiou novej reči, nezávislou od textu. Mám doma zbierku asi 30–40 japonských obrázkových zošitov. Ležia neusporiadané v skrini, ku ktorej má prístup môj 3-ročný vnuk. Za niekoľko minút si vybral päť kníh s technickými témami a veselo sa s nimi zabával. Boli to knihy o hasičoch, o traktore, o nákladnom aute a kniha o lodiach.

Vybrané knihy nie sú vôbec naturalistické, ale prezentujú modernú grafiku, ktorá dáva strojom živú tvár. Podobné sú aj knihy Lewitta-Hima a niektoré staré anglické knihy o železnici. Angličan Burningham sa dnes pokúša o niečo podobné. Ale aj v Československu je mnoho takých pokusov, ktoré oživujú techniku a neživé predmety a dávajú im dušu. Začlenenie techniky do umeleckého obrazu detského sveta sa zdá dnes nevyhnutné, treba ho privítať; pre duševnú rovnováhu dieťaťa, pre jeho zvláštny humanizmus je nevyhnutné, aby zmenený obraz nášho sveta našiel umelecký, z formy a farby vyrastajúci výklad, ktorý by sa neobracal len vecne na intelekt, ale aj na citový svet. Oba momenty u detí splývajú. Umelecká výchova, ku ktorej

Was ich sagen will ist, daß eine kleine Figur auf Papier gemalt, eine wirkliche Identität annehmen kann. Ich selbst habe in meinem Verlag ein Buch betreut, das von zwei Buben handelt, Xaver und Wastl heißen sie, und eine 16jährige hat das Buch gezeichnet. Ich habe Briefe, aus denen hervorging, daß sich kleine Buben Ecken dieses Buches herausrissen, auf denen eine der Figuren erschien, und nachts unter das Kopfkissen legten. Hier tritt in unserem Zeitalter der Massenproduktion noch einmal die Magie des Abbildes in Aktion. Die am Anfang genannten Bildgestalten, die ähnliche Liebe erweckten, können auch heute noch um solche aus allen Ländern vermehrt werden.

Diese lebendige Verbindung einer gezeichneten oder gemalten Figur mit der Gefühlswelt des Kindes ist ein Aspekt unseres Themas und ist durchaus nicht nur an künstlerisch positive Erscheinungen gebunden. Uns Verlegern, aber auch den Künstlern sollte deshalb besonders an der Förderung positiver Bildgestalten liegen, die zur Herzensbildung des Kindes beitragen.

Der größte Teil aller Kinder, vor allem der Kinder, die Bücherkonsumenten sind, lebt in der Stadt, und ihr wirkliches Weltbild ist in der Anschauung entsprechend begrenzt. Auf einen kleinen Jungen übt die Welt des Autos (jeder, der kleine Buben kennt, weiß das) eine Faszination aus, die nicht einfach mit dem technischen Zeitalter abzutun ist. Andererseits tut gerade dem Stadtkind die Begegnung mit der Natur auf dem Umweg über das Bilderbuch not. Es ist sehr schwer für Künstler, ein Sachthema etwa über den Sternenhimmel, über einen Bauernhof, oder auch über technische Dinge wie Autos, Flugzeuge oder Eisenbahnen so darzustellen, daß es über den Lernerifer und das Sachinteresse hinaus die Gefühlswelt des Kindes so anspricht, daß lebendige innere Bilder entstehen. Wirklich beurteilen kann man es rückerinnernd nur bei sich selbst, wo wirkliche Bildeindrücke fürs Leben oder wenigstens für lange Zeit haften blieben und somit der Bildung des Menschen im wahren Sinn des Wortes diene. Diese Bildeindrücke, die unkontrolliert und oft lebenslänglich in unserem Innern haften bleiben, spielen sicher eine große Rolle bei der späteren Annäherung an die wirkliche Kunst.

Bei den Büchern, die wir so schrecklich nüchtern Sachbücher nennen, sollte also wegen des großen allgemeinen Einflusses, den sie haben können, ein besonderer Wert auf eindruckliche Gestaltung gelegt werden.

Über die Thematik kann man verschiedener Meinung sein. Der berühmte, kürzlich verstorbene französische Kinderbuchherausgeber und hervorragender Pädagoge Père Castor (Paul Faucher) war der ausgesprochenen Meinung, daß man dem Kinde das zutragen muß, was es nicht selbstverständlich hat, nämlich die Natur. Er hat diese Ansicht in einer wunderbaren Serie, die er Anfang der dreißiger Jahre begann und bis zu seinem Tode durchführte, in die Tat umgesetzt und damit verschiedenen Kindergenerationen, die heute erwachsen sind, in künstlerischer Form die schönsten Kenntnisse über die Natur mitgegeben. Ich selbst habe in den gleichen Jahren eine verwandte Serie begonnen und beschäftigte mich bis heute mit diesen Themen. So kann ich auch die langfristige Wirkung (oder das Gegenteil

patrí ilustrácia a obrázková knižka práve tak ako hudba, môže pomôcť zachovať túto jednotu citov a ducha, umeleckých sklonov a vecného intelektu. Tak sa dostane do výchovy človeka dôležitý prvok. Iba dnes možno – vďaka rozvoju typografie – realizovať niečo z výchovy umeleckým obrazom pre veľký počet detí, prakticky pre všetky deti, ktoré žijú v civilizovaných krajinách a v dosahu knižníc.

Umelci, ktorí sa zapodievať výtvarným stvárňovaním myšlienok pre deti, by nemali zabúdať na túto úlohu.

solcher Bücher an Einzelbeispielen kontrollieren. Die meisten dieser Sachbücher aus den dreißiger Jahren sind heute veraltet. Wenn aber die darin enthaltene Gefühlswirkung stark genug ist, lebt ein solches Buch dennoch fort, selbst wenn es sachlich überholt ist. Dies ist bei den besten Père Castor-Albums der Fall, die von Rojankovsky illustriert wurden, aber auch in meiner eigenen Verlagsserie habe ich Beispiele gekannt wie etwa Eduard Bäumers „Die Geschichte vom Fluß“ 1936 ein ebenso modernes künstlerisches Sachbuch, das in der Bildsprache so perfekte und heute noch gültige Formulierungen für die Begriffe Quelle, Bach, Flußufer oder Flußmündung gefunden hatte, sodaß zahlreiche Jahrgänge von Kindern langdauernde Vorstellungen vom Fluß davon bezogen und das Buch dreißig Jahre nach Entstehen noch lebendig ist und nachgedacht wird.

Nun nochmals zur Technik: Père Castor lehnte sie fürs Bilderbuchalter mit einleuchtenden Erklärungen ab. Seine ohne ihn kaum denkbaren Nachfolger auf dem Gebiet moderner Sachbuchserien haben dann die technischen Themen alle in ihre Serien hineingenommen. Es fehlt aber den meisten dieser modernen, so bewußt sachlichen *Illustrationen die Bildmagie, die das Herz der Kinder anspricht*. Diese Magie kann wohl doch nur ein einzelnes Werk eines einzelnen Künstlers haben. Heute gibt es manche Künstler, die auch den einfachen Dingen diese Bildmagie, die unabhängig vom Text eine neue Sprache spricht, abgewinnen können. Ich besitze zuhause einen Stoß von etwa 30—40 japanischen Bildheften. Sie liegen ungeordnet in einem Schrank, zu dem mein dreijähriger Enkel Zutritt hat. In wenigen Minuten hat er sich sofort die fünf Bücher mit technischem Inhalt herausgesucht und unterhält sich lachend mit ihnen. Es handelt sich um ein Feuerwehrbuch, die Geschichte eines Traktors, eine Lastwagengeschichte und ein Buch über Schiffe verschiedenster Art.

Die Bücher sind keineswegs naturalistisch, sondern sprechen eine moderne grafische Sprache, in der diese motorisierten Wesen ein Gesicht haben. Ähnlich hatte man dies bisher z. B. bei den frühen Büchern von Lewitt-Him und einigen alten englischen Eisenbahnbüchern erlebt. Der Engländer Burningham versucht heute ähnliches. Aber auch in der Tschechoslowakei gibt es viele Versuche, die Technik und den toten Gegenstand auf geistreiche Art im Bild zu beleben. Die Aufnahme technischer Dinge ins künstlerische Weltbild des Kindes scheint mir heute unvermeidlich und begrüßenswert und für das seelische Gleichgewicht des Kindes, seinen besonderen Humanismus scheint es mir nötig, daß auch unser so verändertes Weltbild eine freie künstlerische, von Form und Farbe ausgehende Deutung findet, die nicht nur seinen Intellekt sachlich anspricht, sondern sich an seine Gefühlswelt wendet. Beides ist ja beim Kind eins, und die musische Erziehung, zu der Illustration und Bilderbuch ebenso wie die Musik gehören, kann dazu helfen, diese Einheit von Gefühl und Geist, von künstlerischen Neigungen und sachlichem Intellekt zu erhalten.

Die Künstler, die sich mit der bildlichen Gestaltung von Ideen für Kinder befassen, und mit ihnen haben wir uns an dieser Biennale zu beschäftigen, sollten diesen Zusammenhang oder diese Aufgabe nicht ganz vergessen.



# JULIANE VON METZGER

NEMECKÁ SPOLKOVÁ REPUBLIKA

**Kniha ako hračka,  
knižná hračka a obraz hračky  
v ilustrovanej knihe**

Dovoľujem si zopakovať, že Ján Amos Komenský, ktorého „Orbis pictus“ pokladáme za prvú ilustrovanú knihu pre mládež, pochádza práve z tejto krajiny, v ktorej sa dnes usporadúva prvá veľká medzinárodná prehliadka knižnej ilustrácie. Komenský považoval za dôležité deťom známe i neznáme veci nielen opísať, ale aj – in effigie – ukázať. Weimarský zemepisec Friedrich Justus Bertuch ide vo svojich vysvetlivkách (1790) k ilustrovanej knihe pre deti ešte ďalej. Stavia obrázkovú knihu na úroveň hračky a zaraďuje ju v detskej izbe vedľa bábiky a húpacieho koňa. Jeho zákony pre zostavenie obrázkových kníh platia ešte, alebo naozaj až dnes.

Je toho už vlastne veľmi málo, čo by bolo ešte treba dodať – po všetkých referátoch – nového k téme „Ilustrovaná kniha a jej vplyv na dieťa“. Dr. Červenka mi poradil, aby som prešla na svoje obľúbené témy „obrázková kniha ako hračka“, „knižná hračka“ a „poňatie hračky v ilustrovanej knihe“.

V biedermeieri, keď prekvitala rodinná idyla, objavila sa pravá záplava podnetov k vlastnoručne zhotoveným obrázkovým knihám, až po umné sklápacie a skladacie knihy, z ktorých sa dali zostaviť celé domy pre bábiky, pevnosti atď. Sem môžeme zaradiť aj papierové bábiky a papierových vojačikov. Obrázkové hácky, panorámy a obrázkové skrinky možno pokladať za predchodcov ilustrovaných knižiek, hoci vlastnoručne zlepené knižky, tzv. Klebebücher, boli pred Komenským, okolo roku 1500, napríklad v Norimberku.

Človek a najmä dieťa má veľkú radosť z pohybu a z premeny. Už v minulom storočí a na začiatku nášho robili sa preto znova a znova pokusy s pohyblivými obrázkovými knižkami. Najznámejšie a najzábavnejšie sú od nápaditého Meggendorfera. V 20. rokoch vyhotovil Tom Seidmann-Freud niekoľko očarujúcich knižiek tohto typu, napr. „Kúzelná loďka“ a „Zázračný dom“. Spomeniem aj sklápacie knihy, kde sú ešte dnes príklady, v ktorých sa dajú vymeniť časti zvierat alebo ľudí. K najkrajším novším pokusom v tejto oblasti patrí „Medovníkový domček“ a „Červená čiapočka“ od Jiřího Trnku. No aj

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

**Bilderbuch als Spielzeug,  
Spiel-Bilderbücher und die  
Behandlung des Spielzeugs  
im Bilderbuch**

Es ist hier sicher schon erwähnt worden, aber noch einmal hübsch zu bedenken, daß Johann Amos Comenius, dessen „Orbis pictus“ sozusagen als erstes Bilder- und Jugendbuch angesehen wird, aus diesem Lande stammt, in dem die erste große internationale Bilderbuch-Ausstellung stattfindet. Comenius war es wichtig, daß man Kindern bekannte und unbekannt Dinge nicht nur beschreibt, sondern auch – in effigie – zeigt. Der Weimarer Geograph Friedrich Justus Bertuch geht 1790 bei der Erläuterung zu seinem Bilderbuch für Kinder noch weiter. Er stellt das Bilderbuch gleichberechtigt neben das Spielzeug und reiht es im Kinderzimmer neben die Puppe und das Schaukelpferd ein. Seine Gesetze für die Herstellung von Bilderbüchern haben heute noch oder erst recht wieder Geltung.

Angesichts der Unzahl von Referaten, die hier gehalten worden sind, dürfte eigentlich kaum noch etwas übrig bleiben, was man neu zum Thema „Das Bilderbuch und seine Wirkung auf das Kind“ sagen kann. Dr. Červenka gab mir den Tip, auf eines meiner Lieblingsthemen „Bilderbuch als Spielzeug“ – „Spiel-Bilderbücher“ und „Die Behandlung des Spielzeugs im Bilderbuch“ – auszuweichen.

In der Hoch-Zeit freundlichen Familienlebens, dem Biedermeier, gab es eine Flut von Anregungen zu selbstgemachten Bilderbüchern bis hin zu kunstvollen Klapp- und Faltbüchern, aus denen sich ganze Puppenhäuser, Festungen u.s.w., aufbauen ließen. Auch die Papierpuppen und Papiersoldaten gehören hierher. Die Bilderbogen, Panoramen, Guckkastenbilder können sicher als Vorläufer der Bilderbücher angesehen werden, obwohl es selbstgemachte Klebebücher schon lange vor Comenius, etwa um 1500 zum Beispiel in Nürnberg, gegeben hat.

Der Mensch, besonders das Kind, hat große Freude an Bewegung und Verwandlung. Auch im vorigen Jahrhundert und zu Beginn des unsrigen hat man darum immer wieder Versuche mit Bewegungs-Zieh-Bilderbüchern gemacht. Die bekanntesten und amüsantesten sind von Meggendorfer. In den zwanziger Jahren hat Tom

iné krajiny majú obľúbené knihy, ako je – vymenujem aspoň niekoľko – Puškinov „Zlatý kohút“ v Sovietskom zväze, „Medveď Pu“ v Anglicku, v Amerike „Lazy Lion“ (Lenivý lev), kde sa dajú figúrky vylomiť z kartónu a rozostaviť podľa deja, vo Švajčiarsku obrázková kniha o železnici, v ktorej možno posunovať vlaky na jednotlivých „koľajniciach“. Samozrejme, že sa práve v tejto oblasti nájde veľa gýčov, tešíme sa, ak ich dieťa rýchlo zničí, kým vzácné exempláre pohyblivých kníh úzkostlivo strážiame a vždy znova sa ich pokúšame opraviť.

Teraz však prejdeme ku knihám, v ktorých sa ukazujú hračky. Popri mnohých, kedysi obľúbených knižkách o bábikách, ako „Zázračná bábika“ a „Malé vzorné gazdovstvo“, ktoré celé generácie dievčatiek podnecovali k nekonečným hrám, je najmä zásluhou Hoffmannovho „Struwwel-Petra“, že nechal vystupovať v knihe hračku. Začína sa to už v jeho rozprávke „Struwwel-Peter“, stupňuje sa v „Prinz Grünewald und Perlenfein“ a vrcholí v dodnes klasickom príklade „Kráľ a Luskáčik“. Hoffmann sám píše o tomto pokuse: „Po knihe Struwwel-Peter prišiel Kráľ a Luskáčik, ktorý mi bol a je z knižiek najmilší.“

Hoffmannova obrázková kniha dala zberateľom hračiek podnet k napodobňovaniu, dospelým i deťom k zbieraniu hračiek. Je hľadaná v antikvariátoch a je nepochopiteľné, že my, Nemci, tak neúctivo zaobchádzame s vlastnou tradíciou a že také typické knihy nevydávame znova. Iné národy – najmä Angličania – prichádzajú stále s novými vydania starých detských kníh a žiadna kniha, ktorá si už raz získala obľubu, nezapadne do zabudnutia. Pomaly však aj my začíname chápať osožnosť podobnej činnosti. Treba spomenúť nakladateľstvo Atlantis, alebo nakladateľstvá Carlson či Broschek, ktoré sa v posledných rokoch potešujúco pousilovali.

Kníh o bábikách a s bábkami máme dosiaľ veľmi málo. Roger Duvoisin vytvoril obrázkovú knihu „Bábika pre Máriu“ a mal dobrý nápad: do vrecka na vnútornej strane knihy pripojil tú istú knihu v malom formáte – pre bábiky. Spomeňme ešte bábiku „Amandu“, „Bubeníka a bábiku“ a rozkošnú anglickú knihu o dvoch drevených bábikách – tzv. Dutsch-Dolls a ich dobrodružstvách s najobľúbenejšou bábikou anglických detských izieb, s Golliwogom, látkovou figúrkou s tvárou černocho.

V poslednom čase vytvárajú umelci aj bábky a zvieracie figúrky podľa hrdinov ilustrovaných kníh. Tak Asta Berling vytvoril kúzelného „Malého princa“, „Janička v čučoriedkovom lese“. Škaredá, ale originálu verná „Pipi Langstrumpf“ z gummy je zo Švédska, z Fínska je „Alica v krajine zázrakov“. Naproti tomu Anglicko a Amerika majú látkovú figúrku „Humpty-Dumpty“ (Tučný panák), Taliansko malého „Piccoletta“ a „Pinocchia“, Nemecko „Struwwel-Petra“ v rôznych vyhotoveniach.

V posledných desaťročiach bolo na seminároch vychovávateľiek materských škôl zakazované dávať deťom do rúk knihy, v ktorých by boli zvieratá oblečené do ľudských šiat. Zlomiť toto tabu sa podarilo „Franzimu“, malému jazvečíkovi, a „Malému medvedíkovi“ od Sendaca.

Dôležitú úlohu hrajú dnes fotografické ilustrované knižky. Tu majú deti možnosť porovnávať – a robia to rady – hry a život svojich kamarátov v iných krajinách. Pôvabné knihy s fotografickými ilustráciami

Seidmann-Freud einige zauberhafte Bücher dieser Art geschaffen, „Das Zauberboot“ und das „Wunderhaus“. Ich nenne auch noch die Klappbücher, von denen es auch heute wieder Beispiele gibt, wo Teile von Tieren oder Menschen vertauscht werden können. Mit zu den hübschesten neueren Versuchen auf diesem Gebiet gehören „Das Pfefferkuchenhaus“ und „Rotkäppchen“ von Jiří Trnka. Aber es gibt auch beliebte Exemplare in anderen Ländern, etwa – um nur einiges herauszugreifen – Puschkins „Goldener Hahn“ in Rußland, einen „Pu der Bär“ zum Aufstellen in England, den „Lazy Lion“ in Amerika, dessen handelnde Figuren man aus einem Karton herausbrechen und zu der Geschichte aufmarschieren lassen kann, und in der Schweiz ein Eisenbahnbilderbuch, auf dessen verschiedenen „Schienen“ Züge rangieren können. Natürlich fällt gerade auf diesem Gebiet ein Haufen Kitsch an, bei dem man froh ist, wenn die Kinder ihn schnell verbrauchen, während man die kostbaren Stücke von Bewegungsbüchern ängstlich hütet und immer wieder zu reparieren versucht.

Doch will ich jetzt zu den Büchern übergehen, in denen Spielzeug gezeigt wird. Neben den zahlreichen, zu ihrer Zeit hochbeliebten Puppenbüchern, der „Puppe Wunderhold“ und der „Kleinen Musterwirtschaft“, die Generationen von kleinen Mädchen zu endlosen Spielen anregten, ist es hauptsächlich der Verdienst des Struwwel-Peter Hoffmanns, daß er Spielzeug in den Bilderbüchern auftreten läßt. Das beginnt schon in seinem Struwwel-Peter, es steigert sich im „Prinz Grünewald und Perlenfein“ und endet – als Höhepunkt und bis heute klassisches Beispiel – in „König Nußknacker und dem armen Reinhold“. Hoffmann schreibt zu diesem Versuch selbst: „Nach dem Struwwel-Peter kam der „König Nußknacker“ dran, der mir eigentlich immer das liebste der Bücher war und blieb“.

Hoffmanns Bilderbuch hat Spielzeugsammler zur Nachahmung und Erwachsene und Kinder zum Spielzeugsammeln angeregt. Es wird auf dem Antiquariatmarkt schmerzlich gesucht und es bleibt mir immer unverständlich, daß wir Deutschen so unachtsam mit unserer Tradition umgehen und solche typischen Bücher nicht neu auflegen. Andere Völker – vor allem die Engländer – bringen immer neue großartige Ausgaben alter Kinderbücher heraus und kein einmal geliebtes Kinderbuch gerät ganz in Vergessenheit. Langsam beginnen auch wir uns darauf zu besinnen, daß so etwas nützlich wäre. Zu nennen sind vor allem: der Atlantis-Verlag, der Carlson – und der Broschek-Verlag, die sich in den letzten Jahren auf diesem Gebiet erfreulich betätigt haben.

Puppenbücher haben wir leider noch viel zu wenig. Roger Duvoisin schuf das Bilderbuch „Eine Puppe für Marie“ und hatte den reizenden Einfall, in einer Innetasche dasselbe Buch noch einmal in Kleinformat für die Puppen beizufügen. Es gibt noch die Puppe „Amanda“, der „Trommler und die Puppe“ und ein reizendes englisches Puppenbuch von zwei hölzernen Puppen aus dem Grödental, den sogenannten Dutch-Dolls und ihren Abenteuerern mit dem beliebtesten englischen Kinderzimmerwesen, dem Golliwog, einer Stoffpuppe mit Negergesicht.

Neuerdings schaffen Künstler gelegentlich Puppen und Tierfiguren nach den Helden von Bilderbüchern. Asta Berling hat

poznáme napríklad o „Bábike Edith“, či o malej francúzskej bábike z látky menom Amanda a o jej dobrodružstvách. Najrozličnejšie edície „Deti z celého sveta“ prichádzajú zväčša z Francúzska, Holandska alebo zo severských krajov a približujú nám a deťom tamojšie hry a hračky.

Žiaľ, menej je už kníh, ktoré by dieťaťu ukázali, ako si samo má vynaliezať a zhotovovať hry a hračky. Podnetné sú knihy „Hrajeme bábkové divadlo“ (Denneborg), dánska kniha o zvieratkách z gaštanov, a Lea Lionniho „Na mojom brehu je veľa kameňov“. Niečo také je veľmi dôležité, lebo časté pozerať televízie, alebo povrchné vnímanie z auta bráni dieťaťu, aby samo niečo vytváralo. Stechnicizované domácnosti a uzavreté dielne im tiež nedávajú podnety. To isté platí aj o hudbe. O tomto napokon hovorí s veľkým humorom švédska kniha „Musikbussen“.

Vráťme sa k téme ilustrovanej knihy. Pokladám napokon za veľmi dobrý nápad, že nedávno isté anglické vydavateľstvo vydalo plagát, na ktorom deti môžu sledovať vznik ilustrovanej knihy od autorovej myšlienky až po predaj v kníhkupectve. Toto je správna výchovná cesta pre rok dvetisíc. Okrem žartov, snov a hier majú deti poznať veci, s ktorými prichádzajú do styku. Myslím, že tu sme znova pri našom východisku, u českého Komenského, u Bertucha a ich nasledovníkov, ktorí si vtedy kládli také požiadavky, že pre ich splnenie bude treba ešte veľa v budúcnosti vykonať.

einen zauberhaften „Kleinen Prinz“, ein „Hänschen im Blaubeerwald“ angefertigt. Eine scheußliche, aber außerordentlich originalgetreue „Pippi Langstrumpf“ aus Gummi findet sich in Schweden, in Finnland eine „Alice im Wunderland“. Es gibt in England und Amerika natürlich einen Stoff-Humpty (Dumty), in Italien den kleinen „Piccoletto“ und „Pinocchio“, in Deutschland den „Struwelpeter“ in verschiedensten Ausführungen.

In den letzten Jahrzehnten hat man in den Kindergärtnerinnen-Seminaren streng verboten, Kindern Bücher in die Hand zu geben, in denen Tiere mit menschlichen Kleidern gezeigt werden. „Fränzi“, dem kleinen Dachskind und dem „Kleinen Bär“ von Sendac ist es gelungen, dieses Tabu zu brechen.

Eine wichtige Rolle spielen heute die Foto-Bilderbücher. In ihnen können die Kinder – und sie tun es so gern – vergleichen, wie ihre Kameraden in anderen Ländern leben und spielen. Reizende Foto-Bilderbücher mit Puppen sind die Bücher von der „Puppe Edith“ und von dem kleinen französischen Stoffpüppchen „Amande“ und seinen Erlebnissen. Die verschiedensten Buchreihen von „Kindern aus aller Welt“ kommen meist aus Frankreich, Holland oder den nordischen Ländern, und sie zeigen uns und den Kindern viel von den dortigen Spielen und Spielzeugen.

Leider finden sich nur vereinzelt Bilderbücher, die schon den Kleinen zeigen, wie man Spielzeug und Spiele erfinden und selber machen kann. Anregend sind hier Denneborgs „Wir spielen Kasperltheater“, das dänische „Kastanientierebuch“ und von Lionni „An meinem Strand sind viele Steine“. So etwas ist besonders wichtig, wo Kinder heute durch vieles Fernsehen und flüchtiges, rasches Aufnehmen vom Auto aus am Selbertun verhindert werden, und wo auch der technische Haushalt und die verschlossenen Werkstätten ihnen wenig Anregung geben. Dasselbe gilt für das Musikmachen. Hierüber gibt es übrigens ein humorvolles schwedisches Buch „Musikbussen“.

Ich fand es übrigens – um zurück zum Thema des Bilderbuches zu kommen – einen glücklichen Einfall, daß ein englischer Verlag kürzlich ein Plakat drucken ließ, auf dem die Kinder den Werdegang eines Bilderbuches, von der Idee des Verfassers angefangen bis hin zum Verkauf in der Buchhandlung, verfolgen können. Das ist ein richtiger Weg zur Erziehung „auf das Jahr zweitausend“. Neben viel Spaß, Träumen und Spiel sollen die Kinder die Dinge kennen, mit denen sie umgehen. Ich glaube, damit sind wir wieder am Ausgangspunkt in jener Zeit vor über 300 Jahren bei dem Böhmen Comenius angelangt und bei Bertuch und all ihren kinderfreundlichen und nachdenklichen Nachfolgern, die Forderungen stellten, zu deren Erfüllung noch eine ganze Menge in der Zukunft wird getan werden müssen.

A. J.  
**MOERKERCKEN**  
 VAN DER MEULEN

HOLANDSKO

Vplyv výtvarného umenia  
 a ilustrácie na vývin  
 detskej senzibility

Boli by sme spokojní, keby sme mohli veriť, že máme možnosť vplývať na citový vývin detí prostredníctvom výtvarného umenia a knižnej ilustrácie!

Radi by sme tomu verili! Ako veľmi by sa nám, vychovávateľom detí, uľahčila úloha. S radostným srdcom by sme mohli diskutovať o otázke, ktoré umelecké dielo by mohlo najlepšie zapôsobiť. A predsa, je možné poprieť tento vplyv? Taká hypotéza by si žiadala dôkazy. Keby sme uverili, nemohli by sme pokračovať v práci tým spôsobom, akým ju robíme. Vo svojej funkcii knižničky v knižnici pre deti nemohla by som pokračovať v práci, keby som nebola aspoň trochu presvedčená o užitočnosti umenia pre deti. Predpokladám, že ani iní vychovávateľia by nemohli pokračovať, výtvarníci by prestali tvoriť.

Veľa ľudí číta, alebo si požičiava knihy o umení, no pamätá si deje a dáta bez toho, že by sa dalo hovoriť o nejakom hlbšom vplyve čítania; jednoducho je to jedna z možností, ako príjemne stráviť čas. Pravda, v istých prípadoch možno hovoriť o hlbokom vplyve na jednotlivca, na svet. Všeobecne nie sme dost informovaní o tomto probléme, ale to nevylučuje možnosti vplyvov, práve tak ako je možné, že neexistujú takéto vplyvy. Myslím, že keď chceme hovoriť o vplyvoch, máme dve východiská skúmania: 1. vec, ktorá pôsobí, 2. toho, na koho sa pôsobí. O interakcii je možné hovoriť len medzi ľudskými bytosťami.

Keď sa pýtame, ako diela pôsobia na rozvíjanie citu, skúmame najprv diela. Tieto sú vytvárané umelcami, reprezentujú v istom stupni umelcov, ale sú iba sprostredkovateľom. Nejde tu teda o vplyv človeka na človeka, ale o isté aspekty umeleckého diela, ktoré je schopné zapôsobiť na dieťa. Predmetom nášho záujmu nie je ani socha, ani ilustrácia, ale dieťa, ktoré je schopné vnímať, je citlivé na túto sochu, alebo na túto ilustráciu, alebo na isté ich aspekty.

Môžeme povedať s istou rezervou, že môže podľahnúť určitému vplyvu. Áno, ale zostáva vždy aktívnou osobou a toto považujem za

HOLLAND

Der Einfluß der bildenden Kunst  
 und Illustration auf die  
 Entwicklung der kindlichen  
 Sensibilität

Wir wären zufrieden bei der Überzeugung, daß wir die Möglichkeit haben, mittels der bildenden Kunst und der Buchillustration auf die Gefühlsentwicklung des Kindes Einfluß nehmen zu können!

Wie gern würden wir es glauben! Wie sehr würde dies uns, den Erziehern, die Aufgabe erleichtern. Mit freudigem Herzen könnten wir die Frage diskutieren, welches Kunstwerk die größte Wirkung ausübt. Ist es jedoch möglich, diesen Einfluß zu verneinen? Diese Hypothese würde Beweise verlangen. Wären wir davon überzeugt, könnten wir nicht in derselben Weise in unserer Arbeit fortfahren. In meiner Funktion als Bibliothekarin in einer Kinderbibliothek könnte ich nicht arbeiten, wenn ich nicht zumindest ein wenig von dem Nutzen einer Kunst für Kinder überzeugt wäre. Ich nehme an, daß bei so einer Überzeugung auch andere Erzieher nicht weitermachen könnten, die bildenden Künstler würden aufhören zu schaffen.

Wieviele Menschen lesen, oder leihen sich Kunstbücher aus, merken sich Namen und Daten, ohne daß wir von einem tieferen Einfluß dieser Lektüre sprechen können. Es ist für sie bloß eine der Möglichkeiten, die Zeit angenehm zu verbringen. Natürlich, in einigen Fällen können wir von einem tiefen Einfluß auf den Einzelnen, auf die Welt sprechen. Im allgemeinen sind wir jedoch nicht genügend informiert über dieses Problem, doch dies schließt noch nicht die Möglichkeit des Einflusses aus, es ist aber auch möglich, daß es solche Einflüsse nicht gibt.

Ich glaube, daß wir zwei Forschungsmöglichkeiten haben, wenn wir über die Einflüsse sprechen: 1. die Sache, die wirkt, 2. derjenige, auf den sie wirkt. Über Interaktion kann man nur unter menschlichen Wesen sprechen.

Wenn wir fragen, wie die Werke auf die Gefühlsentwicklung wirken, untersuchen wir zuerst diese Werke. Sie werden von Künstlern geschaffen, repräsentieren also in einem gewissen Grade den Künstler, wenn sie auch nur Mittler sind. Hier handelt es sich also nicht um einen gewissen Einfluß der Menschen aufeinander, sondern um

veľmi dôležité. Socha a ilustrácia sú veci neživé až do toho okamihu, keď „Šípkovú Ruženku“ zobudí krásny princ. Toto porovnanie sa zdá byť snád trochu smutné, lebo to trvalo veľmi dlho, kým Šípkovú Ruženku vyslobodili. Ale napriek tomu pokladám toto porovnanie za výstižné, lebo zdôrazňuje potrebnosť príhodného okamihu. Dieťa nie je vždy pripravené pre pôsobenie výtvarného diela; nie vždy je citlivé a nie je preto možné vždy hovoriť o vplyve, hoci by sme v to radi verili. Závisí to od duševného stavu dieťaťa v momente pôsobenia umelcovho diela. Sú rozdiely medzi deťmi. Vidí sa mi pravdepodobné, že je možné otvoriť dušu dieťaťa umeniu. Deti sú od prírody vnímavé a spontánne. Ich okolie ako aj ich prostredie môžu mať vplyv na ich spontánnosť. Tento vplyv ich môže povzbudiť, môže ich však aj napriek dobrému zámeru brzdiť. V tom všetkom môže byť dieťa silne aktívne; ale je rovnako možné, že dieťa pasívne podľahne vplyvu.

Keby si dieťa zvyklo pozeráť sa na umelecké diela priamo v jeho okolí, bez násilne vyvolanej pozornosti, bol by výsledkom istý vplyv či už priaznivý, alebo nepriaznivý. Som presvedčená o tejto možnosti; preto radím niekedy na istý čas vystaviť moderné kresby na vhodnom, nápadnom, viditeľnom mieste.

Všeobecne možno počítať s reakciou dieťaťa, aj keď dospelý neverí, že by dieťa vedelo oceniť dielo, ktoré on sám obdivuje.

Záver:

a) Dieťa môže v istom momente prijímať vplyv istého umeleckého diela.

b) Dieťa možno zvykať na umenie, pretože je citlivé a spontánne.

c) Vplyv umenia na dieťa závisí: od umenia, dieťaťa, spôsobu a vhodne voleného okamihu, keď sa títo dvaja stretnú.

Aspekte des Kunstwerkes, das fähig ist, auf das Kind zu wirken. Der Gegenstand unseres Interesses ist jedoch weder eine Skulptur, noch eine Illustration, sondern das Kind, das aufnahmefähig ist, das feinfühlig dieser Skulptur, dieser Illustration oder gewissen ihren Aspekten gegenüber ist.

Wir können mit einer gewissen Reserve behaupten, es könne einem Einfluß unterliegen. Ja, aber es bleibt immer dieses aktive Wesen, und das halte ich für sehr wichtig. Die Skulptur oder die Illustration sind solange tote Dinge, solange Dornröschen nicht von einem schönen Prinzen erweckt wird. Dieser Vergleich scheint etwas traurig zu stimmen, da Dornröschen sehr lange auf ihre Befreiung warten mußte. Doch halte ich diesen Vergleich für treffend, denn er betont die Notwendigkeit des günstigen Augenblickes. Das Kind ist nicht immer für die Wirkung des bildnerischen Werkes vorbereitet, es ist nicht immer feinfühlig und nicht immer können wir daher über einen Einfluß sprechen, obwohl wir es gern täten. Es hängt von der geistigen Verfassung des Kindes im Augenblick der Wirkung des Kunstwerkes ab. Es gibt unter den Kindern Unterschiede. Es scheint mir wahrscheinlich zu sein, daß man die Seele des Kindes der Kunst öffnen kann. Die Kinder sind von Natur empfänglich und spontan. Ihre Umgebung kann ihre Spontanität beeinflussen. Dieser Einfluß kann sie ermuntern, aber auch trotz aller guten Absichten bremsen. In all dem kann das Kind sehr aktiv sein, doch es ist auch möglich, daß das Kind passiv dem Einfluß unterliegt.

Wenn sich das Kind daran gewöhnen könnte, die Kunstwerke aus unmittelbarer Nähe zu betrachten, ohne erzwungene Aufmerksamkeit, wäre das Ergebnis ein gewisser Einfluß, sei er nun positiv oder negativ. Ich bin von dieser Möglichkeit überzeugt, darum rate ich, für eine gewisse Zeit moderne Zeichnungen auf einem geeigneten, hervorspringenden und gut sichtbaren Platz auszustellen.

Im allgemeinen kann mit einer Reaktion des Kindes gerechnet werden, auch wenn der Erwachsene nicht glauben kann, daß das Kind ein Werk schätzen könnte, das er selbst bewundert.

Abschließend:

a) Das Kind ist in einem gewissen Moment fähig, sich von einem gewissen Kunstwerk beeinflussen zu lassen.

b) Das Kind kann an die Kunst gewöhnt werden, da es empfänglich und spontan ist.

c) Der Einfluß der Kunst auf das Kind hängt ab: von der Kunst, dem Kind, der Art und Weise und dem gut gewählten Augenblick, in dem beide zusammentreffen.

HORST  
KÜNNEMANN

NEMECKÁ SPOLKOVÁ REPUBLIKA

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Za „abecedu“ ilustrovanej knihy

(Niekoľko téz kritika k BIB '67)

Für ein Bilderbuch — ABC

(Einige Kritiker-Thesen zur BIB '67)

V minulosti sme sa často – podľa môjho názoru – veľmi ľahkomyselne uspokojovali tým, že sme klasickým tvorcom obrázkovej knihy pripisovali všeobecne zrozumiteľné, deťom ľahko prístupné „esperanto“ obrazu. Tak Gruikshank a Doré, Wilhelm Busch a gróf Pocci, Elsa Beskowová a samozrejme tiež Hoffmann ako autor Struwwel – Petra, napospol realisti, boli podľa vtedajších predstáv všetkým deťom svojím spôsobom prístupní. Tento krásny optimizmus sme zachovali až do súčasnosti 20. storočia a naši sme aj celý rad znamenitých korunných svedkov: u Čechov Jiřího Trnku a „klasického“ Josefa Ladu, u Švajčiarov Carigiet, Felixa Hoffmanna a predčasne zosnulého Hansa Fischera. Počet týchto realistov možno doplniť aj výbornými umelcami, ako je Čarušin, Sendak či novoromantický „cartoonista“ a rozprávkár perokresby Reiner Zimnik. Je to medzinárodná spoločnosť špičkových umelcov uplatňujúcich svoju umeleckú silu aj v „umení pre dospelých“, v prácach z oblasti scénického výtvarníctva a knižnej kultúry, v stavebnej výzdobe bankových domov, škôl, divadiel a kultúrnych domov, včítane vitráží pre kostolné architektúry.

V dôsledku štýlovej mnohotvárnosti, akú vykazuje dnešná vorba obrázkových kníh na celom svete, v dôsledku chuti k experimentu, ktorý sa chce priblížiť k súčasným deťom štylizáciou, abstrahovaním, kolážou a frotážou, obrátenou perspektívou kubizmu, karikatúrny a surrealistickým tvorivým postupom, nemôže návrat k dlhoročným diskusiám o otázke a problémoch realizmu, o jeho hraniciach, šírke a možnosti interpretácie priniesť kladné výsledky. Mali by sme sa všetci zhodnúť v tom, že je možné hovoriť o výtvarnom majstrovstve vtedy, keď obraz a text obrázkovej knihy tvoria – bez ohľadu na štýlové prostriedky – takú harmóniu, ktorá môže potešiť veľa detí. Je to krásne, ale snáď aj zbožné a utopistické pranie.

Najprv si dovoľm opatrne zapochybovať o misionárskej téme sympózia „Vplyv ilustračného umenia na rozvoj citov“ (zrejme dieťaťa a mladého človeka), už z profesie kritika, ktorý

Man hat sich in der Vergangenheit, wie mir scheint, oft recht leichtsinnig damit begnügt, die Werke der klassischen Bilderbuchmacher einem allgemein verständlichen, Kindern unschwer begreiflichen „Esperanto“ des Bildes zuzurechnen. Cruikshank und Dore, Wilhelm Busch und der Graf Pocci, Elsa Beskow, natürlich auch der „Struwwel – Peter“ – Hoffmann, Realisten allesamt, sie mußten eigentlich allen Kindern auf ihre Art zugänglich sein, so meinte man. Diesen schönen Optimismus hat man in das 20. Jahrhundert bis zur Gegenwart fortgeschleppt und dafür eine Reihe vorzüglicher Kronzeugen gefunden: den Tschechen Jiří Trnka und den „klassischen“ Josef Lada, die Schweizer Carigiet, Felix Hoffmann und den leider zu früh gestorbenen Hans Fischer – auch sie alle Realisten, die Rechnung schien aufzugehen, wenn man ihr noch so vorzügliche Künstler wie Tscharuschin, Sendak, den neoromantischen „Cartoonisten“ und Märchenfabulierer der Zeichenfeder Reiner Zimnik hinzurechnete. Ein international breit besetztes Feld von Spitzenkünstlern, die häufig auch in der „Kunst für Große“, in angewandten Arbeiten des Bühnenbildes, der Buchillustration, der Kirchenfenster und säkularen Bauschmucks an Banken, Schulen, Theatern und Kulturhäusern ihre künstlerische Höhe bahaupteten.

Angesichts der stilistischen Vielfalt, die das heutige Bilderbuchschaffen in aller Welt bietet, der Experimentierlust, sich stilisierend, abstrahierend, mit Mitteln der Collage und Frottage, der umgekehrten Perspektive des Kubismus, mit karikierenden und surrealistischen Gestaltungsweisen dem Kinde der Gegenwart zu nähern, scheint mit der Neuaufnahme der langjährigen Diskussion über die Frage und Problematik des Realismus, seiner Enge, Weite und Interpretierbarkeit nicht mehr ergiebig. Wir alle dürften uns darin einig sein, daß dann von bildkünstlerischer Meisterschaft gesprochen werden kann, wenn – gleich mit welchen Stilmitteln – Bild und Text sich im Bilderbuch zu solcher Harmonie vereinen, daß viele Kinder

neprestajne pochybuje o správnosti meradiel a kritérií na posudzovanie ilustrovaných kníh pre deti.

Rád by som položil namiesto toho niekoľko otázok. Odpovede na ne si radšej ušetrim, lebo sčasti som presvedčený, že ich fixovanie predpokladá vypočutie mienky všetkých, najmä detí, a ďalej preto, lebo sa bojím, že sa dostaneme do novej slepej uličky. Otázky, ktoré ma zaujímajú v styku s deťmi medzi 4. a 12. rokom, ale aj so staršími či mladšími a ich knihami, predovšetkým s obrázkovými knihami, alebo bohato ilustrovanými dielami najrôznejšieho charakteru, môžeme hneď aj formulovať.

Máme vôbec – my veľkí medzi sebou a my „dospelí“ v rozhovore s mladými ľuďmi – spoločnú reč, aby sme mohli primerane vystihnúť prebohatú výrazovú škálu moderných obrázkových kníh? Sme schopní naše náhľady o historickom vývoji obrázkovej knihy a o jej súčasnom formálnom a tvorivom bohatstve tak formulovať a vysloviť, aby ich mohli použiť aj iní, matky, otcovia, vychovávatelia – ale aj deti samy, všetci, pre ktorých sa knihy vlastne vytvárajú? Naučili sme sa, každý individuálne a pre seba, správne vidieť? Môžeme pre našich zverencov – som hlavným povoláním učiteľ, a preto denne prichádzam s touto otázkou do styku – rozvinúť s „klasičkou“ a modernou obrázkovou knihou „školu videnia“, ktorá by obohatila citový život – chcel by som pripojiť aj silu rozumu a intelekt – našich detí? Keď sa pokúšam hoci o čiastkovú odpoveď na túto otázku, prichodí mi vážne zapochybovať.

Môžem precizovať tieto starosti? „Revolúcia moderného umenia“, trvajúca už temer dve generácie, silne narušila staré kategórie umeleckých hodnôt. Svedčia o tom dodnes publikované recenzie nových vydaní obrázkových kníh v západnej odbornej a dennej tlači. Prirátajme k tomu hypertrofiu masovej tlače, ktorá podnietila predovšetkým v západnom svete koncom 19. storočia mor tzv. „comics“, triviálnosti, ktoré sa v prítomnosti v ironickom prehodnotení pop-artu a op-artu stali ľubovoľne dosaditeľným elementom užitého umenia.

Skôr než si mohli rodičia, školy a mládežnícke organizácie pre denne vzrastajúcu záplavu obrazov vytvoriť kritériá pre rozlišovanie medzi dobrým a zlým, stala sa obrázková kniha v celom svete masovým médiom. Film a televízia vstupujú ako tajní a zjavní spoluvychovávatelia, ako organizátori voľného času do denného života detí skôr, než sa „veľkým“ podarilo rozvinúť všeobecne pochopiteľnú „abecedu“ obrázkovej knihy.

Akiste sa dospelí čoskoro dohodli, ktoré kvality povyšujú knihy napr. Karla Svolinského, Lea Lionniho, Paula Stroyera, Ib Spang Olsena, alebo Wernera Klemkeho nad priemer. Ale nemyslím, že by sa tieto názory stali majetkom všetkých.

Dôvodom je niekoľko. Obrázková kniha sa stala pracovnou oblasťou „špecialistov“. Túto skutočnosť treba dialekticky zhodnotiť. Pozitívnym prínosom je to, že jestvujúce každoročné nové vydania nemôže už všeobecná kritika kníh obsiahnuť a spracovať. Negatívnu stránkou je, ako dokazujú rozpory vo viacerých posudkoch nezvyčajných titulov – lebo pri obyčajnom, priemernom tovare sa ľudia rýchlo

davon beglückt werden können. Ein schöner, vielleicht auch sehr frommer und utopischer Wunsch!

Ich wage vorerst die missionarische Überschrift des Symposiums über den „Einfluß der Illustrationskunst auf die Gefühlsbildung“ doch offenbar des Kindes und des jungen Menschen vorsichtig in Zweifel zu ziehen. Dazu bin ich erstens Kritiker und zweitens ständig Zweifelder an der Richtigkeit meiner Maßstäbe und Kriterien, Bilderbücher für Kinder zu beurteilen.

Ich möchte stattdessen einige Fragen stellen. Die Antworten darauf möchte ich mir teilweise ersparen, teils, weil ich glaube, daß zu ihrer Fixierung wir alle, vor allem aber die Kinder selbst gehört werden müßten, zum anderen, weil ich fürchte, in andere, neue Sackgassen zu geraten. Die Fragen, die mich beim Umgang mit Kindern zwischen 4 und 12 Jahren, aber auch älteren und jüngeren und ihren Büchern, vor allem ihren Bilderbüchern oder reich illustrierten Werken unterschiedlichsten Charakters bewegen, lassen sich rasch fixieren:

Verfügen wir über eine gemeinsame Sprache, wir Großen untereinander, und wir „Erwachsenen“ im Dialog mit dem jungen Menschen, um die überreiche Ausdrucksskala moderner Bilderbücher angemessen zu erfassen? Sind wir in der Lage, unsere Einsichten zur historischen Entwicklung des Bilderbuches und seines gegenwärtigen formalen und gestalterischen Reichtums so zu formulieren und zu artikulieren, damit sich auch anderen Mitmenschen anwendbar erscheinen, Müttern, Vätern, Erziehern – den Kindern selbst, für die ja alle diese Schätze geschaffen wurden? Haben wir wirklich, jeder individuell für sich, richtig sehen gelernt? Können wir die uns anvertrauten – ich bin hauptberuflich Lehrer und darum täglich mit dieser Frage konfrontiert – mit dem „klassischen“ und dem modernen Bilderbuch eine „Schule des Sehens“ entwickeln, die das Gefühlsleben, ich möchte hinzufügen auch die Verstandeskräfte und den Intellekt meiner Kinder erweitert, bereichert? Mir kommen schon beim Versuch einer Teilantwort auf diese selbstgestellten Fragen ernste Bedenken!

Darf ich diese Sorgen etwas präzisieren? Die „Revolution der modernen Kunst“, inzwischen bereits zwei Generationen alt, hat die herkömmlichen Kategorien der Kunstwertung zutiefst verunsichert. Das ist bis auf den heutigen Tag an den Rezensionen neu erscheinender Bilderbücher in der westlichen Fach- und Tagespresse abzulesen. Hinzu kommen die Wucherungen der Massenpresse, die vor allem in der westlichen Welt zu Ende des 19. Jahrhunderts die Seuche der „Comics“ entstehen ließ, Bildtrivialitäten, die in der Gegenwart durch die „Pop“ – und „Op“ – Art-Bewegung eine ironisierende Verwertung als beliebig einsetzbare Elemente einer Gebrauchskunst finden.

Ehe die Elternhäuser, die Schulen und Jugend-Organisationen der täglich anwachsenden Bilderflut Kriterien des Unterscheidens zwischen gut und schlecht entgegenstellen konnten, war das Bilderbuch in aller Welt zu einem Massenmedium unter anderen geworden. Der Film und das Fernsehen mischten sich als heimliche und unheimliche

zjednotia, že chýbajú meradlá a kategórie, prípadne je ich znejasňuje množstvo. Z toho nevybudujeme „abecedu“. A kde ostáva dieťa? Čo sa stane s jeho duševným vývinom, vzdelaním, rozšírením jeho horizontov, ako mu pomôcť, aby sa dopracovalo k istejšiemu úsudku, aby vedelo čo je preň dobré, čo mu donesie vnútorný úžitok.

A ešte niektoré tienisté stránky zdanlivo žiarivej panorámy, lebo poslaním kritika nie je zbytočne vychvaľovať už raz pochválené, ale vložiť prsty do otvorených rán a uvažovať o ich vyliečení. V minulosti sa neraz vychádzalo z problematologickej hypotézy, a robí sa to aj v prítomnosti, že deti sú a priori vyzbrojené citom a bezpečným inštinktom pre krásu a harmóniu, že sú obrnené proti škodlivým vplyvom. Dokonalý systém obrazu by podľa toho dieťa temer automaticky usmernil a povzniesol ho – ani akési „perpetuum mobile“ – bez akejkolvek ďalšej námahy do výšok čistého a nezkaleného umenia.

Takíto dospeli optimisti sa nevyhnú neskoršie šoku, keď prichytia svojich zverencov, ako sa s nemenšou – tentoraz možno aj nepredstieranou – dychtivosťou vrhajú na množstvo lacných zošitov, banálnych ilustrovaných časopisov, alebo menejcenných katalógov a prospektov. Tu sa otvára pred zdesenými očami „veľkých“ priepať, ktorá sa im zdá byť nepreklenuteľná. Vysvetlenie vidím osobne v tom, že dospeli i malí na celom svete majú akúsi vnútornú dispozíciu zozbierať špinavé a hnusné slová a predstavy len preto, aby sa s nimi raz vyrovnali, aby jasnejšie videli a ocenili dobro, ušľachtilosť a krásu.

Čo má tento exkurs spoločné s obrázkovou knihou a dieťaťom? Trpký názor, že naše vedomosti o pôsobení modernej alebo starej obrázkovej knihy na dieťa sú mimoriadne obmedzené a úbohé. Skutočne, nedostatok skúseností v tomto smere je priam žalostný. Už od roku 1960 máme naporúdzi temer pol tučta vynikajúcich faktmi doložených anglických, amerických, japonských a nemeckých výskumov o tom, ako deti reagujú na televíziu, ktoré podnety utkvievajú, ktoré dojmy zanechali stopy v pamäti dieťaťa a napomáhajú jeho rozvoj. Z predchádzajúceho desaťročia máme ešte bohatší materiál, ktorý vyplýva z medzinárodnej komparácie reakcií detí a mládeže na film. Chýba však nevyhnutné poznanie toho, aký vzťah majú deti a mladí pozorovatelia a čitatelia k obrázkovej knihe, hoci je to časovo a vývinovo predchádzajúca fáza. Pristručné a veľmi sporadické sú výsledky a pozorovania z tejto oblasti, publikované v medzinárodnej odbornej tlači. Možno ich využiť len v ojedinelých prípadoch, nakoľko rozličnosť titulov, odlišné systémy vzdelania, národné a tým aj politické pozadie tej-ktorej krajiny zriedka dovoľujú zovšeobecnenia. O „abecede“ už nepočuť, aj zdanlivo také mocné „esperanto“ doznieva v skromnom šepkaní.

Problémy empirie v oblasti knihy sú zrejme. Kniha, najmä obrázková kniha pre malé deti, patrí do intímneho prostredia rodiny, provokuje čítajúce a pozorujúce dieťa k dialógu, inšpiruje ho v ohraničenej, prehľadnej skupine ľudí k hre, k maľovaniu, kresleniu, modelovaniu. Názor, že múzy nepatria do laboratória, sa podnes v tvorbe pre deti akceptuje. Umenie dospelých neberie ohľad na tento

Miterzieher, als Freizeitgestalter in den Alltag der Kinder, ohne daß es den „Großen“ zuvor gelungen wäre, ein allgemein begreifliches ABC des Bilderbuches zu entwickeln.

Gewiß waren sich die Erwachsenen meist sehr bald einig, um zu ermitteln, welche Qualitäten die Bilderbücher eines Karel Svobinský, eines Leo Lionni, eines Paul Stroyer, Ib Spang Ohlsen oder Werner Klemke über den Durchschnitt hinaushoben. Doch sind diese Einsichten Allgemeingut geworden? Ich meine nein!

Einige Gründe dafür sind zu nennen: Das Bilderbuch ist das Arbeitsgebiet von „Spezialisten“ geworden. Diese Tatsache muß dialektisch gewertet werden. Positiv beinhaltet sie, daß die Fülle des Vorhandenen und jährlich neu Erscheinenden nicht mehr von einer allgemeinen Buchkritik zu erfassen und zu verarbeiten ist. Das Negativum scheint bei der Widersprüchigkeit vieler Urteile zum gleichen ungewöhnlichen Titel – denn über die gewöhnliche Durchschnittsware weiß man sich rasch einig – liegt darin, daß häufig die Maßstäbe und Kategorien fehlen oder beide in ebenfalls verwirrender Fülle verfügbar sind. Ein ABC scheint daraus schwer entwickelbar zu sein. Und wo bleibt das Kind? Was wird aus seiner geistigen Förderung, Bildung, der Erweiterung seines Horizontes, der Hilfe, ihm selbst zum sicheren Urteil zu verhelfen, damit es weiß, was ihm gut tut, ihm inneren Nutzen beschert?

Und noch einige Schattenseiten des sonst so lichtvoll erscheinenden Panoramas, denn der Kritiker ist nicht dazu da, um allgemein gut Befundenes überflüssig nochmals zu preisen, sondern um Finger in offene Wunden zu legen, dennoch mit auf Heilung zu sinnen. Man ist in der Vergangenheit zu oft von der fragwürdigen Hypothese ausgegangen, man tut dies auch noch in der Gegenwart, daß Kinder a priori mit einem Sensorium und mit sicherem Instinkt für Schönheit und Harmonie ausgerüstet seien, sicher und gefeit gegen schädliche Einflüsse. Eine vollkommene Bildordnung würde das Kind beinahe automatisch in seinen Bann schlagen und es in einem „perpetuum mobile“ ohne weitere Kraftanstrengung in die lichten Höhen reiner und ungetrübter Kunst emporführen.

Solchermaßen optimistische Erwachsene mußten spätestens dann den ersten Schock erhalten, wenn sie ihre Zöglinge mit gleicher Gier, – diesmal möglicherweise sogar ungeheuchelter! – dabei ertappten, sich durch Berge mitgeschleppter billiger Bildheftchen, banaler Illustrierter oder unergiebigere Kataloge und Prospekte hindurchfressen zu sehen. Hier klaffte vor dem entsetzten Auge der „Großen“ ein Abgrund, der ihnen unüberbrückbar schien. Ich meine, daß in aller Welt, bei Großen wie bei Kleinen, ein Zug im Inneren des Menschen darauf aus ist, schmutzige und gemeine Worte und Vorstellungen zu sammeln, sie auch einmal aus sich herauszuschleudern, zu fluchen, sei es nur, um danach um so klarer das Gute, Edle, Schöne klarer und transparenter zu erfahren.

Was hat dieser Exkurs mit dem Bilderbuch und dem Kinde gemeinsam? Die bittere Einsicht, daß unsere Erfahrungen, wie moderne und alte Bilderbücher auf das Kind wirken, außerordentlich beschränkt und ärmlich sind. Der weltweite Mangel an Empirie ist zu beklagen.



trochu konzervatívne pôsobiaci postoj. Ani táto diskrepancia nezapôsobila však priaznivo na modernú obrázkovú knihu.

Vychádzajúc z tohto stanoviska, považujeme názov sympózia za krásnu utópiu. Vychádza skôr zo „štvrtého“ rozmeru než z našej tvrdej reality. Nehovoríme veľmi o tom, čo bolo a je, ale viac o tom, čo by mala dosiahnuť umelecká ilustrácia pre dieťa v dohľadnom čase a blízkej budúcnosti. Považujem tento optimizmus za celkom oprávnený pri I. medzinárodnom bienále ilustrovanej detskej knihy, lebo veľa vystavených prác z celého sveta naznačuje smer vývinu. Doterajší polutovaniahodný nedostatok teoretických základov, bez ktorých nemôže kritik existovať, napráva špičková úroveň východných a západných tvorcov obrázkových kníh za posledné roky.

O čo sa môžu dnešní kritici a výtvarníci opierať, keď hľadajú spoločnú reč, osožnú detskej povahe i duchu, keď prehľad jestvujúcej sekundárnej literatúry – o vedeckých a metodických záveroch neodvažujem sa tu hovoriť – sotva prekračuje tucet titulov? Američania asi pred desiatimi rokmi publikovali v nakladateľstve Hornbook v Bostone dvojdielnu knihu „Illustrators of Children's Books 1744—1945“ a „1946—1956“. Tento súbor statí podáva prvý prehľad z hľadiska Američanov, bez nároku na úplnosť a bez zmienky o podstatných európskych ilustrátoroch detskej knihy.

Cenné podnety sa nachádzajú tiež v anglických historických prácach, vo francúzskych a švajčiarskych bibliografiách. Žiadna z týchto prác však nevyčerpáva tému. Škandinávcia sa môžu tiež oprieť o historické náčrty a o vynikajúcu monografiu o šlabikároch. Čiastkové aspekty historického charakteru riešia nemecké štúdiá od Bettiny Hürlimannovej – „Európske detské knihy z troch storočí“ a „Svet v obrázkovej knihe“, ktoré prvé oboznámili laikov a milovníkov ilustrácie s tvorbou z 24 krajín a zaevidovali množstvo súčasníkov.

Slovníkovým dielom z východu je „Der freche Zeichenstift“ od Heberta Sandberga, zo západu „Who's Who in Graphic Art“, kde sa spomínajú aj tvorcovia obrázkových detských kníh. Národné monografie a predbežné bio-bibliografie vznikli v ZSSR a Poľsku. Prvé pokusy vytvoriť niečo podobné nachádzame v Československu v štúdiách Františka Holešovského.

Spoločnou tienistou stránkou spomenutých diel, včítane monografií z Veľkej Británie a USA, ktoré možno doplniť historickými prehľadmi detskej literatúry v Taliansku a v Španielsku, napríklad obsiahlou prácou od Carmen Bravo-Villasantovej, je ich národné vydanie v rodnom jazyku autora – to, že iba málokto rá vyšla v preklade. Niektoré sú už rozobrané. Slovom: sú to prevažne – nechcem znížiť tým ich hodnotu – špeciálne diela vytvorené špecialistami pre špecialistov. Umeľci, o ktorých sa tu písalo, často sotva vzali tieto práce na vedomie. Ani výtvarníci, ani teoretici a kritici neprekročili hranice svojho pracovného pôsobenia.

Je pochopiteľné, že nedošlo k zamýšľanej popularizácii ani u učiteľov a vychovávateľov, ani u rodičov a dospelých, ktorí by sa touto témou zaoberali, keby literatúra nebola neprístupná. Ďalšou prekážkou, ktorú zrejme tiež nemožno preklenúť, je odpovedajúca

Wir haben seit dem Jahre 1960 ein halbes Dutzend vorzüglich mit Fakten ausgestattete englische, amerikanische, japanische, deutsche Untersuchungen, wie Kinder auf das Fernsehen reagieren, welche Elemente haften bleiben, welche Eindrücke Spuren im Gedächtnis des Kindes hinterlassen, die es auf weite Sicht hin prägen helfen. Wir haben aus dem davor liegenden Jahrzehnt ein noch reicheres Erfahrungsmaterial, das internationale Vergleiche auf breiter Front über das Filmverhalten von Kindern und Jugendlichen gestattet. Die notwendig zeitlich und entwicklungsmäßig davorzuschaltende Stufe des Bilderbuchverhaltens von Kindern und jungen Betrachtern und Lesern fehlt. Punktuell und sehr sporadisch finden sich zu diesem Komplex Hinweise. Aufsätze in Protokollen und Beobachtungen der internationalen Fachpresse. Übertragbar sind sie in den seltensten Fällen, weil unterschiedliche Titel, Ausbildungssysteme, der nationale und damit politische Hintergrund kaum von einem Land zum anderen Rückschlüsse erlauben. Von einem ABC ist dabei nichts mehr zu hören, und auch das scheinbar so machtvoll schmetternde „Esperanto“ ist zu einem bescheidenen Flüstern abgesunken.

Die Problematik der Buchempirie liegt auf der Hand. Das Buch, und gerade das Bilderbuch der Kleinen, gehört in den intimen Raum der Familie, es fordert das lesende und allein betrachtende Kind zum Dialog heraus, es inspiriert innerhalb einer begrenzten, überschaubaren Gruppe zum Nachspiel, zum eigenen Bilden, Malen, Zeichnen, Formen. Einer Empirie, zumal einer übernationalen verschließe es sich ganz offensichtlich. Die Musen gehören nicht ins Laboratorium! – so war es jedenfalls bis heute – und in der Kunst für das Kind. Die Künste der Großen haben auf diese etwas konservativ wirkende Haltung wenig Rücksichten genommen. Auch diese Diskrepanz hat sich auf das moderne Bilderbuch nicht unbedingt förderlich ausgewirkt.

Von dieser Warte aus betrachtet, basiert die Überschrift des Symposiums auf einer schönen Utopie. Sie leitet sich mehr aus der 4. Dimension ab, nicht so sehr von unserer rauhen Wirklichkeit. Wir reden wohl nicht so sehr von dem, was war und ist, sondern vielmehr von dem, was das künstlerisch gestaltete Bild für das Kind in absehbarer Zeit und in nicht mehr zu ferner Zukunft erreichen sollte. Ich halte diesen schönen Optimismus für durchaus legitim für eine I. Internationale Biennale des Bilderbuchs, überzeugen doch viele der ausgestellten Arbeiten aus aller Welt, in welcher Richtung der ungefähre Weg führen könnte. Was bei einem Mangel an theoretischem Unterbau – ohne den keine Kritik leben und sterben kann – bislang zu beklagen war, wird durch die Realität der in den letzten Jahren geschaffenen Spitzenleistungen der östlichen und westlichen Bilderbuchmacher wettgemacht.

Worauf können sich Kritiker und Künstler heute stützen, wenn es darum geht, eine gemeinsame Sprache zu finden, die dem kindlichen Gemüt und Geist Nutzen bringt? Der Überblick der vorhandenen Sekundärliteratur – von wissenschaftlicher und methodischer Erschließung wage ich in diesem Zusammenhang gar nicht zu sprechen – überschreitet kaum ein Dutzend Titel. Die Amerikaner haben vor etwa einem Jahrzehnt eine zweiteilige Arbeit im Hornbook-Verlag in

ilustrácia: napriek veľkému nákladu a nízkej kalkulácii predajnej ceny je ešte stále podstatne drahšia než čisto textové knihy. Čo treba urobiť na odstránenie tohto nedostatku? Nedostatok všeobecného základného výskumu spôsobuje, že na mnohých miestach zostáva obrázková kniha odkázaná sama na seba, alebo na reklamné nápady vydavateľov; tak je to v každom prípade na západe.

Takto v mnohých krajinách, na mnohých miestach a pri rôznych príležitostiach slúžia obrázkové knihy na príjemné zabíjanie času. Predčítava sa z nich, ukazujú sa menším a väčším, občas sa ponúkajú rodičom, najmä na Vianoce. Títo ich, potriasajúc hlavami nad zvláštnou predstavivosťou výtvarníkov, prípadne kúpia – ak nie sú veľmi drahé; potom obrázkové knihy zaspia ani Šípková Ruženka – až do druhých sviatkov.

Uvedomme si, že umelci, maliari a kresliari, rezbári a experimentujúci grafici vychádzajú vo svojich prácach z konkrétnej predstavy. Možno, že mali na mysli určité dieťa a pre ne realizovali svoju prácu. Často to boli vlastné deti. Koľko bolo treba práce, kým sa konečne v spolupráci s autormi textov a lektormi objavila hotová kniha na trhu, prípadne len pod pultom – ako mi prezradili českí priatelia – keď náklad nebol vysoký. Nemali by sme očakávať rovnaký vzťah ku knihe u sprostredkovateľov, u vychovávateľov, od ktorých azda treba ako povinnosť vyžadovať, aby deťom sprístupnili duševnú potravu?

Doteraz sme však nenašli spôsob, ako obrázkovej knihe otvoriť dvere školy. Vyhostujeme tieto drahocenné „vitamíny výchovy“ ľahkomyselne len do detskej izby a do predškolskej výchovy.

Na revanš vniká dnes spoločenstvo výtvarníkov do škôl hlavným vchodom: vo švajčiarskych, československých, nemeckých a amerických učebniciach sa zrazu vynárajú mená významných ilustrátorov. „Sprisahanie“ výtvarných umelcov spolu s pokrokovými učiteľmi vytvorilo si takto v masových vydaniach akýsi ventil. Menoslov výtvarných umelcov, ktorí v posledných rokoch pracujú na výzdobe školských kníh, je radostný a uspokojujúci. Zo Švajčiarska je tu Alois Carigiet, nositeľ – ako zvykneme hovoriť – „malej Nobelovej ceny“, t. j. medaily Hansa Christiana Andersena, Hans Fischer, Felix Hoffmann a Celestino Piatti. Z Nemeckej spolkovej republiky je tu Lilo Frommová, tohoročná nositeľka „Nemeckej ceny za knihu pre mládež“, Katharina Mailardová, Gerd Oberländer a Johannes Grüger.

Akými metódami však možno priblížiť dieťaťu tieto umelecké obrazy? Zdá sa, že ešte dlho budú chýbať. A treba ich vôbec hľadať? Domnievam sa, že áno, lebo tak ako sa dieťa musí naučiť písmená abecedy, aby mohlo pochopiť obsah viet a myšlienok, ba celých kníh, tak potrebuje aj tu „abecedu“, akýsi šlabikár obrazovej reči, ktorý si vyžaduje viacej námahy pri fixovaní než všeobecne uznávaný kánon reči. Kánon obrazovej reči je ešte vo hviezdach. A dieťa? Bude si musieť v dohľadnej budúcnosti svoju cestu hľadať samo a my, bezmocní dospelí, môžeme mu k tomu priat len všetko najlepšie.

A ešte poslednú úvahu, ktorá snád osvetlí moje doterajšie nepriaznivé výroky: pridĺho sa hodnotila obrázková kniha akopredstupeň prístupu a prechodu k literárnemu umeleckému textu. Obrázková kniha bola niečím, čo človek po istom čase opúšťa, prekonáva. Nebola

Boston veröffentlicht „Illustrators of Children's Books 1744—1945“ und für die Zeitspanne von 1946—1956. Diese Aufsatzsammlung vermittelt aus amerikanischer Sicht einen ersten Überblick, ohne erschöpfend zu sein oder wesentliche europäische Bilderbuchkünstler zu erfassen.

Wertvolle Anregungen finden sich auch in englischen Arbeiten historischen Charakters, in Bibliographien in Frankreich und in der Schweiz. Erschöpfend ist keine dieser Arbeiten. Die Skandinavier können sich auf ebenfalls historische Abrisse und eine hervorragende Monographie über ABC-Bücher stützen. Einzelaspekte historischen Charakters berühren in deutschsprachigen Studien von Bettina Hürlimann „Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderten“ und „Die Welt im Bilderbuch“, in denen die erste Bekanntschaft für Laien und Liebhaber mit dem Schaffen aus 24 Ländern und zahlreichen Zeitgenossen geschlossen wird.

Nachschlagewerke aus dem Osten sind „Der freche Zeichenstift“ von Herbert Sandberg, aus dem Westen „Who's Who in Graphic Arts“, in denen die Kinderbilderbuch-Künstler eine bedingte Rolle spielen. Nationale Monographien und vorläufige Bio-Bibliographien gibt es in der UdSSR und in Polen. Erste Ansätze etwas Ähnliches zu schaffen finden sich in der ČSSR in einer Studie von František Holešovský.

Der gemeinsame Nachteil aller dieser genannten Werke, die sich durch Monographien aus Großbritannien und den USA, durch nationale Überblicke zur Geschichte der Kinderliteratur in Italien und Spanien erweitern ließen, etwa die umfassende Arbeit von Carmen Bravo-Villasante, haben alle einen gemeinsamen Nachteil: Sie sind jeweils nur in den Nationalsprachen der Verfasser erschienen, von den wenigsten gibt es Übersetzungen. Einige sind sogar schon wieder vergriffen. Mit einem Wort: Es sind überwiegend, ohne deshalb ihren Wert mindern zu wollen, Spezialwerke, von Spezialisten für Spezialisten geschaffen. Die Künstler, über die dabei geschrieben wurde, haben diese Arbeiten oft kaum zur Kenntnis genommen. Jeder blieb in seinem Arbeitsbereich, die Künstler für sich auf der einen, die Theoretiker und Kritiker auf der anderen Seite.

Es leuchtet ein, daß eine möglicherweise angezielte Popularisierung nicht zu erreichen war, weder bei Lehrern, Kindergärtnerinnen und Erziehern, noch bei Eltern und Erwachsenen, die sich um das Thema kümmern würden – wenn die genannten Titel nicht zu teuer wären! Ein weiterer Mißstand, der offenbar nicht überwindbar scheint, da eine entsprechende Illustration selbst bei hoher Auflage und niedrig gehaltener Kalkulation den Verkaufspreis immer noch erheblich höher halten wird, als bei reinen Textbüchern. Was ist zu tun, um diese Mißstände zu überbrücken?

Der Mangel an allgemeiner Grundlagenforschung bringt es mit sich, daß vielerorts das Bilderbuch sich selbst überlassen bleibt, nur auf die Werbe-Ideen der Verleger angewiesen, so ist es jedenfalls im Westen.

So schlägt man in vielen Ländern, an vielen Orten und zu mannigfaltigen Gelegenheiten die Zeit auf angenehme Weise mit Bilderbüchern tot. Man liest daraus vor, zeigt sie den Kleineren und

to vlastne „skutočná kniha“, lebo často bola chudobná na slová, buď celkom „nemá“ v lepoprelách a v knižných hračkách, alebo v najlepšom prípade narábajúca chudobnou syntaxou. Na konci cesty čakala „skutočná“ kniha, „textová kniha“, ktorá je „naozajstnou“ práve preto, že neobsahuje nijaké obrázky.

Tento neznesiteľný snobský postoj nájdeme neraz u 9 až 10-ročných priateľov kníh, ktoré sa náhle cez noc odvrátia od svojich starých kamarátov.

Tematické ohraničenie, nielen na západe, uzatvorilo obrázkovú knihu na desaťročia pred svetom súčasnej techniky, prúdových lietadiel, rakiet a satelitov, ba dokonca aj pred autami a železnicami. Chýbný výklad poznatkov psychológov určil dieťaťu medzi 3.—8. rokom hranice magicko-mýtického štádia, kde sa muselo uspokojiť s mačkou, psičkom, rozprávkami a približnosťami. Pragmatickí Angličania a Američania využili, že súbežne so sklonom k magickému nastupuje aj bdely záujem o skutočnosť, že deti často bľabocú „auto“ skôr než „mama“. Vytvorili obsahovo bohaté edície „Beginner Books“, „My first Book of...“. Mária Neubertová realizovala svoje myšlienky v Anglicku, kde pre 5 až 9-ročných bádateľov „preložili“ všetky poznatky techniky, geológie, podmorského a kozmického výskumu do obrazov s patričným informatívnym textom.

V Amerike sa ujali tvrdohlavých a ťažko vzdelávacích detí medzi 6.—8. rokom rôzne nakladateľstvá, napr. Random-House, Golden Book-Press; Dáni a Nemci tieto knihy radi preložili. S triumfujúcim „I can read“ a s neutrálnejším povzbudením „Lerne lesen“ našla sa metodicky vhodná cesta k ilustrovanej knihe, spájajúcej úspešne obraz a slovo a spíňajúcej tak vo forme voľného čítania „výhovornú“ funkciu. Každá táto kniha má svoju metódu: využíva vtip, alebo nonsens, detský tón, alebo jednoduché vyučovanie. Čítanie obrazov a slov ide ruka v ruke. A ešte jedno je podstatné: Za všetkými metódami a diferencovanými psychologickými a didaktickými kalkulmi nezaostávajú múzy, ale triumfujú, prihovárajú sa dieťaťu; práve to dopomohlo knihám dr. Seussa Gartha Williamsa i mnohým iným k trvalému úspechu a k vysokým nákladom. Obraz ako „transportabilné“, viacúčelové „zariadenie“ dokázal svoju silu v čítankách, počtovniciach, príručkách knižnej výchovy a náučných knihách všetkého druhu.

Veľa múdreho a inteligentného sa napísalo o „záplave obrazov“ vo svete dospelých, v ilustrovaných časopisoch, umeleckých publikáciách, fotografických publikáciách a i. Karl Pawek napísal obsiahlu filozofickú knihu o „Optickej dobe“. Ale vo všetkých týchto kultúrno-kritických úvahách chýba pohľad na základy, t. j. tam, kde deti získavajú obrazové „myslenie“, aby neskoršie vedeli prijímať nápor pohyblivých i statických obrazov.

Som presvedčený, že medzinárodné bienále ilustrovanej knihy by malo vytýčiť úlohy pre budúcnosť, aby napomohlo vytvoriť a rozšíriť potrebnú „abecedu“ obrázkovej reči pre lepšie sebaporozumenie a pre väčší úžitok dieťaťa, ku ktorému smerujú všetky tieto snahy praktikov a teoretikov.

Größeren, offeriert sie bisweilen, vor allem um die Weihnachtszeit, den Eltern. Diese schütteln dann den Kopf über die eigenartigen Vorstellungen der Künstler, kaufen auch – wenn es nicht zu teuer ist, und dann versinkt das Bilderbuch wieder im Dornröschenschlaf – bis zum nächsten Fest!

Vergegenwärtigen wir uns: Die Künstler, Maler und Zeichner, Holzschnneider und grafisch Experimentierende, gingen von konkreten Vorstellungen bei ihrer Arbeit aus. Vielleicht sahen sie ein bestimmtes Kind, für das sie ihre Arbeit vollendeten. Oft waren es die eigenen Sprößlinge. Weitere Arbeit und Intelligenz wurden anschließend aufgewandt, ehe in Zusammenarbeit mit Textern, Layoutern, mit Lektoren und Herstellern endlich das fertige Buch auf dem Markt erschien, – oder sogar nur hinter dem Ladentisch erwerbbar, wie mir tschechische Freunde verrieten, wenn die Auflage nicht hoch genug war. Sollte man nicht den gleichen Grad von Bilderbuch-Bewußtsein bei den Mittlern, den Erziehern aller Sparten erwarten, ihn nicht geradezu von ihnen als Pflicht verlangen, Kindern die ihnen bekömmlichste geistige Nahrung zukommen zu lassen?

Doch es mangelt an Methoden, dem Bilderbuch in erforderlicher Weise die Tore der Schule zu öffnen. Man verbannt diese hochwertigen Vitamine nur zu leichtfertig und vorschnell ins Kinderzimmer und in Vorschulerziehung.

Dafür rächt sich die Künstlerschaft und dringt durch das Vordertor wieder in die Schulen ein. In der Schweiz und in der Tschechoslowakei, in deutschen und amerikanischen Lehr- und Schulbüchern tauchen plötzlich die Namen der bedeutenden Bilderbuchmacher wieder auf. Die „Verschwörung“ der bildenden Künstler mit fortschrittlichen Lehrern schaffte sich so in Massenaufgaben ein begrüßenswertes Ventil. Die Liste der Bildkünstler, die in den letzten Jahren Schulbücher artistisch schmücken halfen, ist erheblich und erfreulich zugleich: Aus der Schweiz Alois Carigiet, Träger des „kleinen Nobelpreises“, der „Hans-Christian-Andersen-Medaille“, Hans Fischer, Felix Hoffmann, Celestino Piatti. Aus der Bundesrepublik Lilo Fromm, diesjährige Preisträgerin des „Deutschen Jugendbuchpreises“, das Grafiker-Gespänn Winter/Bischoff, Katharina Maillard, Gerd Oberländer, Johannes Grüger.

Doch wo sind die Methoden, diese Bildkunst dem Kinde nahezubringen? Sie scheinen noch weitgehend zu fehlen. Sind sie überhaupt wünschbar? Ich meine ja, denn in dem Maße, in dem das Kind das Buchstaben-ABC erlernen muß, um den Ablauf von Sätzen und Gedanken, von ganzen Büchern schließlich zu erfassen, braucht es ein Bilder-ABC, das ungleich schwieriger zu fixieren ist und mehr Anstrengung erfordert, als der verbindliche und allgemein anerkannte Kanon der Sprache. Ein Kanon der Bildsprache, wenn man ihn bejahen wollte, liegt noch in weiter Ferne. Und das Kind? Es wird sich in absehbarer Zukunft seinen Weg allein weitersuchen dürfen, und wir hilflosen Großen müssen ihm dabei Gutes wünschen.

Eine letzte Überlegung, die vielleicht einige Klärung meines Mißbehagens schaffen kann: Zu lange hat man das Bilderbuch als Zugangs- und Übergangsstufe zum Wortkunstwerk gewertet. Das

Čo by bolo želateľné?

Upevniť pozície obrázkovej knihy v detskom veku života, pevne ju zakotviť v rodičovskom dome, v škôlke a základnej škole.

Nájsť metódy a pomôcky, ktoré by mohli vychovávateľom a rodičom uľahčiť úspešne približovať obrázkovú knihu dieťaťu. Celý rad takýchto podnetov vznikol v USA a v iných krajinách. Mali by sa rozšíriť, samozrejme, prispôbené národným podmienkam tej – ktorej krajiny.

Zozbierať systematicky doteraz vyskúšané a osvedčené metódy, ktoré dieťaťu uľahčujú prístup k obrazu. Zapojiť aj prostriedky, narábajúce zvukom i obrazom, ako je film a pokusné programy televízie.

Podstatnejšie rozšíriť medzinárodnú výmenu informácií a predmetov. Väčšmi podporovať experiment.

Rozšíriť a preveriť skúsenosti psychologickým, sociologickým a pedagogickým výskumom a bádáním. „Čisté“ umenie a úžitkové umenie nemajú sa čo obávať „zvedčených“, alebo „školských“ metód, lebo ani dejiny umenia, ani psychológia umenia v prítomnosti či v minulosti nemohli uškodiť umeleckému dielu.

Zriadiť dokumentačné centrum, ktoré by mohlo zozbierať poznatky a doterajšie náhľady na detskú obrázkovú knihu, aby tak boli prístupnejšie a mohli sa prekladateľskou službou rozširovať podstatnejšie, než to môžu robiť knižné inštitúcie pre mládež v Nemecku, Rakúsku, alebo vo Švajčiarsku a vo Švédsku.

A na záver: Vieme toho veľmi málo o detskej schopnosti vidieť. Je možné túto schopnosť, tento bohatý zmysel ešte intenzívnejšie zaťažovať ako dosiaľ?

Existuje prostriedok a cesta, ako podporovať dieťa v tejto oblasti nielen ako pozorujúci a pasívne vnímajúci objekt, ale ako subjekt, ktorý vidí a rozoznáva?

Aké by mali byť metódy, ktoré by dospievajúcej mládeži pomáhali uvedomele vyberať obrazy, stávať sa asketickou voči hojnosti ponuky, suverénne sa obrániť proti zvodnej sile triviality? Aby si mládež osvojila diela, ktoré obohacujú a sú primerané jej rozumu a citu.

Je možné v babylonskom zmätení obrazovej reči dosiahnuť jedného dňa vyššie „esperanto“ obrazu? Ak áno, bude táto reč dôležitým nástrojom, ktorým by sme vedeli úspešnejšie ako doteraz poznávať svet. Táto všeobecne zrozumiteľná reč by pomohla dieťaťu vysporiadať sa so svetom zajtrajška.

Bez toho, že by sme chceli upadnúť do nového analfabetizmu, znamenal by vhodný obraz – a každé dokončené umelecké dielo – pomoc pri prekonávaní národných hraníc, ktoré podporuje jazyk. Máme jednotlivé príklady takej obrazovej reči, nachádzame ju v umení pre dospelých i v tvorbe pre deti. Najkrajším úspechom tohto bienále by bolo, keby sa vznikajúci šlabikár všeobecne zrozumiteľnej obrazovej reči v budúcnosti rozšíril a pôsobil – na úžitok mierumilovného sveta dospelých a na duchovný prospech našich detí.

Bilderbuch war etwas, das man nach geraumer Zeit hinter sich läßt. Es ist das „uneigentliche“ Buch, oft spracharm oder gänzlich stumm in Leporellos und „Unzerreißbaren“, bestenfalls mit karger Syntax beladen. Am Ende wartet das „eigentliche“, das „Wortbuch“, das dadurch erst wirklich wird, daß es keine Bilder mehr enthält!

Diese schwer erträglich snobistische Haltung findet sich oft auch bei 9 bis 10 jährigen Bücherfreunden, die sich über Nacht von ihren alten Freunden abrupt fortwenden.

Die thematische Begrenzung, nicht nur im Westen, hat dem Bilderbuch über Jahrzehnte den Zugang zur Gegenwartswelt der Technik, der Düsenflugzeuge, der Raketen und Satelliten, selbst zu Autos und Eisenbahnen verriegelt. Aus einer fehlgedeuteten Auslegung der Psychologen blieb das Kind zwischen 3 und 8 Jahren auf einen magisch-mythischen Raum determiniert; es hatte sich mit Kätzchen, Hündchen, mit Märchen und Beiläufigkeiten zu begnügen. Dass neben der Neigung zum Magischen simultan ein waches Real-Interesse einhergeht, Kinder oft „Auto“ lautieren können, ehe sie „Mamma“ lallen, haben im Westen die pragmatischen Engländer und Amerikander genutzt. Sie schufen umfangreiche „Beginner Book“ – „My first Book of...“ Serien, Marie Neubert brachte aus Österreich ihre Ideen nach England, wo für 5 bis 9 jährige Forscher alle Wissensbereiche der Technik, Geologie, der Unterwasser- und Raumflug-Forschung kindgemäß in Bilder mit zugehörigem Sachbuchtext umgesetzt wurden.

Der störrischen oder lerngestörten Kinder zwischen 6—8 Jahren nahmen sich in Amerika verschiedene Verlage an, Random-House, Golden Book-Press; die Dänen und Deutschen übersetzten sie gerne mit. Mit dem triumphierenden „I can read“ und der neutraleren Ermunterung „Lerne lesen“ ist ein methodisch geschickter Weg gefunden worden, in gelungener Verbindung von Bild und Wort dem Bilderbuch eine „bildende“ Funktion für die Freizeit- und Mußeaktüre des Kindes zu geben. Jedes Buch trägt durch Witz oder Nonsens, durch kindhaften Ton und schlichte Unterrichtung gleichsam seine Methode in sich selbst. Bild- und Wortlesen gehen hier Hand in Hand. Und noch eines ist wesentlich, bei aller Methode und differenziertem lese-psychologischen und didaktischen Kalkül bleiben die Musen nicht auf der Strecke. Sie triumphieren mit Methode und durch den Zuspruch des Kindes, die Büchern von Dr. Seuss, Garth Williams und vielen anderen zum Dauer-Erfolg und zu hohen Auflagen verholfen haben. Das Bild als transportables Mehrzweckmöbel beweist seine Kraft in Leseschulen, in Rechen- und Musikfibeln in Sachschriften jeden Charakters.

Es sind viel kluge und intelligente Aperçus und Essays über die „Bildschwemme“ der Erwachsenenwelt in Illustrierten, in Kunstbänden, Fotobüchern und den selteneren Ausnahmen der „subjektiven“ Lichtbilderei geäußert worden. Karl Pawek hat ein umfangreiches philosophisches Buch über das „Optische Zeitalter“ verfaßt. Doch in all den kulturkritischen Überlegungen findet sich kein Blick auf die Basis, etwa dorthin, wo Kinder sich ein Bildbewußtsein erwerben, um später dem Ansturm der Bilder, der starren wie der beweglichen, gewachsen zu sein.

Ich bin davon überzeugt, daß nicht zuletzt eine internationale Biennale des Bilderbuchs sich Aufgaben für die Zukunft setzen sollte, um ein erstrebenswertes und notwendiges ABC der Bildersprache entwickeln und verbreiten zu helfen, zum besseren Selbstverständnis – und zum höheren Nutzen des Kindes, für das all diese Anstrengungen unternommen werden – von Praktikern und Theoretikern.

Was erscheint wünschenswert?

Dem Bilderbuch eine feste Position im Kindesalter zu geben, es im Elternhaus, im Kindergarten und in der Grundschule fest zu verankern.

Für Erzieher, Erwachsene, Eltern Methoden und Hilfen zu entwickeln, die ihnen den Umgang mit dem Bilderbuch und dem Kinde erleichtern. Es gibt eine Reihe solcher Ansätze in den USA und in anderen Ländern. Sie müßten viel weiter verbreitet sein, natürlich unter Anpassung an die jeweils nationalen Bedingungen.

Systematisch die bisher erprobten und bewährten Methoden zu sammeln, die dem Kinde den Zugang zum Bild erleichtern, dabei auch die übergreifenden Mittler der Ton- und Bildträger, der Filmstreifen und Versuchsreihen des Fernsehens einzuschalten.

Ungleich mehr gegenseitige internationale Information und Anregung. Dem Experiment mehr Hilfen zukommen zu lassen.

Die wissenschaftliche Empirie durch psychologische, soziologische und pädagogische Untersuchungen und Tatsachenforschung zu erweitern und zu sichern. Große Kunst und Verbrauchskunst müssen dabei „verwissenschaftlichte“ oder „verschulende“ Methoden sowenig fürchten, wie die Kunstgeschichte und die Psychologie der Kunst dem Kunstwerk in Vergangenheit und Gegenwart etwas anhaben konnten.

Man möge ein Dokumentationszentrum schaffen, in dem alle Erkenntnisse und bisherigen Einsichten auf dem Sektor des Kinderbilderbuchs gesammelt werden können, um sie leicht zugänglich zu machen, sie durch Übersetzungsdienste weiter zu verbreiten, als dies bisher durch vereinzelte Jugendbuch-Institute in Deutschland, Österreich oder der Schweiz und Schweden möglich war.

Und abschließend: Wir wissen zu wenig über die kindliche Fähigkeit zu sehen. Läßt sich dieses Vermögen, dieses Sensorium noch intensiver ansprechen als bisher?

Gibt es Mittel und Wege, das Kind nicht nur als betrachtendes, passiv aufnehmendes Objekt, als Bilder speichernden Konsumenten, sondern als sehendes, unterscheidendes Subjekt zu fördern?

Wie sollten die Methoden beschaffen sein, den heranwachsenden Jugendlichen zur bewußten Bildauswahl zu bringen, ihn asketisch gegenüber der Fülle des Angebots zu machen, souverän gegenüber der verführenden Kraft trivialer Bildmassen? Damit er sich Bilder einverleibt, die ihm Bildung vermitteln, verstandes- und gemütsmäßige?

Läßt sich aus dem noch babylonischen Sprachgewirr der Bildmedien eines Tages ein übergreifendes „Esperanto“ des Bildes erreichen? Wenn ja, so wäre diese Sprache ein gewichtiges Instrument, sich die Welt um uns geschickter als bisher anzueignen. Diese allgemein verständliche

Sprache würde das Kind besser als bislang befähigen, mit der Welt von morgen fertig zu werden.

Ohne an einen neuen Analphabetismus verfallen zu wollen, könnte das geeignete Bild, und jedes künstlerisch vollendete Werk müßte es leisten können, die Schranken überwinden helfen, die nationale Zugehörigkeit und geschriebene und gesprochene Sprache notwendig um uns und unsere Kinder ziehen. Wir haben einzelne Beispiele einer solchen Bildsprache, sie findet sich in der Kunst der Großen, wie den Gestaltungen für kleine Menschen. Es wäre einer der schönsten Erfolge dieser Biennale, wenn sich das entstehende ABC einer allgemein verstehbaren Bildsprache in Zukunft noch mehr verbreitete und wirksam würde – zum Nutzen einer friedfertigen Erwachsenenwelt und zum geistigen Gedeihen für unsere Kinder!

VITALIJ NIKOLAJEVIČ  
GORJAJEV

SOVIETSKY ZVÄZ

SOWJETUNION

Poznámky k otázke  
subjektívneho momentu  
v ilustrácii

Anmerkungen zu der Frage  
des subjektiven Momentes  
in der Illustration

Zaoberám sa otázkou subjektívneho momentu v umení, lebo v práci ilustrátora uplatňujú sa vždy dva subjekty: subjekt ilustrátora a subjekt umelca. Ako ich možno spojiť? Dovolim si odhaliť malé tajomstvo jury: táto otázka sa aj tam veľmi často vyskytuje. V záveroch sme boli vždy jednotní v tých prípadoch, keď sa dve individuality zjednotili v rozličných základných bodoch.

Chcel by som uviesť dva príklady, ktoré možno vidieť tu, na našej výstave. Prvý príklad je kniha rozprávok bratov Grimmovcov, ilustrovaná Wernerom Klemkem. Grimm je spisovateľ, ktorý vychádza z predmetnosti. Opisuje napr. gotické mesto, jeho strechy, veterné koruhvičky na komínoch domov atď., a to všetko umelecky zobrazil Werner Klemke s prekvapujúcou zručnosťou žongléra, ktorý si vždy vie rady s predmetmi. Obidvaja, to znamená autor a umelec, sa akosi spolu stretli.

Druhá kniha je komplikovaná. Sú to Brunovského ilustrácie Dona Quijota. Musím povedať, že sú to celkom neuveriteľné ilustrácie; neuveriteľné preto, lebo zmenili celú koncepciu knihy. Tieto ilustrácie sa neponášajú na ilustrácie Dorého, Daumiera, ani na ilustrácie Františka Tichého a práve tak ani na ilustrácie Kukrina. Všetci predchádzajúci ilustrátori vychádzali z toho, že chápali Dona Quijota ako zosobnenie krehkých poryvov duše; ako keby patril jeho profil nebu, zatiaľ čo Sancho Panza akoby vyrástol zo zeme. Naraz však vidíme Brunovského Dona Quijota ako priamu súčasť španielskej zeme. Je tvrdý, surový, zlostný. Mohli by sme pochybovať o tom, či je to tak správne. Je možné, že predsa je to správne, že to môžeme považovať za správne, keď posudzujeme knihu z iného hľadiska.

Chcel by som sa vyjadriť, ako si napr. predstavujem Tolstého. Tolstoj je podľa môjho názoru človek s ťažkými myšlienkami, ťažkými ako napr. stravec hrozna obťažovaný štavou, že sa až bojíme, že spadne na zem. Je tu veľa tieňov, ťažkých tieňov. Alebo napr. Dostojevský, ktorý bol súčasník Tolstého. Chcel by som týchto dvoch porovnať. Dostojevský je v istom zmysle slova negatívna podoba

Ich befasse mich mit der Frage des subjektiven Moments in der Kunst, da sich in der Arbeit des Illustrators immer zwei Subjekte geltend machen: das Subjekt des Illustrators und das Subjekt des Künstlers. Wie sollen wir sie miteinander verbinden? Ich erlaube mir, ein kleines Geheimnis der Jury zu enthüllen: diese Frage tauchte auch dort sehr häufig auf. In unseren Schlußfolgerungen waren wir immer dann einig, wenn sich zwei Individualitäten in verschiedenen grundlegenden Fragen einigten.

Ich möchte zwei Beispiele erwähnen, die hier auf unserer Ausstellung zu sehen sind. Das erste Beispiel ist das Märchenbuch der Brüder Grimm von Werner Klemke illustriert. Die Grimms sind Schriftsteller, die von der Gegenständlichkeit ausgehen. Sie beschreiben z. B. eine gotische Stadt, ihre Türme und Wetterhähne an den Schornsteinen usw. und dies alles gestaltete Werner Klemke mit der überraschenden Handfertigkeit eines Jongleurs, der mit den Sachen immer zurecht kommt. Beide, d. h. die Autoren und der bildende Künstler hatten sich gleichsam getroffen.

Das zweite Buch ist kompliziert. Es sind Brunovskýs Illustrationen zu Don Quijote. Ich muß gestehen, es sind ganz unglaubliche Illustrationen; unglaublich deswegen, weil sie die Gesamtkonzeption des Buches verändert haben. Diese Illustrationen gleichen weder den Illustrationen Dorés, noch denen von Daumier, František Tichý oder Kukrin. Alle früheren Illustratoren gingen davon aus, daß sie Don Quijote als Personifizierung feiner seelischer Regungen aufgefaßt hatten; es war, als gehörte sein Profil dem Himmel an, während Sancho Panza der Erde entsproß. Auf einmal sehen wir Brunovskýs Don Quijote als unmittelbaren Teil der spanischen Erde. Er ist hart, roh, böswillig. Es können uns Zweifel kommen, ob dies richtig ist. Es ist möglich, daß es doch richtig ist, daß wir es für richtig halten können, denn wir werten das Buch von einem anderen Standpunkt aus.

Ich möchte hier andeuten, wie ich z. B. Tolstoj auffasse. Tolstoj ist meiner Meinung nach ein Mensch mit schweren Gedanken, so schwer,

Tolstého. Samozrejme je negatívny zvláštnym spôsobom. Uvediem napríklad pasáž z Peterburgu, kde stojí Rogožinov dom. Je úplná tma. Na začiatku knihy sedia vo vlaku bledí ľudia. Svitá. Moment, keď vedie Rogožin Myškina k zabitej Nastasii Filipovne. Najprv Myškin nevidí vôbec nič, lebo v izbe je tma, potom sa pomaly rozvidnieva. Možno vidieť rozhádzanú posteľ, potom je ešte svetlejšie a konečne, keď je celkom svetlo, možno vidieť i zabitú. Toto je opísané tak, že už je takmer oslňujúce svetlo, hoci sme vstúpili do tmavej izby. Čo to teda znamená? To je svet spisovateľa, to je jeho spôsob videnia. Ako by teda mohol nebrať ilustrátor ohľad na tento obsah?

Dovoľte mi ešte niekoľko slov na záver. My umelci, poznáme tajomstvo. Práve pre toto tajomstvo tešíme sa oblube čitateľov. Je to tajomstvo ovládania plochy alebo priestoru. Môžeme sa pokúsiť o hocikaký experiment, môžeme podľa hudobnej predlohy navrhnuť dekoráciu, alebo nejaké literárne dielo môžeme matematicky premeniť na surrealistické, ale v žiadnom z týchto prípadov nesmieme stratiť perspektívu. Keď dôjde k takej strate, je stratené všetko. Už sme videli také príklady. Zostáva iba želať si, aby ich bolo čo najmenej.

wie eine saftpralle Traube, von der wir fürchten müssen, sie werde abfallen. Es gibt hier viel Schatten, schwere Schatten. Oder z. B. Dostojewskij, Tolstojs Zeitgenosse. Ich möchte diese beiden miteinander vergleichen. Dostojewskij ist in einem gewissen Sinne Tolstojs negatives Gegenüber. Natürlich, negativ auf eine ganz besondere Art. Ich möchte einige Beispiele anführen, wie z. B. die Passage in Petersburg, wo Rogoschins Haus steht. Es ist ganz dunkel. Am Anfang des Buches sitzen bleiche Menschen in dem Zug. Es tagt. Der Augenblick, da Rogoschin Mischkin zu der erschlagenen Nastasia Filipowna kommt. Zuerst sieht Mischkin überhaupt nichts, denn es ist dunkel im Zimmer, dann beginnt es langsam zu dämmern. Man kann ein zerwühltes Bett sehen, dann wird es noch heller, und endlich, als es ganz hell wird, sieht man auch die Erschlagene. Dies ist so beschrieben, daß wir uns bereits in gleißendem Licht befinden, obwohl wir in ein dunkles Zimmer getreten sind. Was bedeutet das nun? Das ist die Welt des Schriftstellers, seine Sehweise. Sollte sie der Illustrator nicht zur Kenntnis nehmen?

Erlauben Sie mir noch einige abschließende Worte. Wir Künstler kennen ein Geheimnis. Weil wir es kennen, sind wir bei unseren Lesern beliebt. Es ist das Geheimnis der Beherrschung der Fläche oder des Raumes. Wir können uns in jedes Experiment einlassen, wir können nach einer Musikvorlage die Dekoration entwerfen, wir können ein Literaturwerk mathematisch in ein surrealistisches Werk verwandeln, doch wir dürfen auf keinen Fall den Raum verlieren. Wenn es zu diesem Verlust kommt, ist alles verloren. Wir haben solche Beispiele bereits gesehen. Es bleibt nur zu wünschen übrig, es mögen Ausnahmen sein.



ALGIRDAS  
STEPONAVIČIUS

SOVIETSKY ZVĀZ

Ľudové umenie  
a ilustrácia detskej knihy

SOWJETUNION

Volkskunst und  
Kinderbuchillustration

Človek sa narodí veľmi, veľmi malý; malý je aj keď dospeje. Keď sme sem leteli lietadlom – a neboli sme ešte veľmi vysoko, pozeral som sa dolu, ale nevidel som nijakých ľudí, hoci predsa človek chodí po zemi. Je zaujímavé, že tento malý človečik, ktorý je obklopený nekonečne ďalekými priestormi galaxií a metagalaxií, že tento človečik, ktorý nie je z výšky 9 kilometrov vôbec viditeľný, sa svojou hlavou – vďaka svojim duševným silám – pokúša prekonať čierny kruh nevedomosti. Vidí sa mi, že v tom je jeho hrdinstvo.

Ak mám hovoriť konkrétne k ilustráciám pre deti, chcel by som povedať svoj názor, že ilustrácia musí byť veľmi rôznorodá, aby mohla tlmočiť rozličné problémy. To sa nedá dosiahnuť jedným jediným štýlom. Preto sa musia používať rozličné metódy a rôzne umelecké štýly. Hoci nie som prívrženec naturalizmu, zdá sa mi, že niekedy je práve on vhodnou výrazovou možnosťou. Podobne sa usilujem vypočítať človeka, ktorý sa na nás obracia so svojím umením, bez ohľadu na jeho štýl, rozumiem mu a pochopím, čo chce povedať. V podstate teda chcem povedať, že umenie je rôznorodé.

Ešte raz by som chcel zopakovať, že keď pozorujem z veľkej výšky človeka, čo nesie plátno, na ktorom chce maľovať, je mi jasné, že nemôžu v skutočnosti existovať žiadne dogmatické zákony, pre ktoré by smel maľovať len to, čo je predpísané, to, čo je dovolené, a že je niečo, čo je zakázané maľovať. Z tohto hľadiska treba postupovať aj pri výklade našej témy.

Na výtvarného umelca, ktorý pracuje v oblasti ilustrácie knihy pre deti, vplýva množstvo faktorov: ekonomické a spoločenské prostredie, idey doby, spôsob myslenia, objavy vo vede a, prirodzene, samo umenie so všetkými jeho kvalitami.

V súčasnosti hrá spomedzi týchto vplyvov osobitnú úlohu ľudové umenie – najmä v tých krajinách, kde sa spojivá s týmto umením nepretrhli a umelci práve cez ľudové umenie načierajú do hĺb duše svojho národa.

Žijeme v zložitej epoche, plnej protirečení a kontrastov.

Der Mensch wird klein geboren, sehr klein; klein ist er auch als Erwachsener. Wir kamen mit dem Flugzeug hierher – und als wir noch gar nicht so hoch in der Luft waren, schaute ich zur Erde, doch ich sah keine Menschen, obwohl der Mensch doch die Erde bewohnt. Es ist interessant, daß dieser winzige Mensch, der von einem so unendlichen All umgeben ist, von Galaxien und Metagalaxien, daß dieser winzige Mensch, der aus der Höhe von 9 Kilometern gar nicht sichtbar ist, mit seinem Kopf – und das Dank seiner geistigen Kräfte – versuchte, den dunklen Kreis der Unkenntnis zu durchstoßen. Darin, glaube ich, liegt sein Heldentum.

Wenn ich konkret über die Illustrationen für Kinder sprechen soll, möchte ich die Überzeugung ausdrücken, daß die Illustration sehr vielseitig sein muß, um die verschiedensten Probleme gestalten zu können. Das kann man mit einem Stil nicht erreichen. Darum müssen verschiedene Methoden und unterschiedliche künstlerische Stile gebraucht werden. Obwohl ich kein Anhänger des Naturalismus bin, scheint er mir doch eben manchmal die richtige Ausdrucksmöglichkeit zu sein. Es ist wie mit der Sprache des Menschen, der sich mit seiner Kunst ungeachtet des Stils an mich wendet: ich versuche zu verstehen und zu begreifen, was er sagen möchte. Ich will damit im Grunde genommen nur so viel sagen, daß die Kunst vielseitig sein muß.

Noch einmal möchte ich wiederholen, wenn ich aus großer Höhe einen Menschen betrachte, der die Leinwand, die er bemalen möchte, mit sich herumträgt, so wird mir klar, daß es in Wirklichkeit keine dogmatischen Gesetze darüber, was man malen kann, was vorgeschrieben und was verboten ist, geben kann. Von diesem Gesichtspunkt aus müssen wir auch unsere Themen angehen.

Auf den bildenden Künstler, der auf dem Gebiet der Kinderbuchillustration tätig ist, wirken verschiedene Faktoren: das ökonomische und das gesellschaftliche Milieu, die Zeitideen, die Denkweisen, die wissenschaftlichen Entdeckungen, die Kunst mit all ihren Qualitäten selbst.

Moderný človek napriek všetkému hľadá jednoduchšie, jasnejšie riešenie hlavných problémov svojej existencie.

Častočne práve preto sa ľudové umenie, umenie starých národov, takzvané „naivné“ umenie a detská tvorba so svojim bezprostredným a harmonickým videním sveta stali svojim spôsobom blízkymi modernému človeku a celkom spravodlivo im prisudzujeme estetické hodnoty.

Ľudové umenie ťažko podlieha rozličným vonkajším vplyvom. Sprevádza generáciu za generáciou, zachováva tradíciu a udržuje ten vrúcny, až naivne jednoduchý, úprimný vzťah medzi človekom, jeho vnútram a okolitým svetom.

Ľudové umenie zachováva „pocit zakorenenosti“, spätosti s matkou, s predkami, s prírodou a jej tvorivými silami. Je ohnívom medzi človekom a prvopočiatocnými zdrojmi tvorby. V ľudovom umení sa veľmi výrazne a trvanlivo udržuje kolektívna pamäť, prenáša sa duchovná štruktúra a skúsenosť národa.

Ľudové umenie vytvára pohľad na svet, v ktorom sa organicky prepletá realita s fikciou, skutočnosť s rozprávkou.

Tento pohľad, ktorého základom je bezprostredné zmocňovanie sa skutočností, stáročiami vypracované a zdokonaľované, má veľmi lakonické, prosté a emocionálne umelecké prejavy. Je plný naivnej harmónie a vyrovnanosti, plný vrodenej viery v dobro, v pravdu, v lepší život.

V literatúre pre deti má významné miesto folklór, rozprávky a rozličné diela rozprávkového typu. Tieto texty si priam vynucujú interpretáciu v štýle ľudového umenia.

Interpretácia ľudového umenia môže byť veľmi rozmanitá.

Na jednej strane je možný doslovný prenos elementov a foriem ľudového umenia do ilustrácie (využitie ľudového maliarstva, grafiky, plastiky, tkanín, prvkov architektúry, rezby v dreve a pod.).

Takéto ilustrácie môžu byť pre deti ľahko zrozumiteľné, pekné i zaujímavé, môžu mať aj pedagogický význam, sú však málo originálne a sotva znamenajú skutočnú umeleckú hodnotu. Je to akýsi druh popularizácie ľudového umenia. A týmto je podľa môjho názoru aj význam podobných ilustrácií vyčerpaný. Nevidím možnosti, ako by sa dal ďalej rozvíjať princíp doslovného preberania.

Na druhej strane ľudové umenie je nevyčerpatelným prameňom inšpirácie. Často býva tým zázračným žriedlom, ktoré očisťuje, oslobodzuje profesionálne umenie od ustálených logických i predpojatých schém, vracia mu životné sily.

Poznáme veľa významných umelcov, ktorí vo svojich ilustráciách úspešne interpretujú ľudové umenie, využívajú jeho vitalitu, radostnú farebnosť, humor a nápaditosť. Napríklad ruskí výtvarníci Konstantin Kuznecov, Tatiana Mavrinová, spomedzi Litovcov Albína Makunajteová, zo Slovákov Ľudovít Fulla, z Poliakov Eugénia Ružanská, Adam Kilián a ďalší.

Umelec-ilustrátor sa často opiera o umelecké myslenie národa ešte aj preto, že vo svojich základoch sa ono dotýka detskej psychiky.

Dieťa sa od malička začína vyjadrovať aj jazykom výtvarného umenia. Pracujú tu príbuzné tvorivé faktory, ktoré v sebe spája

In der Gegenwart spielt unter allen diesen Einflüssen der der Volkskunst eine besondere Rolle – vor allem in Ländern, in denen die Beziehungen zu dieser Kunst niemals abgerissen waren und die Künstler mittels der Volkskunst in die Tiefen der Nationalseele vorstießen.

Wir leben in einer komplizierten Epoche voller Widersprüche und Kontraste.

Der moderne Mensch sucht trotz allem eine einfachere, klarere Lösung der Hauptprobleme seiner Existenz.

Eben deswegen berühren die Volkskunst, die Kunst alter Völker, die sogenannte „naive“ Kunst und das kindliche Schaffen auf ihre Art den modernen Menschen und wir erkennen ihnen gerechterweise ästhetische Werte zu.

Die Volkskunst unterliegt nur in sehr geringem Maße äußerlichen Einflüssen. Sie begleitet Generation um Generation, bewahrt die Tradition und erhält das innige, manchmal sogar naiv einfache Verhältnis zwischen dem Innenleben des Menschen und der äußeren Welt.

Die Volkskunst bewahrt das „Gefühl der Verwurzelung“, der Verbindung mit der Mutter, mit den Vorfahren, mit der Natur und ihren schöpferischen Kräften. Sie ist ein Bindeglied zwischen dem Menschen und den ursprünglichen Quellen seiner Schöpfung. In der Volkskunst bleibt sehr deutlich und dauerhaft das kollektive Gedächtnis erhalten, in ihr wird die geistige Struktur und die Erfahrung der Nation überliefert.

Die Volkskunst gestaltet eine Weltsicht, in der sich organisch Realität und Fiktion, Wirklichkeit und Märchen durchdringen.

Diese Sicht, deren Grundlage eine unmittelbare Wirklichkeitserfassung ist, in Jahrhunderten entstanden und vervollkommen, hat sehr lakonische, schlichte und emotionale Ausdrucksweisen. Sie ist voller naiver Harmonie und Ausgeglichenheit, voll angeborenen Glaubens an das Gute, die Wahrheit, an ein besseres Leben.

In der Kinderliteratur nehmen die Folklore, das Märchen und andere märchenhafte Werke einen hervorragenden Platz ein. Diese Texte erzwingen sich geradezu eine Interpretation im Stil der Volkskunst.

Die Interpretation der Volkskunst kann sehr verschiedenartig sein.

Einerseits ist eine formgetreue Übernahme von Elementen und Darstellungsweisen der Volkskunst in die Illustration möglich (Nutzung der Volksmalerei, der Grafik, der Plastik, der Weberei, Elemente der Architektur, des Holzschnittes usw.).

Solche Illustrationen sind den Kindern zwar leicht zugänglich, sie können schön und interessant sein und auch eine pädagogische Bedeutung haben, sie sind jedoch wenig originell und haben kaum einen wirklichen künstlerischen Wert.

Sie sind gewissermaßen eine Popularisierung der Volkskunst. Damit wird, meiner Meinung nach, die Bedeutung dieser Illustrationen ausreichend charakterisiert. Ich sehe keine andere Möglichkeit, wie man das Prinzip der getreuen Übernahme weiter entwickeln könnte.

Andererseits ist die Volkskunst eine unerschöpfliche

aj ľudový umelec: vnímanie seba i sveta nie s pomocou logických a racionálnych konštrukcií ako u dospelého človeka, lež prostredníctvom citu a vrodenej intuície.

Dieťa vie inštinktívne narábať s kombináciami línií, škvŕn, studených a teplých farieb, vie ich rytmicky rozložiť do sugestívnych vizuálnych konštrukcií.

Podobne ako v ľudovom umení tu hrá mimoriadnu úlohu fantázia. Dieťa nešokujú ani tie najsmelšie, najfantastickejšie a najmenej očakávané myšlienky a formy. Je v okamihu pripravené akceptovať ich a uvažovať nad nimi. Nie je azda práve dieťa ten ideálny divák výtvarného umenia, o ktorom sníva umelec?

Jedným z hlavných faktorov, spájajúcich ľudové umenie, detský umelecký prejav a umelcovu tvorbu je práve tvorivosť, schopnosť tvoriť, t. j. myslieť a vyjadrovať sa umeleckými formami.

Zložité problémy súčasnosti sa však nielenže nedajú úplne interpretovať ľudovým umením, ale neraz sa nedajú vôbec vyjadriť touto interpretáciou.

Súčasný umelec, ktorý má tvorivý vzťah k dedičstvu ľudového umenia, musí zrejme ísť cestou pretavenia tohto dedičstva do súčasných umeleckých foriem.

Som toho názoru, že umelec musí tvorivo pretavovať všetky vonkajšie vplyvy, nech sú akokoľvek plodné. Ak nadväzujeme s dieťaťom dialóg cez vyjadrenie svojho vnútorného „ja“, svojho vnímania sveta, vyjadrujeme tým pôvab detského pohľadu na svet a súčasne i svet samotný.

Inspirationsquelle. Sie ist oft ein Zauberbrunnen, der die professionelle Kunst reinigt, sie befreit von erstarrten logischen Schemen, ihr die Lebenskräfte zurückgibt.

Wir kennen viele hervorragende Künstler, die in ihren Illustrationen die Volkskunst erfolgreich interpretieren, ihre Vitalität, ihre Farbfreude, ihren Humor und Einfallsreichtum ausnützen. So z. B. die russischen Künstler Konstantin Kusnezow, Tatjana Mawrinowa, die Litauerin Albina Makunajte, der Slowake Ludovít Fulla, die Polen Eugenia Ružanska, Adam Kilian u.v.a.

Der Illustrator stützt sich auf das Kunstgefühl des Volkes oft auch deswegen, weil es in seinen Grundlagen der kindlichen Psychik entspricht.

Das Kind beginnt von klein auf sich auch in der Sprache der bildenden Kunst auszudrücken. Es sind hier ähnliche schöpferische Faktoren am Werk, wie sie auch der Volkskünstler gebraucht: er nimmt sich und die Welt nicht mit Hilfe logischer und rationaler Konstruktionen, sondern mittels des Gefühls und einer angeborenen Intuition wahr.

Das Kind ist auf Grund seines Instinktes fähig, mit Kombinationen von Linien, Flecken, warmen und kalten Farben zu arbeiten, es kann diese Elemente in suggestive visuelle Konstruktionen rhythmisch gliedern.

Ähnlich wie in der Volkskunst spielt auch hier die Phantasie eine ungewöhnlich wichtige Rolle. Das Kind wird durch keine noch so kühnen, noch so phantastischen und unerwarteten Gedanken und Formen schockiert. Es ist augenblicklich bereit, sie zu akzeptieren und darüber nachzudenken. Ist vielleicht nicht gerade das Kind der Idealkonsument der bildenden Kunst, von dem der Künstler träumt?

Einer der Hauptfaktoren, die die Volkskunst, das kindliche Kunstprodukt und das künstlerische Schaffen verbinden, ist eben das Schöpferische, die Fähigkeit der Kreativität, d. h. zu denken und sich in künstlerischen Formen auszudrücken.

Die komplizierten Probleme der Gegenwart lassen sich jedoch nicht nur nicht zur Gänze durch die Volkskunst interpretieren, sie können in dieser Interpretation oft gar nicht erfaßt werden.

Der zeitgenössische Künstler, der ein schöpferisches Verhältnis zum Erbe der Volkskunst hat, muß wahrscheinlich dieses Erbe in zeitgemäße Kunstformen umgießen.

Ich bin der Ansicht, daß der Künstler alle äußeren Einflüsse schöpferisch umformen muß, wie immer inspirierend sie auch sein mögen. Wenn wir mit dem Kind in einen Dialog treten, in dem wir unser eigenes inneres Ich, unsere Wahrnehmungen von der Welt ausdrücken, drücken wir damit den Zauber der kindlichen Weltsicht und zugleich auch diese Welt selbst aus.

FRANTIŠEK  
HOLEŠOVSKÝ

ČESKOSLOVENSKO

TSCHECHOSLOWAKEI

Poznámky k téme sympózia

Anmerkungen zum Thema  
des Symposiums

Bratislavské sympóziu o ilustrácii detskej knihy nie je prvým, na ktorom sa rokuje o tejto téme. Spomínam napr. na sympóziu vo Viedni pre dvoma rokmi. Mohli by sme pripomenúť aj staré pracovné stretnutia v Prahe alebo v Bratislave. Avšak nášmu sympóziu dodáva mimoriadnu dôležitosť organizačno-formálna situácia, v ktorej sa realizuje: sprevádza prvé Bienále ilustrácií pre deti. A to je skutočnosť, ktorá nesporne vytvorí z bratislavských sympózií o ilustrácii detskej knihy sústavu teoretických stretnutí. Sústavu so všetkým, čo s týmto pojmom súvisí. Nie na konci týchto perspektív leží aj predstava teoretického systému poznatkov, zákonitostí, výsledkov psychologicko-pedagogických výskumov a experimentov v oblasti, ktorej predmet nám vytvára tvorba a pôsobenie umeleckej ilustrácie pre deti.

Téma súčasného sympózia môže byť začiatkom výstavby tejto oblasti. No tento začiatok nepredstavuje „čistú tabuľu“. Keby sme sa pokúsili – a nesporne to budeme musieť čo najskôr urobiť – zhromaždiť kritické a teoretické úvahy o ilustrácii v našej detskej knihe, poznali by sme, že sa urobilo nemálo. Ale všetko sa vytváralo z príležitostných pozícií, nenachádzame objektívne platné a závažné pokusy o vytvorenie systému ilustrácie pre deti.

Preto tiež stovky recenzií, kritik, úvah a článkov publikovaných v pedagogických, psychologických, umeleckých a kultúrnych publikáciách striedajú stanoviská a hľadiská a často si navzájom odporujú. Ich autorom ide neraz väčšmi o presadenie vlastnej osobnosti než o spoločenskú funkciu a podstatu ilustrácie v estetickom rozvoji dieťaťa. Chýbajú nám jasné základné hľadiská na predmet a metódu tejto novej kultúrno-výchovnej oblasti. Didaktika nepriateľsky zazerá na formálne experimenty v ilustračnej tvorbe pre deti, teória umenia nechce rátať so špecifickosťou detského estetického vnímania a s podmienkami esteticko-výchovnej práce v našom školskom systéme, psychológia si nekladie otázku jednoty umeleckého výrazu, ani spoločenského zmyslu ilustrácie. Nedostatky každého z týchto

Das Pressburger Symposium über die Kinderbuchillustration ist nicht das erste Symposium, wo über die Illustration für Kinder gesprochen wird. Ich erinnere mich an das Symposium vor zwei Jahren in Wien, wir könnten an die Arbeitstreffen in Prag und Bratislava denken. Doch die organisatorisch-formale Situation unseres Symposiums verleiht ihm eine besondere Wichtigkeit: es findet während der ersten Biennale der Illustrationen für Kinder statt und das ist zweifellos eine Tatsache, die aus den Pressburger Symposien über die Kinderbuchillustration bestimmt ein System theoretischer Zusammenkünfte machen wird. Ein System mit all dem, was damit zusammenhängt. Nicht am Schluß dieser Perspektiven liegt auch die Vorstellung eines theoretischen Systems der Kenntnisse, Gesetzmäßigkeiten und Ergebnisse psychologisch-pädagogischer Forschungen und Experimente auf einem Gebiet, dessen Gegenstand das Schaffen und die Wirkung der künstlerischen Illustration für Kinder ist.

Das Thema des jetzigen Symposiums kann den Grundstein zu diesem System legen. Es ist kein Anfang mit der Vorstellung eines reinen Tisches. Wenn wir versuchten – und zweifellos müssen wir das in nicht allzuferner Zukunft tun – die kritischen und theoretischen Erörterungen über die Kinderbuchillustration zu sammeln, kämen wir zur Überzeugung, daß bereits vieles getan wurde. Doch meistens waren es Gelegenheitsarbeiten, wir finden keine objektiv gültigen und wichtigen Versuche, ein System der Illustrationen für Kinder zu schaffen.

Darum wechseln auch so oft und widersprechen sich die Standpunkte und Kriterien in Hunderten von Rezensionen, Kritiken, Studien und Artikeln, die in pädagogischen, psychologischen, künstlerischen und kulturellen Publikationen erschienen. Ihren Autoren ging es oft mehr um die Durchsetzung ihrer eigenen Persönlichkeit als um die gesellschaftliche Funktion und das Wesen der Illustration in der ästhetischen Entwicklung des Kindes. Es fehlen uns klare, grundlegende Standpunkte bei der Beurteilung des Gegenstandes und der Methode

prístupov k ilustrácii pre deti sú na druhej strane vyvažované kladmi, ktoré zas chýbajú ostatným.

Tridsať rokov sa zaoberám ilustráciou detskej knihy a systematicky sledujem práce, ktoré smerujú k vytvoreniu teoretických a metodologických základov detskej literatúry. Môžu nám byť vzorom a príkladom: nie tým, čo už vykonali, ale úsilím objektivne sa vysporiadať s oboma ohniskami, ktoré určujú obsah tejto oblasti – so vzťahom detskej literatúry k podstate literárnej tvorby a s jej vzťahom k problému výchovy a rozvoja jednotlivca i spoločnosti. Pokým v oblasti ilustrácie pre deti oba tábory – pedagogický a teoreticko-umelecký – nevzali ešte svojich partnerov na vedomie inakšie, než ako protivníkov, v oblasti vlastnej literatúry pre deti sa už formuje mladá generácia pripravená v oboch oblastiach a presvedčená, že je nevyhnutné objektivne počítať s umelecko-tvorivým i spoločensko-výchovnými zákonitostami a požiadavkami. S veľkým potešením sme sa zoznámili v ostatnom čase napr. s vážnou prácou Jaroslava Voráčka o tradíciách, ponímaní a perspektívach českej literatúry pre mládež (v rokoch 1830–1945). Syntetizujúce úsilie, spoločensky zodpovedné a nedeformované osobnými ambíciami, robí z tejto práce jadro konštituujúcej sa novej, špecifickej disciplíny.

Téma sympózia – Vplyv ilustračného umenia na citovú výchovu – je téma nesmierne vďačná, zároveň však naozaj široká a najmä nadmerne ťažká a predovšetkým pedagogická. Keďže teória výchovy málo rozpracovala psychologické základy citovej výchovy a pozvaní účastníci sa mohli zoznámiť s témou sympózia iba pol roka pred týmto podujatím, nedá sa predpokladať, že by bolo v medzidobí do sympózia možné, aby ktosi realizoval seriózný výskum, ktorý by sa vzťahoval k podstate témy. (Ak skutočnosť vyvráti moje obavy, tým lepšie!) V tejto súvislosti sa vynára myšlienka, či by každé sympóziu nemalo na záver stanoviť tému nasledujúceho, takú tému, ktorá by nadväzovala na práve skončené rokovanie a ktorá by súčasne odborníkom v našej oblasti poskytla možnosť dôkladnej prípravy materiálu pre budúcu pracovnú poradu.

Skutočnosť, že sa schádzame a budeme aj ďalej schádzať na Bienále ilustrácií pre deti, musí nás viesť k tomu, aby sme rozšírili tému o rad základných pohľadov na umeleckú ilustráciu vôbec a na ilustráciu pre deti zvlášť. Týkajú sa predmetnej stránky ilustrácie a procesuálnej stránky jej pôsobenia. Z hľadiska predmetnej stránky by sme mali najprv odpovedať, o akú umeleckú ilustráciu pre deti nám ide pri úvahách o jej vplyve na citovú výchovu. Pojem „súčasná“ ilustrácia nám nehovorí takmer nič. Dnešná i minulá ilustrácia sa značne diferencuje vzťahom k prúdom a oblastiam výtvarného umenia, špecifickou funkciou ilustrácie, aktuálnymi kultúrno-spoločenskými úlohami národa v tej-ktorej etape jeho vývoja a ďalšími hľadiskami, vzťahom širokých spoločenských vrstiev k výtvarnému umeniu a pod.

Je rozdiel, či umelec ilustruje leporelo pre dvojročné deti, alebo historický námet pre staršie deti. V rozprávkach vydaných dnes napr. v susedných štátoch strednej Európy môže prevládať

dieses neuen, kulturdidaktischen Gebietes. Die Erzieher blicken mit Unmut auf formale Experimente in der Illustration für Kinder, die Kunsttheoretiker sind nicht bereit, sich mit dem Spezifikum der kindlichen ästhetischen Wahrnehmung und mit den Bedingungen der ästhetisch-erzieherischen Arbeit in unserem Schulsystem zu befassen, die Psychologen stellen sich weder die Frage nach der Einheit des künstlerischen Ausdrucks, noch die nach dem gesellschaftlichen Sinn der Illustration. Und die Unzulänglichkeiten in den Auffassungen über die Illustration für Kinder der einen wird wieder aufgewogen durch Vorteile, die den anderen fehlen.

Im Laufe der dreißig Jahre, in denen ich mich mit der Kinderbuchillustration befasse, verfolge ich systematisch die Arbeiten, die zur Schaffung theoretischer und methodologischer Grundlagen der Kinderliteratur führen. Sie können uns als anstrebenwertes Beispiel dienen: nicht damit, was sie schon erreicht haben, sondern mit ihrem Bestreben, sich objektiv mit den beiden Problemen, die den Inhalt dieses Gebietes bilden – die Beziehung der Kinderliteratur zu dem Wesen der literarischen Arbeit und deren Beziehung zu Problemen der Erziehung und der Entwicklung des Einzelnen und der Gesellschaft – auseinanderzusetzen. Es ist erfreulich, daß während im Bereich der Kinderbuchillustration sich beide Lager – das der Pädagogen und jenes der Kunsttheoretiker noch nicht anders zur Kenntnis genommen haben, denn als Gegner, sich in dem Bereich der eigentlichen Kinderliteratur bereits eine junge Generation zu formen beginnt, die in beiden Hinsichten vorbereitet und überzeugt ist, daß man objektiv sowohl mit den künstlerischen-schöpferischen, wie auch mit den gesellschaftlich erzieherischen Gesetzmäßigkeiten und Forderungen rechnen muß. Mit großer Freude habe ich mich z. B. in letzter Zeit mit der Arbeit von Jaroslav Voráček über die Traditionen, den Begriff und die Perspektiven der tschechischen Kinderliteratur (in den Jahren 1830–1945) bekannt gemacht. Ihr gesellschaftlich verantwortungsbewusstes und synthetisierendes Bestreben ohne persönliche Ambitionen macht sie zu dem Kern einer sich konstituierenden, neuen und spezifischen Disziplin.

Das Thema des Symposiums „Der Einfluß der Illustrationskunst auf die Gefühlserziehung“ ist ein ungemein dankbares jedoch auch ungemein breites Thema, und was am wichtigsten ist – es ist ein schwieriges und vor allem pädagogisches Thema. In Anbetracht dessen, wie wenig wir in der Theorie der Erziehung die psychologischen Grundlagen der Gefühlserziehung erarbeitet, haben und auch in Anbetracht dessen, daß sich die Teilnehmer des Symposiums erst ein halbes Jahr vor dem Symposium mit dessen Thema vertraut machen konnten, ist kaum anzunehmen, daß jemand von uns in der Zwischenzeit eine seriöse, das Thema betreffende Forschung hätte durchführen können. (Sollten die Tatsachen diese meine Befürchtungen widerlegen, um so besser.) Daraus ergibt sich nun das Problem, ob nicht jedes Symposium das Thema des nächsten Symposiums bestimmen sollte, das an das eben behandelte anschließen könnte und so zugleich den Fachleuten die Möglichkeit bieten würde, sich auf die nächste Arbeitssitzung in materieller Hinsicht gründlich vorzubereiten.

stanovisko konvencie umeleckého vkusu alebo, naopak, priebojný tvorivý experiment. Otázka zobrazovania má v ilustrácii celkom iné funkčné vzťahy ako v závesnom obraze alebo v samostatnej grafike. Ilustrácia, ktorá chce podnietiť a rozvíjať výtvarnú tvorivosť detí, bude používať celkom iné postupy a sledovať iné ciele, ako napr. ilustrácia ku knihe umelecko-vzdelávacej či umelecká ilustrácia v školskej učebnici.

Pozrime sa len zbežne na záujmové a citové zaujatie dieťaťa pri výtvarnej úlohe podnietenej zošitým omaľovačiek a – naproti tomu – na zaujatie chlapca, ktorý chce preniknúť isté intelektuálne vzťahy a závislosti v knihe a očakáva od ilustrácie pomoc. Môžeme tu proti sebe hypoteticky, t. j. v očakávaní istej inej citovej pozície, postaviť objavný kriticko-teoretický postulát, ktorý odmieta gnozeologizmus vo výtvarnom umení, a požiadavky vysvetľujúce funkciu obrazu, nákreсу v texte, ktorý má učiť a vzdelávať. Zdôrazňuje, že musíme vidieť zmysel a funkciu umenia nie v poznávaní a odrážaní skutočností, ale predovšetkým v tvorení a pretvorení skutočností, v rámci ktorého má poznávanie síce významnú, ale v podstate pomocnú, nedominantnú úlohu. Citové uspokojenie dieťaťa, ktoré pracuje na výtvarnej úlohe omaľovačiek alebo knihy-hračky, nesporne porastie so samostatnosťou a čiastkovými výsledkami jeho práce. Toto tvorivé uspokojenie má k obrazu a k výtvarnej činnosti celkom špecifický vzťah. Avšak dieťa, ktoré číta zemepisnú knihu alebo technickú príručku, obracia sa síce k jej ilustrácii rovnako zvedavo, no čaká od nej pomoc pri chápaní a prenikaní logických vzťahov. Aj v tomto prípade môže ísť o ilustráciu aspoň v istej frekvencii a relácii umeleckú. Tak sme privítali napr. Kolářove ilustrácie v našich učebniciach dejepisu alebo Fukove vo Vlastivede. Cítíme však, že ak majú tieto ilustrácie citovo plne vyznieť, je tu väčší než kde inde nevyhnutné viazať ich nielen na isté predpoklady dieťaťa, ale i na konkrétne vedenie vychovávateľa a na jeho navodenie istých vzťahov obrazu k procesu vnímania.

Niet pochýb, že aj ilustračná dominanta umelecko-vzdelávacej knihy nemusí byť v náučnej ilustrácii, ale naopak v takej, ktorá sleduje cieľ prehliť citový vzťah k predmetu knihy. Nevyplýva to len z rozdielov charakteru a funkcie knihy, ale už z námetu. To je príklad Zúbkovej knihy Moja Bratislava. V jej ilustráciách sledoval Julián Filo predovšetkým citový vzťah dieťaťa ku kráse a k histórii slovenskej metropoly. Nechce objavovať nové skutočnosti, ale prefiltrovať citové vzťahy k milovanému mestu novými citlivými vrstvami, ktoré upresnia, skonkrétnia, obohatia, prehličia jestvujúce detské city. Význam nových skutočností nie je v príspevku k systému znalostí, ale v zmožnení lásky, úcty a obdivu k symbolu dejín a národa.

Vzťah nových znalostí k intenzite citového zážitku nie je len v kontrapozícii toho, čo vieme o predmete, a nášho citového vzťahu k nemu, ale aj v prínose nových a iných návratov k predmetu, i v tom, ako je spojený s národným životom spoločnosti a s národnou podstatou jedinca.

Pri predmetnej stránke ilustrácie nemôžeme zabudnúť na

Die Tatsache, daß wir zusammentrafen und auch in Zukunft anlässlich der Biennale der Illustrationen für Kinder zusammentreffen werden, sollte uns gleichzeitig dazu führen, das gegebene Thema um eine Reihe grundlegender Probleme zu erweitern, und zwar im Hinblick auf die Illustration im Allgemeinen und die Illustration für Kinder im Besonderen. Das betrifft die gegenständliche Seite der Illustration und auch die prozessuelle Seite ihrer Wirkung. Vom Standpunkt der gegenständlichen Seite aus sollten wir zuvor klären, um welche künstlerische Illustration für Kinder es sich handelt, wenn wir von deren Wirkung auf die Gefühlserziehung sprechen. Der Begriff „zeitgenössische“ Illustration ist beinahe nichtssagend. Die gestrigen und heutigen Illustrationen weisen einen sehr beachtlichen Unterschied auf im Hinblick auf ihre Beziehung zu Strömungen und Gebiete der bildenden Kunst, im Hinblick auf die spezifische Funktion der Illustration, und im Hinblick auf die aktuellen kultur-gesellschaftlichen Aufgaben der Nation in der jeweiligen Entwicklungsetappe, so auch im Hinblick auf die Beziehung breiter Volksmassen zur bildenden Kunst usw.

Es ist ein Unterschied, ob der Künstler ein Bilderbuch für zweijährige Kinder oder einen historischen Roman für die Jugend illustriert, in den Märchen der angrenzenden mitteleuropäischen Staaten kann z. B. die Konvention des herrschenden Geschmacks oder aber ein schöpferisches Experiment überwiegen, die Darstellungsart der Illustration hat einen ganz anderen Funktionsbezug als die Darstellungsart der frei hängenden Bilder und Grafiken, die Illustration, der es um die Befruchtung und Entwicklung der bildnerischen Kreativität der Kinder geht, wird ganz andere Ziele verfolgen als die Illustration zu populärwissenschaftlichen Werken oder zu Schulbüchern.

Sehen wir uns nur flüchtig die Interessen- und Gefühlsengagiertheit eines, eine bildnerische Aufgabe erfüllenden Kindes an, dem wir ein Malheft gebracht haben, und vergleichen wir es mit dem Interesse eines Knaben, der in gewisse intellektuelle Beziehungen und Abhängigkeiten im Buch eindringen will und nun von der Illustration Hilfe erwartet. Wir können hier hypothetisch, d. h. in der Erwartung einer gewissen anderen Gefühlslage, das kritisch-theoretische Postulat, der den Gnozeologismus in der bildenden Kunst bekämpft, und andererseits die erklärende Funktion des Bildes, der Zeichnung im Text, die belehren und bilden soll, gegeneinanderstellen. Es betont, daß es notwendig sei, den Sinn und die Funktion der Kunst nicht in der Erkenntnis und der Widerspiegelung der Wirklichkeit, sondern vor allem im Schaffen und Umgestalten der Wirklichkeit zu sehen, wobei die Erkenntnis eine zwar bedeutende, aber im Grunde genommen nicht dominante Hilfsaufgabe erfüllt. Die Gefühlsbefriedigung des Kindes, das sich mit einer bildnerischen Aufgabe anhand eines Malheftes oder eines Buchspielzeuges beschäftigt, wird gewiß wachsen mit der Selbständigkeit und den Teilergebnissen seiner Arbeit. Diese kreative Befriedigung hat zu dem Bild und der bildnerischen Tätigkeit einen ganz spezifischen Bezug. Wenn das Kind jedoch ein erdkundliches Lehrbuch

vzťah ilustrácie k výtvarnému umeniu, na význam ilustrácie v kultúrnom vývine národa, na zmenu a vývin funkcie ilustrácie vo vývine národnej kultúry, na zdroje vplyvov vo vývine ilustrácie. Základný význam nemá len väzba umeleckej ilustrácie pre deti na detskú literatúru a na detskú knihu, ale aj na výtvarné umenie a na iné druhy umenia pre deti.

Pri procesualnej stránke ilustrácie (myslíme tým proces jej pôsobenia a vzdelávacieho využitia, nie proces jej tvorby) uvažujeme o využití ilustrácie pre deti v školskej i mimoškolskej výchove. Pýtame sa, ako sa zabezpečuje učebno-výchovnými normami, ako sa pripravuje učiteľstvo našich základných škôl, aký výber súčasnej a historickej ilustrácie vytvára najvhodnejší systém jej uplatnenia, aké metódy treba použiť. Vývinová a pedagogická psychológia i psychológia umenia mali by tu splniť významné úlohy, ak sa má ilustrácia naozaj účinne a plne uplatniť v procese výchovy.

Naše učebné a výchovné osnovy počítajú s umeleckou ilustráciou. Tak Návrh osnov výchovnej práce z roku 1960 (neskoršie konkretizovaný Náčrtom programu komunistickej výchovy) obsahuje už v 1. ročníku požiadavku prezerat ilustrácie a rozprávať o nich. V 3. ročníku majú žiaci poznať ilustrácie svojich kníh a zbierať obrázky a známky pre ich estetickú hodnotu, vo 4. ročníku majú vedieť, kto vyzdobil ich obrázkové knihy a zbierať obrázky, fotografie a známky pre ich krásu, v 5. ročníku majú navštevovať výstavy, vedieť vyjadriť, čo sa im na umeleckých prejavoch páči a prejavíť radosť z estetického zážitku. Majú poznať niektorých národných umelcov a ich diela.

Pri rozbere týchto požiadaviek cítime, aké sú empirické a náhodné, že sa ani nedostávajú k cieľu estetickej výchovy umeleckou ilustráciou, ani neurčujú úlohy jej výchovného využitia. Požiadavka prezerat ilustrácie a rozprávať o nich, môže svedčiť o snahe vytvoriť zo záujmu o ilustráciu akúsi kultúrnu potrebu. V práci z roku 1960 som ukázal, že táto snaha môže mať kladné a merateľné výsledky. Spontánnosťou a naliehavosťou vzťahu k ilustrácii a charakterom rozprávania môžeme dokonca s relatívnou približnosťou – rozhodne nie s istotou – merať záujem a citový vzťah detí k ilustrácii. Analogicky možno hodnotiť stupeň citového vzťahu k ilustrácii aj v ďalších ročníkoch: ani tam sa norma nepokúša o presné vymedzenie vzťahu.

Citový vzťah dieťaťa k ilustrácii, pravdaže, zďaleka nevyčerpáva „vplyv ilustrácie na citovú výchovu“. Tu ide o viac: o to, aby sme stykom s umeleckou ilustráciou dosiahli jemnosť, hĺbku a silu citov ku krásnu; aby sme estetickým zážitkom dosiahli úprimnejší a naozajstný estetický vzťah k človekovi a k spoločnosti, k práci a k dielu človeka, k prírode–dejisku ľudského života a práce. Hlboký vzťah k umeleckému dielu predpokladá nepovrchne dôkladné poučenie o umeleckej tvorbe a o umeleckom diele, konštantný, nie príležitostný styk s umeleckým dielom.

Ilustrácia ako izolovaný výtvarno-výchovný prostriedok nám nepomôže. Iba ak u jedincov, ktorí majú špeciálne predpoklady pre výtvarné umenie. Toto konštatovanie nás musí viesť ku špecifickému zameraniu výtvarnej a fyzickej pracovnej činnosti žiakov, k uplatneniu ilustrácie v celej učebno-výchovnej práci, k aplikácii výtvarných

oder ein technisches Handbuch liest, wird es gewiß dessen Illustrationen neugierig betrachten, doch es erwartet von ihnen in erster Reihe Hilfe in dem Begreifen und dem Durchdringen der logischen Beziehungen. Auch in so einem Fall kann es sich um eine, wenigstens in einer gewissen Frequenz und Relation, künstlerische Illustration handeln. So haben wir z. B. Kolárs Illustrationen in unseren Geschichtslehrbüchern und Fukos Illustrationen in der Heimatkunde begrüßt. Wir fühlen jedoch, daß wenn diese Illustrationen emotionell voll ausklingen sollen, es notwendig ist, und das mehr als anderswo, sie nicht nur an gewisse Voraussetzungen beim Kind, sondern auch an die konkrete Führung durch den Erzieher und seine Deutlichmachung gewisser Beziehungen des Bildes zum Wahrnehmungsprozeß zu binden.

Ohne Zweifel kann auch in dem künstlerisch bildenden Buch die Illustrationsdominante nicht in der didaktischen Illustration, sondern in einer solchen, die das Ziel verfolgt, die Gefühlsbeziehung zum Gegenstand des Buches zu vertiefen, bestehen. Das geht nicht nur aus den Unterschieden im Wesen und der Funktion des Buches, sondern bereits aus dem Thema des Buches hervor. Das sind z. B. Zúbeks Bücher Mein Bratislava, in denen der Illustrator Filo vor allem die Gefühlsbeziehung des Kindes zu der Schönheit und der Geschichte der slowakischen Metropole verfolgt. Es geht ihm nicht um die Entdeckung neuer Wirklichkeiten, sondern darum, daß die Gefühlsbeziehung zu der geliebten Stadt neue Gefühlsschichten durchdringt und so die kindlichen Gefühle konkretisiert, bereichert und vertieft. Die Bedeutung neuer Wirklichkeiten liegt nicht darin, daß sie das System der Kenntnisse vermehren, sondern daß sie die Liebe, die Ehrfurcht und die Bewunderung zu dem Symbol der Nation und der Geschichte vergrößern.

Die Beziehung neuer Kenntnisse zu der Intensität des Gefühlserlebnisses besteht nicht bloß in der Kontraposition dessen, was wir über den Gegenstand wissen, und in unserer Gefühlsbeziehung zu ihm, sondern auch in dem Ertrag neuer und anderer Hinwendungen zu dem Gegenstand, und auch darin, wie er mit dem nationalen Leben der Gesellschaft und dem nationalen Wesen des Einzelnen verbunden ist.

Im Bezug auf die gegenständliche Seite der Illustration dürfen wir die Beziehung der Illustration zur bildenden Kunst, die Bedeutung der Illustration in der kulturellen Entwicklung der Nation, die Veränderungen und die Entwicklung der Funktion der Illustration in der Entwicklung der Nationalkultur, die Einflüsse auf die Entwicklung der Illustration nicht vergessen. Eine grundlegende Bedeutung hat nicht bloß die Beziehung der künstlerischen Illustration für Kinder zu der Kinderliteratur und dem Kinderbuch, sondern auch zu anderen Bereichen der bildenden Kunst und anderen Kunstarten für Kinder.

Im Bezug auf die prozessuellen Seiten der Illustration – ich habe da den Prozeß ihrer Wirkung und ihrer didaktischen Nutzung im Sinn, und nicht den schöpferischen Prozeß – beachten wir die Nutzung der Illustrationen in der schulischen und außerschulischen Erziehung. Wir fragen uns, wie diese Nutzung durch Lehr- und Bildungsnormen gewährleistet ist, inwiefern die Lehrerschaft unserer Grundschulen darauf vorbereitet ist, welche Auswahl zeitgenössischer und

postupov a poznatkov v činnostiach žiakov, k aktívnej estetizácii prostredia, k organizácii práce masových kultúrnych prostriedkov atď. Nemálo z toho sa nám už podarilo presadiť: spomeňme napr. umelecké ilustrácie v našich učebniciach, podiel ilustrácie v detských časopisoch, kreslené filmy pre deti. A predsa nemáme dôvody k úplnej spokojnosti.

Hľadáme cesty k všeobecnému vplyvu umeleckej ilustrácie a spôsoby jeho maximálneho zintenzívnenia. Naše hľadanie nemá odhaľovať vinníkov, lebo sami zodpovedáme za nedostatky. A radi by sme plnili výchovné úlohy na úrovni, na akej plnia umelci svoje tvorivé úlohy. Bráni nám v tom doteraz živelná neorganizovanosť umelecko-výchovnej práce, ktorá ráta najmä s metódami samovoľného pôsobenia ilustrácie. Systematická práca s ilustráciou sa nezabezpečuje ani normami a formami školskej práce, ani prípravou učiteľov pre najnižší stupeň základnej školy.

Oblasť výtvarnej výchovy si síce nemôže ťažkať na nedostatok výskumnej práce, ale výskumníkom takmer vždy záležalo na zistení psychického, kultúrneho alebo spoločenského stavu, iba výnimočne dávali tento stav do súvisu so systémom výchovného pôsobenia, zriedkavo vyvodzovali zo svojich zistení výchovné závery. Mohli by sme spomenúť Svobodov výskum o obľube farieb, Subesov a Schwarzov výskum pôsobenia moderných obrazov, výskumy umeleckého vkusu alebo teoretické štúdie Kádnera a Tilleho, empirické metodické práce a pod. V súčasnosti, keď výtvarný experiment ovláda ilustračnú tvorbu, bude osozný návrat k otázke, ktorú položil na začiatku nášho storočia Otakar Kádner, k otázke, v akom stupni potrebuje a chce dieťa rozvíjať fantáziu a v akom rozsahu lipne na odraze skutočnosti. Najmä je však potrebné a nevyhnutné prenášať výsledky výskumov ihneď a bez meškania do praxe. Lebo v kultúrno-politickej oblasti sa využívajú výskumy a ich výsledky ešte oveľa menej ako v technickej oblasti.

Celý vývin ilustrácie poznamenalo riešenie veľmi dôležitého momentu: otázky vzťahu obrazu k textu knihy. Z neho môžeme vyvodit' základné faktory vlastnej funkcie ilustrácie. Pestrá škála riešení dáva neprehľadné možnosti tém. Tento vzťah bude opäť celkom iný pri lepoprelách a v umelecko-vzdelávacej literatúre, v rozprávke alebo pri historickom námete, v klasických dielach umelej literatúry a ľudovej poézii, v humoristickej literatúre a pod.

Každý z tvorivých princípov textu vyvoláva istú náladu a istý citový vzťah, ktorý by mala ilustrácia zdôrazniť, posilniť. Napriek tomu sa stretáme napr. v rozprávkach s takým rozpätím ilustrácie, aké nám určia napr. súčasné ilustračné prejavy od Želibskej až po Brunovského a od Bombovej po Klímu. Pokúsil som sa výberom ilustrácií ku klasickej knihe našej literatúry, k Babičke od Boženy Němcovej, vyvolať rozličnú tvorivú a citovú atmosféru: od ilustrácií Adolfa Kašpara z prvých rokov tohto storočia cez cykly Václava Špálu, Petra Dillingera a Karla Müllera až po najnovšie slovenské ilustrácie Viery Kraicovej. Táto škála nemá iba historický význam. Každé z týchto piatich ilustračných poňatí, ktoré vznikli v rozpätí dvoch tretín storočia, má aj dnes svoju subjektívnu a objektívnu platnosť. A fakt, že na prvom mieste stupnice obľuby sú ešte stále Kašparove ilustrácie, ktoré by vlastne mali mať už iba historickú cenu, opäť pripomína úlohu výchovy.

historischer Illustrationen das günstigste Wirkungssystem bildet, welche Methoden angewendet werden müssen. Die Psychologie selbst, die pädagogische, die Entwicklungs- und die Kunstpsychologie muß hier wichtige Aufgaben erfüllen, soll die Illustration in der Erziehung voll zur Geltung gelangen.

Unsere Lehr- und Bildungspläne rechnen mit der künstlerischen Illustration. So beinhaltet der Entwurf der Lehrpläne aus dem Jahr 1960 (der später in dem Abriß des Programmes der kommunistischen Erziehung konkretisiert wurde) bereits für den ersten Jahrgang die Forderung, Illustrationen zu betrachten und darüber zu sprechen, im 3. Jahrgang sollen die Schüler die Illustrationen ihrer Lehrbücher kennen und Bildchen und Briefmarken wegen ihres ästhetischen Wertes sammeln, im 4. Jahrgang sollen sie wissen, wer ihre Bilderbücher illustriert hat und Bilder und Fotografien wegen ihrer Schönheit sammeln, im 5. Jahrgang sollen sie Ausstellungen besuchen und aussagen können, was ihnen an den Kunstwerken gefallen hat und sie sollen ihrer Freude über das künstlerische Erlebnis Ausdruck verleihen können. Sie sollen einige Nationalkünstler und ihre Werke kennen.

Bei der Analyse dieser Forderungen fühlen wir, wie empirisch und zufällig sie sind, wie sie weder zum Ziel einer ästhetischen Bildung mittels der künstlerischen Illustration kommen, noch die Aufgaben ihrer Nutzung im Erziehungsprozeß bestimmen. Die Forderung, Illustrationen zu betrachten und darüber zu sprechen, kann von dem Bestreben zeugen, aus dem Interesse für Illustrationen ein gewisses Kulturbedürfnis zu entwickeln. Ich habe in meiner Arbeit im Jahre 1960 darauf hingewiesen, daß dieses Bestreben positive und meßbare Ergebnisse aufweisen kann. Durch die Spontanität und die Dringlichkeit der Beziehung zur Illustration und den Erzählcharakter können wir sogar mit einer relativen und annähernden Genauigkeit – gewiß nicht mit Sicherheit – das Interesse und die Gefühlsbeziehung der Kinder zur Illustration messen. Analog kann man die Stufe der Gefühlsbeziehung zur Illustration auch in den weiteren Jahrgängen bestimmen: auch dort versucht die Norm nicht präzise, die Beziehung zu erfassen.

Doch die Gefühlsbeziehung des Kindes zur Illustration wird bei weitem nicht durch den „Einfluß der Illustration auf die Gefühlserziehung“ erschöpft. Hier geht es um viel mehr: es geht darum, durch den Verkehr mit der künstlerischen Illustration ein zartes, tiefes und starkes Gefühl für die Schönheit zu entwickeln, mittels des ästhetischen Erlebnisses eine volle ästhetische Beziehung zum Menschen und der Gesellschaft, zur Arbeit und zu den Werken des Menschen, zur Natur – dem Schauplatz des Menschenlebens und der Arbeit – im wahrsten Sinne zu erreichen. Eine tiefe Beziehung zum Kunstwerk setzt eine tiefdringende und gründliche Belehrung über das künstlerische Schaffen und das Kunstwerk und einen konstanten, nicht zufälligen Verkehr mit dem Kunstwerk voraus.

Die Illustration als isoliertes bildnerisch-erzieherisches Mittel hilft uns nicht – oder eben nur bei Einzelnen, die für die bildende Kunst spezielle Voraussetzungen haben. Diese Tatsache muß uns zu einer spezifischen Ausrichtung der bildnerischen und psychischen Arbeit der



Pri pokuse o klasifikáciu našej témy môžeme sledovať tvorivé problémy ilustrácie a jej psychologické a pedagogické problémy. Psychológia tvorivého procesu a umeleckého vnímania bude tu mať prvoradú úlohu. Podiel vlastnej historickej ilustrácie nie je vo všeobecnom vzdelaní taký dôležitý, ak v pochopiteľnom retardačnom trende nezaujíma miesto súčasnej ilustrácie (pozri Kašparova Babička). Zhodujem sa v tomto bode so stanoviskom Günthera Otta: „Vstup dieťaťa do sveta výtvarného umenia má byť v súlade s umeleckými podnetmi, ktoré ho obklopujú.“ Pri ilustrácii, v ktorej sa vždy prelínala zobrazovacia funkcia s úžitkovo-ozdobnou, má táto požiadavka celkom špecifické zdôvodnenie.

Z hľadiska významu ilustrácie ako esteticko-výchovného prostriedku na prahu vedecko-technickej revolúcie uvažujeme o jej integračnej funkcii, o jej využití v základnom školskom systéme a v systéme pôsobenia kultúrnych masových médií, o tom, ako súvisí umelecká ilustrácia v knihe s procesom výchovy ako sebarealizácie človeka, s tým, ako sa človek stále výraznejšie stáva z objektu výchovy subjektom sebvýchovy. Nemôžeme zabudnúť ani na to, aká dôležitá je aj v oblasti vzdelávacej a estetickej funkcie umeleckej ilustrácie podstata štruktúr kultúrno-umeleckého javu, faktor prenosu schopností, ako múdra a tvorivo iniciatívna práca s ilustráciou rozvíja intuíciu v myslení žiakov, v ktorej súčasná pedagogika plným právom vidí jednu zo základných podmienok uplatnenia človeka v novej technickej spoločnosti. Tak sa môžeme okľukou vrátiť k nedopovedanej poznámke a názore, že všetky tvrdenia o prehlbujúcej sa priepasti medzi umením a technikou sú nepodložené, pretože krátkozrako počítajú so starým obsahom techniky a starým obsahom umenia.

Leží nám na srdci rozvoj umeleckej ilustrácie pre deti a jej optimálne výchovné využitie. Ale pre jej spoločenské uplatnenie sme doteraz málo urobili. Použil som už analógiu našej práce s oblasťou detskej literatúry. Pri úvahe o našich perspektívach sa nám núka porovnanie s oblasťou umeleckého filmu pre deti. Aj to je hraničná umelecko-tvorivá a výchovná oblasť, kde tvorivá práca posledných rokov dosiahla mimoriadne úspechy. A zásluhou filmovej produkcie a distribúcie vedeli odborníci v teórii filmu pre deti vytvoriť špeciálne pracovisko, Československý filmový ústav. Táto úloha nás ešte čaká.

Verím, že na platforme, ktorú vytvorí BIB a inštitúcie organizujúce bienále, sa nám to podarí a že sa pri práci všetci stretieme: tvoriví a ediční pracovníci, teoretici umenia, psychológovia i pedagógovia.

Schüler, zu der Nutzbarmachung der Illustration in der gesamten Lehr- und Erziehungsarbeit, zu der Applikation der bildnerischen Gestaltungsweisen auf die Tätigkeit der Schüler, zu einer aktiven Ästhetisierung des Milieus, zu der Organisation der kulturellen Massenmedien usw. führen. Verschiedenes ist uns bereits gelungen durchzusetzen: denken wir nur an die künstlerischen Illustrationen in unseren Lehrbüchern, an den Anteil der Illustration in den Kinderzeitschriften, an die Zeichentrickfilme für Kinder usw. Und doch haben wir keinen Grund, voll zufrieden zu sein.

Wir suchen Wege, um den Einfluß der künstlerischen Illustration zu verallgemeinern und ihn so sehr wie möglich zu verstärken. Unser Suchen soll nicht die Schuldigen dieser Unzulänglichkeiten bloßstellen – das sind auch wir. Und wir würden gern unsere Erziehungsaufgaben auf demselben Niveau erfüllen, wie die Künstler ihre schöpferische Aufgabe. Es hindert uns dabei bisher die spontane Unorganisiertheit der kunsterzieherischen Arbeit, die hauptsächlich mit den Methoden einer unwillkürlichen Wirkung der Illustration rechnet. Eine systematische Arbeit mit der Illustration wird weder durch Normen, noch durch die Formen der schulischen Arbeit oder die Vorbereitung der Lehrer in der Unterstufe der Grundschulen gewährleistet.

Im Bereich der Kunsterziehung können wir zwar nicht über unzureichende Forschungen klagen, doch den Forschern ging es fast immer um die Feststellung eines psychischen, kulturellen oder gesellschaftlichen Zustandes – und nur sehr selten stellten sie einen Zusammenhang dieses Zustandes mit dem System der Bildung fest, selten kamen sie zu Rückschlüssen auf die Erziehung. Wir könnten hier an die Forschungen über die Beliebtheit der Farben von Svoboda, an die Forschungen von Subes und Schwarz über die Wirkung moderner Bilder, an die Forschungen über den künstlerischen Geschmack oder die Forschungen Känders, Tilles, an die methodologischen und empirischen Forschungen erinnern. In der Gegenwart, in der das künstlerische Experiment die Illustration beherrscht, wird es wohl natürlich sein, zu der Frage zurückzukehren, die bereits Anfang dieses Jahrhunderts Otakar Kádner stellte – in welchem Maße möchte und muss das Kind seine Phantasie entwickeln und in welchem Maße hängt es an der Widerspiegelung der Wirklichkeit. Vor allem ist es jedoch wichtig, die Ergebnisse der Forschung ohne Zeitverlust in die Praxis umzusetzen. Denn im kultur-politischen Bereich werden die Forschungsergebnisse noch viel weniger und unzureichender ausgenutzt als auf technischem Gebiet.

Bei der Illustration kommt noch ein sehr wichtiges Moment in Betracht, dessen Lösung ihre gesamte Entwicklung beeinflusste: die Frage der Beziehung des Bildes zum Text des Buches. Daraus können wir auf die grundlegenden Faktoren der eigentlichen Funktion der Illustration schließen – und die reichhaltige Skala der Lösungsmöglichkeiten bietet eine unübersichtliche Vielfalt von Themen an. Diese Beziehung wird wieder ganz anders beim Bilderbuch und beim künstlerisch bildenden Buch, bei Märchen und bei historischen Themen, bei klassischen Werken der Kunst –

und Volkspoesie und bei der humoristischen Literatur sein.

Jedes der schöpferischen Prinzipien des Textes ruft eine gewisse Stimmung und eine gewisse Gefühlshaltung hervor, die von der Illustration betont und verstärkt werden sollten. Und doch sind wir in der zeitgenössischen Illustration zu Märchen z. B. Zeugen einer solchen Spannweite, wie sie die Illustrationen von Želibská bis Brunovský, Bombová und Klima darstellen. Ich versuchte anhand einer Auswahl von Illustrationen zu dem klassischen Werk unserer Literatur *Der Grossmutter* von Božena Němcová eine verschiedenartige schöpferische und Gefühlsatmosphäre zu evozieren – von den Illustrationen von Adolf Kašpar Anfang dieses Jahrhunderts, über die Zyklen von Václav Špála, Peter Dillinger und Karl Müller bis zu den jüngsten slowakischen Illustrationen von Viera Kraicová. Diese Skala hat nicht einen bloß historischen Wert: jede dieser fünf künstlerischen Auffassungen hat heute eine subjektive und objektive Gültigkeit. Und wieder müssen wir uns der Aufgabe der Erziehung bewußt werden, wenn wir die Tatsache feststellen, daß an erster Stelle in der Beliebtheit noch immer die Illustrationen von Kašpar stehen, die eigentlich einen bereits historischen Wert haben sollten.

Bei dem Versuch, unser Thema zu klassifizieren, können wir die schöpferischen Probleme der Illustration und ihre psychologischen und pädagogischen Probleme erörtern. Die Psychologie des schöpferischen Prozesses und der künstlerischen Wahrnehmung werden dabei eine erstrangige Rolle spielen. Der Anteil der eigentlichen historischen Illustration ist in der Allgemeinbildung nicht so wichtig, wenn sie nicht in einem verständlichen Retardationstrend den Platz der zeitgenössischen Illustration einnimmt (s. Kašpars *Die Grossmutter*). Ich stimme in diesem Punkt mit den Ansichten Günther Otts überein: Der Eintritt des Kindes in die Welt der bildenden Kunst soll im Übereinklang stehen mit den künstlerischen Anregungen, die es umgeben. Bei der Illustration, in der sich stets die gestaltende Funktion mit der angewandt schmückenden durchdringen, hat diese Forderung eine spezifische Begründung.

Vom Standpunkt der Bedeutung der Illustration als ästhetischem Erziehungsmittel an der Schwelle der wissenschaftlich-technischen Illustration diskutieren wir ihre Integrationsfunktion, ihre Auswertung in dem Grundschulsystem und in dem Wirkungssystem der Massenmedien, wir bewerten die Frage, in welchem Zusammenhang die künstlerische Illustration im Buch mit dem Prozess der Bildung als Selbstrealisierung des Menschen steht – wir erfahren, wie der Mensch immer deutlicher aus einem Objekt der Erziehung zu dem Subjekt der eigenen Erziehung wird. Wir dürfen auch nicht vergessen, wie wichtig in dem Bereich der erzieherischen und ästhetischen Funktion der künstlerischen Illustration das Wesen der Struktur in der kultur-künstlerischen Erscheinung ist, der Faktor der Geschicklichkeitsübertragung, wie die kluge und schöpferisch initiative Arbeit mit der Illustration das intuitive Denken der Schüler beeinflusst, worin die gegenwärtige Pädagogik mit vollem Recht eine der Hauptvoraussetzungen des Sich-Durchsetzens des Menschen in der neuen technischen Gesellschaft sieht.

So kann ich auf Umwegen zu der nur unvollständig formulierten Bemerkung zurückkehren, daß alle Behauptungen, es gäbe eine sich vertiefende Kluft zwischen der Kunst und der Technik, unbegründet sind, denn sie rechnen kurzfristig mit dem alten Inhalt der Kunst und dem alten Inhalt der Technik.

Mir liegt die Entwicklung der künstlerischen Illustration für Kinder und ihre optimale Ausnützung im Erziehungsprozess am Herzen. Doch wir selbst haben für diese gesellschaftliche Ausnützung bisher wenig getan. Ich habe bereits auf die Analogie zwischen unserer Arbeit und dem Gebiet der Kinderliteratur hingewiesen. Bei den Überlegungen über unsere Perspektiven bietet sich uns ein Vergleich mit dem Kinderfilm an. Auch das ist ein Grenzgebiet zwischen künstlerisch-schöpferischer Arbeit und Erziehungsarbeit, wo die künstlerische Arbeit der letzten Jahre große Erfolge verbuchen konnte. Doch dank der Filmproduktion und der Distribution gelang es den Fachleuten in dem Bereich der Kinderfilmtheorie bereits eine spezielle Arbeitsstelle zu gründen – das Tschechoslowakische Filminstitut. Diese Aufgabe wartet auf uns.

Ich bin überzeugt, daß uns dies auf der bei der BIB und unter Mitarbeit der die BIB organisierenden Institutionen geschaffener Plattform gelingen wird, und daß wir uns bei der Arbeit auch in Zukunft alle begegnen werden: die Künstler und Verlagslektoren, die Kunsttheoretiker, die Psychologen und Pädagogen.

# BORIS DECHTEREV

SOVIETSKY ZVÄZ

## Ilustrácia detskej knihy ako jedna z foriem estetickéj výchovy detí

Nechceme hodnotiť našu vlastnú prácu, iba – aspoň v hlavných črtách – osvetliť naše názory na to, ako môže kniha pre deti spĺňať esteticko-výchovnú funkciu. Z týchto názorov vychádzame vo svojej práci, sú princípmi, na základe ktorých – ako sa nám zdá – by sa mala rozvíjať detská ilustrácia.

Poznáme veľa foriem estetickéj výchovy detí. Najjednoduchšia a najúčelnejšia je tá, ktorá sa spája s knihou. V súčasnosti si ťažko predstaviť dieťa, ktoré by nemalo alebo nevidelo knihu, ktoré by si neprezeralo ilustrácie – prvé umelecké diela adresované špeciálne dieťaťu.

Ilustrácii dáva život literárne dielo. Bez neho by nemohla vzniknúť, a preto jej poslaním je umocňovať myšlienky diela, podporovať literárny text. Neodráža teda skutočnosť priamo, ale prostredníctvom poetických literárnych obrazov. To znamená, že nevyhnutne dostáva estetické zafarbenie diela, ktoré ilustruje. Prírodné, ilustrácia je prejavom výtvarného umenia a vytvára špecifické vizuálne obrazy pomocou špecifických prostriedkov, vlastných umelcom a odlišných od prostriedkov literatúry. Pri hlbšom pohľade však zbadáme, že v širšom zmysle postupy a obrazy výtvarníka a spisovateľa môžu byť analogické a určované spoločným poňatím. Tak zodpovedá používanie slova ako okras, filigránskeho doplnku a rytmickej hry vo folklóre ornamentálnemu štýlu vo výtvarnom ľudovom prejave.

Stačí si spomenúť, ako vášnivá, patetická poézia Victora Huga našla svoj ekvivalent v maľbe a ilustrácii. Tvorba takých umelcov ako Delacroix, Géricault a tvorba ilustrátorov – romantikov, ktorí založili slávu francúzskej ilustrovanej knihy, bola práve taká emocionálna a patetická a stavala do popredia tie isté princípy krásy, ten istý romantický ideál vznešeného\*

Slovo „epický“ používame v rovnakej miere na charakteristiku literatúry aj na charakteristiku foriem vo výtvarných dielach a v grafike. Napokon, nie je pocit predmetnosti, ktorý tak prírodné vzniká pri vnímaní niektorých výtvarných diel, príbuzný pocitu, ktorý nám dáva

SOWJETUNION

## Die Illustration des Kinderbuches als eine Form der ästhetischen Erziehung der Kinder

Wir wollen nicht unsere eigene Arbeit werten, sondern nur – wenigstens in den Hauptzügen – unsere Ansichten darüber, wie das Kinderbuch seine ästhetisch-erzieherische Funktion erfüllen kann – erläutern. Diese Ansichten bilden die Grundlage unserer Arbeit, sie sind die Prinzipien, anhand derer – wie uns scheint –, sich die Illustration für Kinder entwickeln sollte.

Wir kennen viele Formen der ästhetischen Erziehung der Kinder. Die einfachste und wirksamste Form ist jene, die sich mit dem Buch verbindet. Heutzutage ist es schwer, sich ein Kind vorzustellen, das noch kein Buch gehabt oder gesehen, das keine Illustrationen – die ersten speziell dem Kind adressierten Kunstwerke – betrachtet hätte.

Die Illustrationen beziehen ihren Sinn aus dem literarischen Werk. Ohne dieses Werk könnten sie nicht entstehen, und so ist es ihre Aufgabe, die Gedanken des Werkes zu vertiefen, den literarischen Text zu unterstützen. Sie widerspiegeln also die Wirklichkeit nicht unmittelbar, sondern mittels der poetischen literarischen Bilder. Das bedeutet, dass sie unvermeidlich die ästhetische Tonfärbung des Werkes, das sie illustrieren, annehmen. Natürlich, die Illustration ist eine Form der bildenden Kunst und gestaltet also spezifische visuelle Bilder mit spezifischen Mitteln, die der bildenden Kunst eigen sind und dem Literaturwerk fehlen. Bei einer tieferen Analyse sehen wir jedoch, dass in einem weiteren Sinne die Darstellungsweisen und die Bilder des Künstlers und des Schriftstellers analog sein können und von derselben Auffassung geprägt sind. So entspricht der Gebrauch des Wortes als Schmuck, Ergänzung und rythmisches Spiel in der Folklore dem Ornamentstil in der Volkskunst.

Es genügt, sich daran zu erinnern, wie die leidenschaftliche, pathetische Poesie von Victor Hugo ihre Entsprechung in der Malerei und Illustration fand. Das Schaffen solcher bildender Künstler wie Delacroix, Géricault und das Schaffen der Illustratoren-Romantiker, die den Ruhm des französischen illustrierten Buches gründeten, war genauso pathetisch und emotional und stellte dieselben

realistická próza L. Tolstého – pocitu pulzujúceho, vášnivého života s krásou živej telesnosti?

Mohli by sme uviesť ešte množstvo príkladov, ako napriek všetkým špecifickým odlišnostiam literatúry a výtvarného umenia má krásno, ktoré leží v ich podstate, spoločné črty.

Pri detskej knihe má mimoriadny význam otázka štýlového ekvivalentu ilustrácie a literárneho diela. Je to jedna z hlavných podmienok estetického hodnoty knihy pre deti.

Predstavme si, že vydavateľský pracovník sa nechá uniesť iba talentom a originalitou výtvarníka a navrhne mu ilustrovať knihu bez ohľadu na to, či literárne dielo zodpovedá štruktúrou svojich poetických obrazov výtvarnému mysleniu ilustrátora. Aj keď tieto ilustrácie vytvoria tí najtalentovanejší tvorcovia, budú iba nezmyselným kľamom vo vzťahu k obrazom literárnych diel.

Môžu také ilustrácie rozvíjať estetické čítanie mladého čitateľa, môžu v ňom na tomto základe rozvíjať ten zmysel pre krásno, ktorý by sme chceli vypestovať?

Nie, tieto ilustrácie by nám rozhodne nemohli pomáhať, pretože naše chápanie krásna je nerozlučne späté s pojmami pravdy, dobra a konštruktívneho vzťahu k životu. Tieto ilustrácie by boli nepravdivé vo vzťahu k literárnym obrazom, nereálne, neživotné a ich forma by (aj keby vychádzala zo života) narušala poetický účinok literatúry.

Nazdávam sa, že napr. pre Malého princa sa nedajú vytvoriť lepšie kresby, než aké vytvoril sám autor. Línia jeho krištáľovo čistých symbolov akoby priamo vyvierala z jeho dobrého, múdreho a humánneho srdca.

Medzi súčasnými ilustrátormi sú umelci s rozličnou intenzitou emocionality, sú tu umelci ľudového dekoratívneho čítania, umelci racionálni, u ktorých myšlienka usmerňuje cit, umelci s prenikavým pohľadom, ktorí vedú zachytiť typické črty konkrétneho života okolo nás, jeho vizuálnu podobu, a sú, prirodzene, aj umelci epici alebo monumentalisti, ktorí sú schopní vyjadrovať všeludské a nadčasové.

Inými slovami, súčasná grafika je schopná a môže rezonovať celú širokú škálu literatúry, ktorú dávame do rúk deťom, a neobetovať pri tom osobnosť umelca, naopak, môže umožniť umelcovi, aby prejavil svoj talent v optimálnych podmienkach, ktoré ponúka kniha blízka ilustrátorovi svojím videním.

Pochopiteľne, každý umelec môže podfarbiť svojou osobitosťou hocaké, i jemu cudzie literárne dielo. Jeho tvorba nemusí byť v tomto prípade v súlade s autorovými zámermi, môže sa s nimi dostať dokonca do antagonistického vzťahu – vtedy sa však osobnosť výtvarníka sama stáva objektom záujmu a samostatného obsahu diela. Podobný prípad využitia knihy na sebaujadrnenie výtvarného umelca protirečí nášmu chápaniu úlohy umenia a jeho sociálnych funkcií.

Chcel by som ešte povedať, že naša literatúra pre deti (mám na mysli umeleckú literatúru) zahŕňa v sebe nielen diela súčasných sovietskych spisovateľov, ale i všetko najlepšie, prístupné pre detského čitateľa, čo napísali klasici svetovej literatúry, práve tak ako folklór a diela súčasných zahraničných spisovateľov.

Ideologickým základom týchto diel sú princípy životného

Schönheitsprinzipien, dasselbe romantische Gefühl des Erhabenen in den Vordergrund.

Das Wort „episch“ gebrauchen wir gleicherweise bei der Bestimmung der Literatur und der Charakterisierung der Formen in der bildenden Kunst und Grafik. Übrigens, ist nicht das Gefühl der Dinglichkeit, das so natürlich bei der Betrachtung einiger Werke der bildenden Kunst entsteht, verwandt dem Gefühl, das uns die realistische Prosa von L. Tolstoj vermittelt – das Gefühl eines pulsierenden, leidenschaftlichen Lebens mit der Schönheit der lebendigen Leiblichkeit?

Wir könnten noch viele Beispiele anführen, wie trotz aller spezifischen Unterschiede von Literatur und bildender Kunst, das Schöne, das die Grundlage beider ist, gemeinsame Züge trägt.

Beim Kinderbuch hat die Frage der Stilübereinstimmung von Illustration und Literaturwerk eine außerordentliche Bedeutung. Es ist eine der Hauptbedingungen des ästhetischen Wertes des Kinderbuches.

Stellen wir uns bloß vor, der Verlagslektor läßt sich nur von dem Talent und der Originalität des Künstlers leiten und überläßt ihm ein Buch zur Illustration, ohne Rücksicht zu nehmen, ob dieses Literaturwerk in der Struktur seiner poetischen Bilder dem bildnerischen Denken des Illustrators entspricht. Obwohl diese Illustrationen von den talentiertesten Künstlern stammen können, werden sie dennoch eine sinnlose Verfälschung in Bezug auf die Bilder des Literaturwerkes bleiben.

Können solche Illustrationen das ästhetische Fühlen des jungen Lesers bereichern, kann sich in ihnen auf dieser Grundlage der Sinn für das Schöne entfalten?

Nein, diese Illustrationen würden uns bestimmt nicht helfen, denn unser Begriff des Schönen ist untrennbar verbunden mit den Begriffen der Wahrheit, des Guten und der konstruktiven Beziehung zum Leben. Diese Illustrationen wären unwahr in Bezug auf das literarische Bild, unreal, leblos und ihre Form (auch wenn sie dem Leben entspränge) würde die poetische Wirkung der Literatur stören.

Ich bin z. B. der Meinung, daß es für den Kleinen Prinzen keine besseren Illustrationen geben kann, als sie der Autor selbst gefertigt hat. Die Linien seiner kristallklaren reinen Symbole scheinen unmittelbar seinem guten, klugen und humanen Herzen zu entspringen.

Unter den zeitgenössischen Illustratoren gibt es Künstler mit verschiedenartiger Emotionalität, es gibt Künstler mit einem volksnahen dekorativen Gefühl, es gibt Rationalisten, bei denen der Gedanke das Gefühl steuert, Künstler mit einem scharfen Blick, die das Typische des konkreten Lebens in seiner visuellen Form um uns festzuhalten vermögen, und es gibt natürlich auch Epiker, oder Monumentalisten, die die Fähigkeit haben, etwas allgemein Menschliches und Überzeitliches darzustellen.

Mit anderen Worten, die zeitgenössische Grafik ist imstande, auf die ganze breite Skala der Literatur zu reagieren, die den heutigen Kindern angeboten wird, ohne die Persönlichkeit des Künstlers

optimizmu, dobra a rovnosti národov. Tieto princípy sa realizujú v rozličných poetických obrazoch a rozličnými umeleckými cestami, no musia byť vyjadrené aj v ilustráciách, ktoré ich sprevádzajú. Len vtedy sú ilustrácie schopné vplývať na estetické cítenie dieťaťa, učia ho vidieť krásu v jej rozličných prejavoch, odkrývajú mu, že rozličné podoby krásna sú iba niekoľkými odtieňmi nekonečného radu farieb života, že človek sa vždy znova bude usilovať, aby objavil nový odtieň, novú stránku života, aby mal pôžitok z jej obsahu, aby sa mravne zušľachtoval a zdokonaľoval.

Je celkom prirodzené, že pri takýchto vysokých nárokoch na ilustráciu výsledok nemôže byť úspešný, ak budú ilustráciu realizovať remeselníci bez vkusu a talentu.

Ak stavíme remeselnú ilustráciu do protikladu k skutočnému umeniu, nevyhneme sa aspoň niekoľkým slovám o našom celkovom ponímaní umenia a jeho úlohy. Umenie chápeme predovšetkým ako činnosť sociálneho významu. Z toho vyplýva, že umelecké diela musia byť aktívne a zrozumiteľné. V opačnom prípade strácajú svoju sociálnu funkciu.

Nechceme, aby naše deti, podobne ako hrdina Ionescovej hry, túžili zhasnúť „svetlo“. Ide nám o to, aby svetlo rozumu, dobra a lásky k človeku osvetľovalo slobodnú tvorivú prácu, šťastie a cestu k zjednoteniu národov.

preiszugeben, im Gegenteil, sie ermöglicht dem Künstler, sein Talent unter den optimalen Bedingungen, die dem Illustrator ein in der künstlerischen Sicht nahestehendes Buch bietet, zu entfalten.

Jeder Künstler kann natürlich durch seine Persönlichkeit jedem, auch einem ihm fremden Literaturwerk, seine Auffassung aufprägen. Sein Werk ist dabei nicht in Übereinklang mit den Absichten des Autors, ja es kann sogar in ein antagonistisches Verhältnis zu ihnen geraten; in solchen Fällen wird die Persönlichkeit des bildenden Künstlers selbst zum Objekt des Interesses und zu einem selbständigen Teil des Werkes. Diese Benützung des Buches, um sich selbst auszudrücken, widerspricht jedoch unserem Begriff der Aufgabe der Kunst und ihren sozialen Funktionen.

Ich möchte noch betonen, dass unsere Kinderliteratur (ich denke dabei an die schöngeistige Literatur) nicht nur die Werke der zeitgenössischen sowjetischen Autoren, sondern das Beste, was von den Klassikern der Weltliteratur für Kinder geschaffen wurde, sowie die Folklore und die Werke zeitgenössischer ausländischer Schriftsteller umfaßt.

Die ideologische Grundlage dieser Werke sind die Prinzipien eines Lebensoptimismus, des Guten und der Gleichheit der Völker. Diese Prinzipien werden in verschiedenartigen poetischen Bildern und verschiedenartigen künstlerischen Darstellungsweisen realisiert, doch sie müssen auch in den Illustrationen, die sie begleiten, ausgedrückt werden. Nur dann sind die Illustrationen fähig, auf das ästhetische Gefühl des Kindes zu wirken, nur dann lehren sie es, die Schönheit in ihren verschiedenen Formen zu sehen, enthüllen ihm, daß die verschiedenen Formen der Schönheit nur einige Nuancen in der unendlichen Reihe der Farben des Lebens sind, dass der Mensch immer wieder versuchen wird, eine neue Nuance, eine neue Seite des Lebens zu finden, um sich an ihr zu erfreuen, um sich ethisch zu vervollkommen und zu verfeinern.

Es ist nur natürlich, dass es bei diesen hohen Ansprüchen an die Illustration keinen Erfolg geben kann, wenn hier Handwerker ohne Geschmack und Talent am Werk sind.

Wenn wir die handwerkliche Illustration der wirklichen Kunst gegenüberstellen, so wollen wir dies nicht tun, ohne einige Worte über unsere allgemeine Kunstauffassung zu sagen. Wir fassen die Kunst vor allem als eine Tätigkeit von sozialer Bedeutung auf. Daraus können wir folgern, dass das Kunstwerk aktiv und verständlich sein muß. Es würde sonst seine soziale Funktion verlieren.

Wir wollen nicht, daß unsere Kinder, so wie der Held in Ionescos Stück, sich danach sehnen, das Licht auszulöschen. Es geht uns darum, daß das Licht der Vernunft, des Guten und der Liebe zum Menschen eine freie schöpferische Arbeit, das Glück und den Weg zu der Einheit der Völker erhellt.

KLAUS  
DODERER

NĚMECKÁ SPOLKOVÁ REPUBLIKA

Poznámky o jednote umenia  
a ilustrácie a o nevyhnutnosti  
rozličných foriem

Nenazdávam sa, azda v rozpore s nejedným tu vyjadreným názorom, že jestvuje, že vznikla nezávislá forma umenia pre deti, a nemyslím si, že by kedysi mala vzniknúť, ak vôbec máme hovoriť o oprávnenosti istej spoločenskej jednoty ľudského bytia. Lebo dieťa nemôžeme izolovať ani v tomto spoločenskom rámci, ani v oblasti umenia. Verím, že dejiny umenia a dejiny ilustrovanej knihy, ilustrátorského knižného umenia z roka na rok dokazujú silné závislosti, kanály, spojenia medzi „čistým“ a „užitým“ umením. Epochálne zmeny v dejinách umenia odzrkadľujú sa jednoducho aj v umení pre deti. Toto umenie pre deti nie je – ešte raz zdôrazňujem – izolovateľné, ale patrí k celku umenia.

Druhá poznámka chce povedať to, že – podľa mojej mienky – nemôžeme vychádzať z tézy, podľa ktorej si dieťa samo vytvorilo istý druh umenia pre deti; nazdávam sa, že spoločnosť dospelých sama istým spôsobom ovplyvňuje toto umenie, že žijeme v historicky vysvetliteľných podmienkach, v spoločensko-historickej štruktúre, v umelecky uchopiteľnej časovo premenlivej štruktúre, v ktorej náhodou súvisia u detí dokázané formy a fantázie s tendenciami, ktoré sa prejavujú v modernom umení. To ale neznamená, že by bolo teraz oprávnené špecializovateľné a izolovateľné detské umenie.

Tretie z toho, čo chcem povedať, je varovanie pred schizofrenickým myšlienkovým modelom, podľa ktorého by tu malo byť umenie ako niečo pre citový svet, popri ktorom by tu bol iný svet, svet poznateľný silou intelektu, lebo sa nazdávam, že takto by sme zas izolovali problém umenia od sveta a stratili ozajstný kontakt s predstavami súčasného humanizmu. Umenie je azda, možno to tak povedať, totálna provokácia ľudského vedomia, nie je iba záležitosťou emócií, alebo citovej roviny človeka, lebo inakšie by sa ním nebolo možné kriticky zapodievať. Verím, že umenie provokuje, vždy provokovalo, že moderné umenie má provokovať, aby provokovaním vyviedlo človeka z nátlaku skutočností, a to sa nedá urobiť emóciami, tu ide o sféru intelektu; inakšie by sme nemohli karikatúru

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Anmerkungen zu der Einheit  
von Kunst, Illustration  
und die Unerläßlichkeit  
verschiedener Formen

Ich möchte in einigen Punkten zusammenfassen, was ich heute Morgen gehört habe, und vielleicht auch daran anschließen.

Ich bin nicht der Meinung, vielleicht stehe ich damit im Gegensatz zu manchen Äußerungen, die hier gefallen sind, daß es eine unabhängige Kunstform für das Kind gibt, daß sie gleichsam entstanden sei, und ich bin auch nicht der Meinung, daß es sie jemals geben soll, wenn wir überhaupt von der Berechtigung einer Art gesellschaftlicher Einheit des Menschseins schlechthin sprechen wollen. Denn wir können doch nicht etwa das Kind aus diesem gesellschaftlichen Rahmen isolieren, auch nicht künstlerisch isolieren. Ich glaube, die Kunstgeschichte und die Geschichte der Bilderbuchillustration, der Illustrationskunst des Bilderbuchs beweisen von Jahr zu Jahr, wie stark die Abhängigkeiten, die Kanäle, die Verbindungen zwischen hoher Kunst und Gebrauchskunst sind. Die epochalen Schwingungen in der Kunstgeschichte spiegeln sich wider in der Kunst für das Kind. Diese Kunst für das Kind, das möchte ich noch einmal sagen, ist keine isolierbare Kunst, sondern gehört zur Kunst schlechthin.

Das Zweite, was ich sagen wollte, ist, daß man meines Erachtens nicht von der These ausgehen kann, daß das Kind selbst eine Art Kinderkunst entwickelt, sondern ich bin der Meinung, daß die Gesellschaft der Erwachsenen selbst diese Kinderkunst gewissermassen anregt und daß wir in einer historisch erklärbaren Konstitution, oder gesellschaftlichen, historischen Struktur, oder künstlerisch faßbaren, strukturierten Zeit leben, in der zufälligerweise die vom Kind erzeugten Formen und Phantasien mit Tendenzen, die die moderne Kunst an sich aufweist, zusammenfallen. Das bedeutet aber nicht, daß nun eine spezialisierbare, isolierbare Kinderkunst bestünde.

Und das Dritte, was ich sagen möchte, – ich möchte warnen vor einem schizophrenen Denkmodell, als ob Kunst etwa sei, was für die Gefühlswelt da ist, und als ob es daneben eine Welt gäbe,

rátať medzi umenie, lebo sa zjavne zameriava na pochopenie, vysvetlenie a poznanie.

Nakoniec by som chcel dodať, že – podľa môjho názoru – sa musíme vyvarovať neprestajných rečí o deťoch ako takých. Je veľa jednotlivých ľudí, veľa jednotlivých detí a veľa jednotlivých vkusových orientácií a rozdielov v úrovni; strašne sa zjednodušuje, ak sa myslí, že môžeme dospieť k jedinému umeniu alebo k umeniu pre deti. Tak ako je umenie mnohostranné, a verím, že bienále to dokazuje s obdivuhodnou jasnosťou, tak je rozličná aj mentalita, charakter a konštitúcia mladého človeka; a môžeme byť iba vďační za túto rozmanitosť umenia, v ktorej nedosiahne každý prejav všetko pre všetkých, ale veľa prejavov mnoho pre mnohých.

die mit den intelligiblen Kräften erfahrbar wäre, ich glaube, dann würden wir wieder das Problem der Kunst und der Welt voneinander isolieren und jeden echten Kontakt zu einem wirklichen Humanismus verlieren. Kunst ist vielleicht, darf man wohl sagen, eine totale Provokation des menschlichen Bewußtseins, sie zielt nicht nur auf Emotionen oder auf das Gefühlsleben des Menschen, denn dann könnte man sich nicht kritisch mit ihr auseinandersetzen. Ich glaube, daß Kunst provoziert, immer provoziert hat, und moderne Kunst zu provozieren hat, um durch Provokation aus den Zwängen der Wirklichkeit den Menschen herauszuführen und das geht nicht nur durch Emotionen, sondern das reicht in die Sphäre des Intellekts hinein, sonst könnten sie als Karrikaturkunst überhaupt nicht mehr zur Kunst zählen, denn sie ist offenbar gerichtet auf Verständnis, auf Erklärung, auf Erkenntnis.

Das Letzte, was ich hinzufügen möchte, ist, daß wir uns hüten sollten, meines Erachtens, immer von dem Kind zu sprechen. Es gibt viele, viele Menschen, und viele, viele Kinder, und viele, viele unterschiedliche Geschmackslinien und auch Niveauunterschiede, und es wäre eine terible Simplification, wenn man nun meinte, daß man eine Kunst, oder die Kunst für das Kind erreichen könne. So wie die Kunst vielfältig ist, und ich glaube, die Biennale beweist das in wunderbarer Klarheit, so ist auch die Mentalität, der Charakter, die Konstitution des jungen Menschen vielfältig und wir können nur dankbar sein für die Vielfalt der Kunst, in der nicht alles alle erreicht, sondern Vieles.



WALTER  
SCHERF

NEMECKÁ SPOLKOVÁ REPUBLIKA

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Za súčasnú podobu  
ilustrovanej knihy a jej využitie

Die Form des zeitgenössischen  
illustrierten Buches und ihre  
Nutzung

Nadväzujem na slová pána prof. Holešovského a som rád, že mi pán prof. Doderer „prihral“. Chcel by som hovoriť špeciálne o citovej výchove. Mám na ňu inú mienku a chcem ju špecifikovať na literatúre pre predškolský vek, teda na ilustrovanej knihe pre malé deti.

Ešte nikdy nebolo obdobie, ktoré by poskytovalo také množstvo štýlových možností ako naše. Súvisí to určite s tým, že naši umelci môžu využívať až nepredstaviteľné množstvo technických vymožeností. Zúčastňujeme sa na úžasných premenách, objavoch, experimentoch, ale to nie je všetko. Voľná hra v technike poukazuje na to, že existuje doteraz neznáma neobmedzenosť v umeleckom spôsobe videnia sveta. Každý zobrazuje skutočný svet, ale každý ho zobrazuje svojím zvláštnym spôsobom. Nieкто zobrazí vonkajšiu, iný jeho vnútornú podobu. Nieкто verí, že svet treba spodobniť veristicky, iný od toho upúšťa a zmocňuje sa sveta v jeho nezameniteľnom vyžarovaní, v expresívnom výraze. Podstata skutočnosti sa vyjadruje v jedinečnom momente, v okamihu dramatického vyostrenia alebo v prchavom akcente, vo zvláštnom priradení vecí, v ich konvencionálnej premene na znak bez všetkého náhodného a banálneho, v jej pretavení na dekoratívne. Vyskytovalo sa už niekedy takéto paralelné bohatstvo výrazu? Nezažili sme, ako ešte nedávno jednotlivé štýly potláčali ostatné? Ako sa posmievali impresionisti naturalistom a expresionistom? To je už za nami. Utíchli samozvané pravdy. Keď pozorujeme modernú ilustráciu knihy pre deti, hlavne knihy s výraznou prevahou obrázkov, nájdeme vedľa seba rovnoprávne romanticko-realistické a veristicko-naturalistické, expresionistické a impresionistické, surrealisticko-dekoratívne a v jednotlivých prípadoch aj abstrahujúce a čisto abstraktné prvky. A predsa neexistuje žiadna anarchia. Voľnosť štýlov sa podriada nepísanému zákonu, zákonu vzdelávania, výchovy pozorovateľa tohto umeleckého diela, totiž dieťaťa.

Umelci netvorí bezprostredne, nevyjadrujú svoje osobné

Ich schliesse mich den Worten von Herrn Prof. Holešovsky an und ich bin sehr froh, daß Herr Prof. Doderer mir den Ball zugespielt hat. Ich möchte speziell auf das Thema Erziehung der Gefühle eingehen. Ich bin anderer Ansicht und ich möchte mich spezialisieren auf die Vorschulzeit, auf das Bilderbuch für die kleineren Kinder. Noch nie hat es eine Zeit gegeben, die einen solchen Reichtum stilistischer Möglichkeiten enthielt wie die unsere. Das hängt gewiß damit zusammen, daß unsere Künstler heute jede auch nur erdenkliche technische Möglichkeiten ausschöpfen können. Wir nehmen teil an geradezu verblüffenden Wendungen, Erfindungen, Experimenten, aber das ist nicht das Einzige. Das freie Spiel in der Technik deutet darauf hin, daß es eine bisher unbekannte Offenheit in der künstlerischen Betrachtungsweise der Welt gibt. Ein jeder schildert die wirkliche Welt, aber ein jeder schildert sie auf seine besondere Weise. Der eine schildert die äußere, der andere die innere Gestalt. Der eine glaubt im Veristischen die Welt beschwören zu müssen, der andere verzichtet darauf und faßt die Welt in ihrer unverwechselbaren Ausstrahlung im Ausdruck, im Expressiv-Atmosphärischen. Im einmaligen Moment offenbart sich das Wesen der Wirklichkeit, im Augenblick dramatischer Zuspitzung, oder im flüchtigen Akzent, in der sonderbaren Zuordnung der Dinge, in ihrer abredigen Tour in ein Zeichen, abgesehen von allem Zufälligen und Banalen, in ihre Einschmelzung geradezu in das Dekorative. Hat es jemals ein solch reiches Nebeneinander gegeben? Haben wir es nicht miterlebt, wie vor noch nicht all zu langer Zeit, ein Stil den anderen aufaßte? Wie der Naturalist vom Impressionisten und dieser von dem Expressionisten verhöhnt wurde. Das ist vorbei. Die allein seelig machenden Wahrheiten sind verstummt. Betrachten wir die moderne Kinderbuchillustration, jetzt besonders die Bilderbuchillustration, so finden wir friedlich und gleichberechtigt nebeneinander romantisch-realistische und veristisch-naturalistische

zážitky, sny, pokusy, poznatky a posolstvá bez sprostredkujúcej inštancie. Touto inštanciou je vlastne pedagogické použitie, otázka, ktorú si kladie vždy znova každý otec a matka: akým spôsobom by som najlepšie uviedol svoje dieťa do nášho sveta? Ako by som mu otvoril oči pre bohatstvo a zároveň aj pre nebezpečenstvá tohto sveta, lebo *lúbim toto dieťa* a chcel by som z neho mať šťastného človeka. A tak otvárajú umelci deťom oči pre romanticko-realistické pozorovanie a práve tak i pre veristické. Tešia sa, keď ich pozorovatelia nadobudnú zmysel pre impresionistické umenie okamihu, alebo pre chápanie expresionistického umenia, keď sú obklopení krásou dekoratívneho a vyvinie sa u nich radosť z abstraktnej hry. Pravdaže, vždy znova sa vynárajú puritáni, ktorí požadujú detailný opis jednotlivosti. Ale aj toto čiastkové znázornenie je možné, nikto ho nevyklučuje, a keď pozorujeme každodenné obrazové prostredie nášho dieťaťa, nachádzame v ňom realistický element bohato zastúpený. Nazdávam sa, že treba trvať na tom, aby sa ponúkalo veľa rozličných spôsobov pozorovania sveta. Naše deti sa neučia z jedinej knihy, ale z veľkého množstva kníh: teda z rôznorodých druhov a spôsobov chápania mnohostranného sveta. Pedagogická inštancia, ktorá je vsunutá medzi umeleckú intuíciu a prevedenie, je celkom prirodzená. Je spôsobom, ako urobiť vlastné zážitky a skúsenosti zrozumiteľnými a pochopiteľnými, spôsobom, ktorý si musia osvojiť všetci rodičia sveta.

Prirodzene, je tu ešte jeden problém, ktorý nechcem vynechať: otázka, či chceme otvoriť našim deťom oči originálnym spôsobom pozorovania, alebo či preberieme starý spôsob. Či prijmem, či vyvinie nový štýl iba v okamihu životného zážitku, teda v dobrodružstve, iba vo zvláštnej situácii, alebo či pri vyjadrovaní používame tradičné formy, už zhromaždené prvky. Jednoduchšie povedané, či umelec tvorí originálne alebo konvenčne. Z veľkej časti to ale nie je otázka vôle, ale schopností. Celkom novým spôsobom stvoriť svet nemôže však ani ten najväčší umelec. Kto však neurobí na ceste od intuície k tvorbe nijaké slobodné rozhodnutie, toho čas prekoná.

V súčasnosti prežívame obdobný fenomén, aký už poznáme z histórie, predovšetkým z 19. storočia: historizmus a manierizmus. Nestačí nám, že učíme naše deti rozličným, originálnym spôsobom chápať svet, učíme ich tomu aj vykryštalizovanou formou minulosti. Učíme ich vidieť svet vo forme antickej vázovej maľby, aj otonskej knižnej maľby; azda príde aj podoba novogotickej modlitebnej knižky anglickej väzby alebo rokoková chinoiserie. Prinášame síce aj čerstvý závan nového, no manieristicky spanilé odozvy romantického realizmu čias Gartenlaube a viktoriánstva sa hrozne rozširujú v detskej ilustrácii. Aký postoj voči svetu prináša vlastne takýto manierizmus? Nie je azda spiatočnický, nerezigňuje na originálne rozhodnutia, nie je spokojný s danou skutočnosťou, nevidí zaujímavosť a rafinovanosť v tom, čo je neschopné vývinu? Pôsobí teda na dieťa tak, ako nemôže pôsobiť nijaký dobrý vychovávateľ, necháva totiž nevyvinutú vlastnú tvorivosť. Manieristický svet obrazov predkladá dieťaťu niečo hotové, vykryštalizované, šablónovité. Hovorí mu iba, že niektorí dospelí nechcú osobne rozhodovať; ale

Stilelemente, impressionistische und expressionistische, surrealdekorative und auch ein einzelnes Zeichen abstrahierende und rein abstrakte. Und dennoch herrscht keine Anarchie. Die Freiheit im stilistischen steht unter einem ungeschriebenen Gesetz, dem Gesetz der Bildung, Erziehung des Betrachters dieses Kunstwerkes, des Kindes nämlich. Die Künstler gestalten nicht unmittelbar, sie setzen nicht, ohne eine bestimmte Instanz zwischen zu schalten, ihre persönlichen Erlebnisse, Träume, Versuche, Erkenntnisse und Aussage um. Und diese Instanz, die sie dazwischenschalten, ist die eigentliche pädagogische Wendung, ist die Frage, die jeder Vater, jede Mutter sich stets aufs Neue stellt: wie führe ich mein Kind auf die denkbar beste Weise in diese unsere Welt ein. Wie öffne ich ihm die Augen für den Reichtum und zugleich für die Gefährdung dieser Welt, denn ich liebe dieses Kind, ich möchte es als einen glücklichen Menschen in dieser Welt sehen. Und so öffnen die Künstler dem kleinen Betrachter die Augen für die romantisch-realistische Betrachtungsweise ebenso wie für die veristische. Sie freuen sich, wenn ihre Betrachter ein Organ für die Erfassung der impressionistischen Kunst des Augenblicks entwickeln, oder ein Organ für das Erfassen expressionistischer Kunst; wenn sie mit der Schönheit des Dekorativen umgeben sind und ihre Freude am abstrakten Spiel entwickeln. Gewiß, es tauchen immer wieder Puristen auf, die Einzelschilderungen fordern. Aber auch diese, die teilweise Darstellung ist ja vorhanden, niemand schließt sie aus, und wenn wir die alltägliche Bildumwelt unserer Kinder untersuchen, so finden wir das realistische Element in ausreichendem Anteil vertreten. Das, so glaube ich, muß man festhalten, es werden viele unterschiedliche Betrachtungsweisen der Welt angeboten und unsere Kinder erlernen sich nicht von einem einzigen Buch, sondern von einer Vielzahl von Büchern und von einer großen Vielfalt in der Art und Weise, wie man die Welt und ihre so unterschiedlichen Seiten erfassen kann. Soweit, so gut. Die pädagogische Instanz, die zwischen künstlerische Intuition und Ausführung geschaltet ist, ist eine ganz natürliche. Sie ist die Art und Weise, das Selbsterlebte und Erfahrene zu läutern und erfaßbar und erfahrbar zu machen, eine Weise, die alle Eltern der Welt in ihren Herzen entwickeln müssen. Freilich, es spielt hier ein Problem herein, das wir nicht übergehen wollen. Das ist die Frage, ob wir unseren Kindern die Augen auf eine originale Betrachtungsweise öffnen wollen, oder ob wir das Herkömmliche übernehmen. Es ist die Frage, ob wir den Stil erst im Augenblick der Begegnung mit einem Lebensereignis, erst mitten im Abenteuer, erst aus den besonderen Umständen der Erfahrung aufnehmen, entwickeln, oder ob wir die traditionellen Formen, die hergebrachten Elemente zur Aussage verwenden sollen. Einfacher gesprochen, schafft ein Künstler originell, oder konventionell. Nun, das ist zum grösseren Teil nicht eine Frage des Wollens, sondern des Könnens. Aber ganz neu erschaffen kann auch der größte Künstler die Welt nicht. Wer jedoch keine einzige freie Entscheidung auf dem Wege von der Intuition zur Gestaltung trifft, über den geht die Zeit hinweg.

my chceme, aby naše deti raz rozhodovali. Manierizmus odvádza dieťa od jeho vlastnej naivnej radosti z tvorby, učí ho rezignovať a nakoniec bezmyšlienkovite „konzumovať“. Je rozdiel, či uvedieme dieťa do jasného, triezveho sveta antického vázového maliarstva, alebo otónskej maľby, alebo či sa iba naučí, ako to všetko vytrhovať z prirodzených súvislostí a voľne používať, napríklad iba na dekorovanie.

Psychológia vývoja malého dieťaťa priniesla v našom období veľa základných poznatkov pre pedagogiku. Vieme dnes veľmi presne, ako minulosť neuveriteľne podceňovala malé dieťa a v období najvhodnejšom pre jeho vzdelávanie ho odstavovala do kúta a odbavovala všakovými daromnicami. Malé dieťa má však neporovnateľne hlbšie zážitky ako dieťa v školskom veku. Malé dieťa sa dožaduje skúseností s takou intenzitou, s akou to už dieťa v školskom veku nedokáže. A tu by sme nemali ani dnes byť na čistom, aký je to rozdiel, či detský svet obrazov vedie k tvorivému videniu, alebo k blazeovanému pôžitku z hotového, ku konzumu maniere? Inými slovami, obrázkový svet určuje stanovisko svojho pozorovateľa. Keď je obrázkový svet originálny, spontánny, tvorivý, tak preskočí iskra tvorivosti i na jeho pozorovateľa. Svet obrazu neodráža len postoj k skutočnosti, ale rozvíja aj schopnosť rozlišovať medzi rôznymi spôsobmi pohľadu na svet. Ak ideme ďalej, zistíme, že z hľadiska malého dieťaťa sú náhľady a názory optimálne tlmočené umeleckým dielom len vtedy, keď je plodné práve pri zvláštnom druhu „čítania obrazov“, o ktorý ide u detí. Maliar, ktorý maľuje svoje obrazy intuitívne a svojím vlastným, neopakovateľným spôsobom, ktorý sa pri maľovaní vyžíva ako dieťa, zvyčajne trafia to pravé. Ale maliar, ktorý sa zaoberá iba vlastnými, osobnými a štýlovými problémami, teda takzvaný autoexpresívny typ, nemôže v tejto oblasti uspieť.

Zaujímá nás samozrejme, čo je čitateľné pre deti, alebo ešte lepšie, aké má malé dieťa možnosti vstúpiť do tvorivého sveta obrazov. Dieťa hrá to, čo v ňom dozrieva, a hľadá si partnera do hry. Obraz, ktorého kompozícia je zároveň expozícia ku dráme, ktorú možno hrať, stáva sa spontánne hrou. Predstavitivosť sa aktivizuje, rekvizity a figúrky sa ujímajú svojich úloh, dieťa stojí pred javiskom a zúčastňuje sa hry. Obrazy, na ktorých nie sú žiadne figúrky, ktoré by mohli prevziať svoje úlohy, zostanú zatvorené, v najlepšom prípade bezvýznamné. Aj malé dieťa má akýsi vypínací mechanizmus. Namaľujeme mu napríklad auto. V tom okamihu už môže v predstave cestovať, cestuje; dospelý už potrebuje iba sedieť pri ňom, aby sa mohol zúčastňovať na tejto fantasticknej ceste a deliť sa v živom rozhovore o jeho zážitok. Podobnú hru podnieti takmer každé maliarske zveličenie. Každá groteska je pre dieťa impulzom pokračovať ďalej v nadsadzovaní, predstavovať si napr., ako sa stáva tučný muž ešte tučnejším, až mu začínajú opadávať gombíky z kabáta atď. Je napokon veľa takých hier, ktoré môžu pokračovať, ktoré stavajú svet na hlavu, personifikujú komické a rušivé vlastnosti ľudí, vyhľadávajú zlo zo sveta atď.

Záverom: 1. Ilustrovaná kniha formuje a vychováva dieťa. Postoj umelca prenáša na dieťa bezprostrednosť, spontánnosť, tvorivosť, alebo spiatočnosť, manierizmus, rezignáciu, sklon

Nun erleben wir aber heute ein Phänomen, das wir auch, vor allem im 19. Jahrhundert, bereits einmal erlebten. Historismus und Manierismus. Nicht genug damit, daß wir unseren Kindern viele unterschiedliche, originale Betrachtungsweisen der Welt lehren, wir lehren diese Betrachtungsweisen auch in den kristallisierten Formen vergangener Zeit. Wir lehren sie die Welt in der Form etischer Vasenmalerei, oder otonischer Buchmalerei sehen; das neugotische Gebetbuch englischer Prägung und die Chinoiserie des Rokoko jedenfalls, hoffentlich kommen sie nicht auch noch. Wir holen einmal tief Luft, aber die maniert niedlichen Aufgüsse des romantischen Realismus, der Gartenlaubezeit und des Victorianismus finden wir ringsum in erschreckender Fülle in der Kinderbuchillustration. Welche Haltung gegenüber der Welt überträgt eigentlich ein solcher Manierismus. Ist es nicht so, daß er rückgewandt ist, daß er auf eine eigene, originale Entscheidung verzichtet und mit dem Längstgegebenen zufrieden ist, das nicht mehr Entwickelbare interessant und raffiniert findet, daß er also gerade beim Kind das tut, was kein guter Erzieher tun sollte, das eigenständig Schöpferische unentwickelt zu lassen. Eine manieristische Bilderwelt setzt dem Kind etwas Fertiges, Kristallisiertes, Schabloniertes vor. Es sagt ihm, daß es Erwachsene gibt, die keine persönlichen Entscheidungen treffen wollen, aber unsere Hoffnung ist, daß unsere Kinder einmal Entscheidungen treffen werden. Manierismus führt das Kind von seiner naiven Gestaltungsfreude weg und lehrt es Resignation und schließlich gedankenlosen Konsum und Verschleiss. Es ist ein Unterschied, ob ich ein Kind unmittelbar einführe in die klare, kühle Welt etwa etischer Vasenmalerei selbst, oder otonischer Buchmalerei, oder ob es ein Kind lernt wie man all dies und noch mehr aus seinem natürlichen Zusammenhang herausreißen und frei darüber verfügen kann. Beispielsweise, um zu dekorieren.

Die Psychologie der Entwicklung des kleinen Kindes hat in neuerer Zeit viele, für die Pädagogik grundlegende Erkenntnisse gebracht. Wir wissen heute sehr genau, wie unglaublich wir das kleine Kind unterschätzen und es in seinem bildungsbegierigsten Alter in die Ecke stellen und es mit allerlei Plündern abfertigen. Was das Kleinkind erlebt, bildet, ist unvergleichlich tiefer greifend, als was das Schulkind erlebt. Das Kleinkind verlangt mit einer solchen Intensität nach Reifungsprozessen, wie sie das bereits geprägte Schulkind einfach nicht mehr kennt. Und da sollten wir uns heute nicht klar darüber werden, welcher Unterschied es ausmacht, ob die Bilderwelt das Kind zum ursprünglichen, zum schöpferischen Sehen führt, oder zum blasierten Genuß des Fertigen, zum Konsum einer Manier. Mit anderen Worten, die Bilderwelt prägt die Haltung ihrer Betrachter. Ist die Bilderwelt spontan, originell, schöpferisch, so springt der Funke auch auf den Betrachter über. Die Bilderwelt prägt aber nicht nur die Haltung, sondern entwickelt auch die Organe für die unterschiedlichsten Sichtweisen der Welt. Gehen wir nun noch einen Schritt weiter, auf das Kleinkind ein, so sehen wir, daß Haltung und Sichtweise optimal nur dann vom Kunstwerk vermittelt werden, wenn es sich als ergiebig

nerozmnožovať doterajšie bohatstvo sveta, ale ho len konzumovať.

2. Podľa množstva ilustrátorských štýlov existujú rôznorodé tvorivé spôsoby pozorovania sveta. Za túto mnohorakosť by sme mali byť dvadsiatemu storočiu obzvlášť vďační. Zabúdame v nej však na naratívny, rozprávačský spôsob videnia, ktorý má veľmi starú tradíciu; poznáme ju vlastne už z gotického tabuľového maliarstva, ktoré rozprávalo legendy. S príchodom teatrálného baroka zanikol, žiaľ, tento rozprávačský druh maľby a odovzdal svoju funkciu tlačným textom. Ale my dnes potrebujeme aj toto rozprávačské videnie.

3. Treba mať na zreteli, že názor a náhľad možno učiť a formovať iba čitateľnými obrazmi, teda takými, ktoré sa opierajú o predchádzajúce detské skúsenosti a zodpovedajú hre, ktorou dieťa poznáva a získava svet. Že sa akceptabilita ďalej empiricky skúma, spomenul už dr. Künemann. Aj to, že nemusíme mať strach o slobodnú tvorbu, ak bude v budúcnosti teória a kritika venovať viac pozornosti detskej obrázkovej knihe. Čo sa však ešte nepovedalo je to, že aj najkrajšie ilustrovaná kniha sama osebe a z vlastnej sily veľmi málo zmôže, ak tu nebude sprostredkovateľ, ak sa nepripoja k reči obrázkovej knihy rodičia ako najbližší partneri dieťaťa a pracovníčky materských škôl.

Z toho vyplýva, že najnaliehavejšou úlohou je objasniť sprostredkovateľom detskej knihy, aké bohatstvo majú vo svojich rukách. Dovolím si zveličiť: detské sestry treba vzdelávať na internacionálnej úrovni a rodičom stále zdôrazňovať, akými možnosťami estetického formovania a výchovy disponujú. Aby využili všetky svoje šance a sily a nadviazali s deťmi dialóg zavčasu, ešte v období ich entuziazmu pre vzdelávanie sa.

erweist für die besondere Art des Bilderlesens, die einem Kind eben eigentümlich ist. Ein Maler, der seine Bilder intuitiv und auf diese besondere Aufnahmeart hin malt, der während des Malens sich selbst miterlebt, wie er als Kind erlebte, trifft das Rechte. Aber ein Maler, der nur mit seinen eigenen persönlichen und stilistischen Problemen beschäftigt ist, trifft es nicht.

Was aber heißt Lesbarkeit für das Kind, oder besser, wie sind für die kleinen Kinder die Einstiegsmöglichkeiten in die schöpferische Bilderwelt beschaffen. Das Kind spielt, was nach Ausreifen in ihm verlangt, sucht sich einen Spielpartner und reift an ihm. Ein Bild, dessen Komposition gleichsam ein Exposé zu einem spielbaren Drama ist, wird spontan in ein Spiel umgesetzt. Die Vorstellung entzündet sich, Requisiten und Figuren übernehmen ihre Rolle, das Kind steht vor der Bühne und spielt. Bilder, die keine Figuren zeigen, in die man hineintreten kann, um ihre Rollen zu übernehmen, bleiben verschlossen und werden rücksichtslos im besten Falle umgedeutet. Das ist ein auslösender Mechanismus, den man bereits beim sehr kleinen Kind beobachten kann. Man male ihm, beispielsweise ein Auto auf, im selben Augenblick, da es in seiner Vorstellung in diesem Vehikel losfahren kann, fährt es los und man braucht als Erwachsener nur noch mit dabei zu sitzen und an diese Phantasieerei teilzunehmen, in eifrigem Gespräch das Erlebnis zu teilen. Ein ähnliches Spiel wird durch jede zeichnerische Übertreibung ausgelöst. Jede Groteske ist für das Kind ein Anstoß, die Übertreibung weiter zu verfolgen, sich vorzustellen, wie es ist, wenn z. B. ein dicker Mann noch immer dicker wird, bis ihm schließlich die Knöpfe von der Jacke platzen, und so weiter. Es gibt viele solche Spiele, die dies immer weiter verfolgen, die das auf den Kopf stellen der Welt, die Personifikation der komischen und störenden Eigenschaften des Menschen, das aus der Welt expedieren des Bösen usw. spielen.

Ich fasse meinen Diskussionsbeitrag zusammen.

Erstens: Das Bilderbuch prägt und bildet das Kind. Die Haltung des Künstlers teilt sich dem Kinde mit, die unmittelbare, spontan-schöpferische, oder die rückgewandt-manieristische, resignierende, den Reichtum der Welt nicht mehrende, sondern konsumierende.

Zweitens lehrt die Vielfalt der Stile, daß es vielfältige, schöpferische Betrachtungsweisen der Welt gibt. Das ist eine völlig neue Situation, für die wir besonders dankbar sein sollen. Was heute allerdings weitgehend vergessen wird, ist die narrative, die erzählende Betrachtungsweise, die eine an sich sehr alte Tradition hat. Denken wir nur an die gotische Tafelmalerie, die einen ganzen Kanon von Geschichten, etwa aus der Legenda Aurea, unermüdet und immer wieder dem Betrachter erzählte. Mit dem Aufkommen des theatralischen Barocks verstummte diese erzählende Malerei leider weitgehend, gab ihre Funktion an gedruckte Texte ab. Aber wir brauchen auch diese erzählende Betrachtungsweise.

Drittens muß man im Auge halten, daß Haltung und Sichtweise nur von lesbaren Bildern gelehrt und geprägt werden kann. Also von solchen, die Vorleben und Spielen der Kinder entsprechen, mit

---

denen sie die Welt erobern und begreifen können. Daß in dieser Hinsicht weitgehende und empirische Untersuchungen angestellt werden, ist von Herrn Dr. Künemann gesagt worden. Auch daß man keine Angst um das freie Gestalten haben muß, wenn sich die Wissenschaft und die Kritik des Bilderbuches etwas mehr der Zukunft annimmt. Aber was noch nicht gesagt wurde, ist, daß auch das schönste Bilderbuch für sich allein und aus eigener Kraft wenig vermag, wenn kein Mittler dabei ist, wenn die Eltern nicht als nächste Gesprächspartner die Sichtweise des Bilderbuches ihren Kindern aufschließen. Die Eltern und die Kindergärtnerinnen.

Ich ziehe aus allem den Schluß, daß es eine vordringliche Aufgabe ist, den Mittlern klar zu machen, welchen Reichtum sie in den Händen haben, oder überspitzt ausgedrückt, die Kindergärtnerinnen müssen endlich nach internationalem Standard ausgebildet werden und den Eltern müssen wir bewußt machen, welche Chance der ästhetischen Prägung und der Bildung sie in der Hand haben. Wenn sie es nur nutzen und mit ihren Kindern in der bildungsenthusiastischsten Zeit ihres Lebens in einen wirklichen Dialog eintreten.

JOSEF  
JAVŮREK

ČESKOSLOVENSKO

TSCHECHOSLOWAKEI

Literárne dielo  
a jeho výtvarná ilustrácia

Das Literaturwerk und dessen  
Illustration

Otázku o zmysle ilustrácie, jej poslaní musíme nevyhnutne formulovať trochu inakšie. Z ktorých častí priamo vychádza ilustrácia literárneho diela a aký je jej konečný cieľ? Takto formulovaná otázka nás núti zaoberať sa štruktúrou literárneho diela i jeho základnými funkciami. Pri orientácii v tejto otázke nám pomôže predpoklad, že umelecké literárne dielo je viacvrstvový útvar a že jeho hlavným cieľom je vzbudiť v čitateľovi estetické emócie. Roman Ingarden, o ktorého názory sa v celom príspevku opierame, v knihe „Das literarische Kunstwerk“ rozlišuje štyri vrstvy literárneho diela: 1. vrstvu zvukovú a slovnú (die Schicht der sprachlichen Lautgebilde), 2. vrstvu významovú (die Schicht der Bedeutungseinheiten), 3. vrstvu schematizovaných podôb (die Schicht der schematisierten Ansichten), 4. vrstvu predstavovaných predmetov (die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten).

Ak vychádzame z ústrojenstva ilustrácie ako výtvarného diela, automaticky odpadajú prvé dve vrstvy, ktoré tvoria špecifika slovesného umenia, lebo prvá sa viaže k stavebnému materiálu literárneho diela, druhá k faktu, že slovo je nositeľom pojmu. K vzájomnému vzťahu môže teda dôjsť v oboch posledných vrstvách. Obdobné vrstvy môžeme totižto identifikovať aj v maliarskych dielach.

Predstavované predmety vo svojej zmyslovej názornosti môžu vstúpiť do literárneho diela len formou rekonštruovaných podôb. Z nepreberného možného množstva podôb reálneho predmetu vstupuje do literárneho diela iba ich kostra, schéma. V literárnom diele vystupuje teda predstavovaná predmetnosť len prostredníctvom schematizovaných podôb, ak nemajú byť predstavované predmety prázdnyimi pojmami.

Keď sa čitateľ pri čítaní stretne s takými schematizovanými podobami, nemôžu naňho pôsobiť ako podoby reálnej skutočnosti. Môže ich aktualizovať iba vo svojej fantázii. Vytvára na ich základe predstavované predmety tak, že ich dopĺňa podľa náznakov textu alebo z vlastnej vôle. Aby ich mohol doplniť, musí disponovať istými

Wenn wir nach dem Sinn der Illustration, nach deren Aufgabe fragen – müssen wir uns diese Frage ein wenig anders stellen. Aus welchen Teilen geht die Illustration von Literaturwerken unmittelbar hervor und welches ist ihr endgültiges Ziel? Bereits eine so formulierte Frage zwingt uns, uns mit der Struktur des Literaturwerkes und ihren grundlegenden Funktionen zu befassen. Bei der Orientierung in dieser Frage hilft uns die Voraussetzung, daß das Literaturwerk ein vielschichtiges Gebilde ist, dessen Hauptaufgabe darin besteht, im Leser ästhetische Emotionen hervorzurufen. Roman Ingarden unterscheidet in seinem Buch „Das literarische Kunstwerk“ vier Schichten des Literaturwerkes: 1. Die Schicht der sprachlichen Lautgebilde, 2. Die Schicht der Bedeutungseinheiten, 3. Die Schicht der schematisierten Ansichten, 4. Die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten.

Wenn wir von der Illustration als einem Werk der bildenden Kunst ausgehen, entfallen automatisch die beiden ersten Schichten, die nur für ein Wortkunstwerk zutreffen, das heißt also die Schicht der sprachlichen Lautgebilde, die durch das Wortmaterial des Sprachwerkes gegeben ist, und die Schicht der Bedeutungseinheiten als Ausdruck dessen, daß das Wort Begriffsträger ist. Zu einer gegenseitigen Beziehung kann es nur in den beiden letzten Schichten kommen. Ähnliche Schichten können wir nämlich auch in Werken der bildenden Kunst feststellen.

Die dargestellten Gegenständlichkeiten in ihrer sinnlichen Anschaulichkeit können in ein Literaturwerk nur mittels der Ansicht eintreten. Aus der unübersehbaren möglichen Vielheit dieser Ansichten des realen Gegenstandes tritt in das Literaturwerk bloß ihr Schema ein. Im Literaturwerk treten also die dargestellten Gegenständlichkeiten nur mittels der schematisierten Ansichten auf, wenn die dargestellten Gegenständlichkeiten nicht leere Begriffe bleiben sollen.

Wenn der Leser bei der Lektüre auf solche schematisierte

názornými predstavami. Širším čitateľským vrstvám však nemusia byť vlastné schematizované podoby použité v literárnom diele. Ak sa v literárnom diele hovorí o zemepisnej lokalite, blíži sa k autorskej podobe iba taký čitateľ, ktorý pozná lokalitu v tej podobe a v rovnakej situácii, akú prežíval autor. Práve vo vrstve schematizovaných podôb dochádza k prvému kontaktu medzi literárnym dielom a ilustráciou.

V literárnom diele sú rozličné schematizované podoby: vizuálne, rytmické, zvukové.

Nikdy sa nevyskytuje iba jediný druh v čistej podobe. Skôr môže hovoriť o komplexe podôb rozličného druhu, o komplexe, kde napr. vizuálne prevládajú a v istom stupni určujú a podmieňujú ostatné podoby. Povedali sme už, že maliarske dielo má v tomto zmysle podobnú štruktúru ako literárne. Rozhodujúce sú preň názorné podoby rekonštruované výtvarnými prostriedkami. Tieto podoby výlučne vizuálneho typu v značnej miere určujú vonkajšie znaky predstavovaného predmetu. Pretože vizuálne podoby podmieňujú v istom stupni aj typ podôb iného druhu, môže maliarske dielo ako ilustračný sprievod významne ovplyvniť čitateľovu aktualizáciu.

Tým sa dostávame k prvotnej mimoestetickú funkcií ilustrácie: konkretizovať a bližšie určiť čitateľove náhľady získané vlastnou skúsenosťou a prípadne ich doplniť o tie, ktoré sú mimo dosah jeho vlastných doterajších skúseností (napr. znázornenie doteraz neznámeho, cudzieho zemepisného, spoločenského alebo historického prostredia). Ilustrácia tu dodáva základnú informáciu, základný stavebný materiál, nevyhnutný na realizáciu podôb obsiahnutých v literárnom diele a na jej základe i k vzniku individualizovaných predstavovaných predmetov.

S takým poňatím ilustrácie vystačíme iba v tých prípadoch, keď je kniha určená len menej skúseným čitateľom, ktorých záujem sa končí pri vrstve predstavovaných predmetov, teda na prostom oznámení konkrétnych faktov príbehu. Ilustrácia má potom dodať iba názorné predstavy pre konkretizáciu tejto vrstvy. Príklady môžeme čerpať z celého dlhého vývinu knižnej ilustrácie od stredovekých obrázkových biblií cez primitívne ilustrácie niektorých prvotlačových kníh a kníh ľudového čítania od 16. do 18. storočia až k opisne realistickým ilustráciám populárnych románov pre široké vrstvy (typu diel Sokola Tümy alebo Jozefa Nižnánskeho) a k naturalistickým ilustráciám pre mládež, vydávaným dnes na západe (napr. ilustrácie k anglickej biblii pre mládež vytlačené pre Paula Hamlyna v Prahe).

Je charakteristické, že práve pri ilustráciách k obom posledným literárnym druhom dávajú jednoduché ľudové čitateľské vrstvy prednosť ilustráciám, ktoré zdôrazňujú názornosť a neuvažujú o estetických hodnotách. Zo svojej vlastnej skúsenosti si pamätám, že v dobe môjho detstva sme obzvlášť oceňovali ilustrácie Zdenka Buriana k verneovkám a k spisom Curwoodovým pre ich takmer fotografickú názornosť. Práve nevyhnutnosť názorného predstavenia literárneho diela bola iste vlastným popudom pre vznik ilustrácie.

Pravda, my chápeme literárne dielo ako zdroj estetických

Ansichten stößt, können sie auf ihn nicht wie Ansichten der realen Wirklichkeit wirken. Er kann sie bloß in seiner Phantasie aktualisieren. Auf Grund seiner Phantasie schafft er sich die dargestellten Gegenständlichkeiten so, daß er sie nach den Textandeutungen oder dem eigenen Willen ergänzt. Um sie ergänzen zu können, muß er mit gewissen anschaulichen Vorstellungen disponieren können. Nicht immer sind die in dem Literaturwerk verwendeten schematisierten Ansichten dem breiten Leserpublikum zugänglich. Wenn in einem Literaturwerk über gewisse geographische Lokalitäten gesprochen wird – nähert sich den Ansichten des Autors bloß die Ansicht eines solchen Lesers, der die angeführte Lokalität in der Form und der Situation wie sie der Autor erlebt hatte, kennt. Eben in der Schicht der schematisierten Ansichten kommt es zu dem ersten Kontakt zwischen dem Literaturwerk und der Illustration.

Es gibt im Literaturwerk verschiedene schematisierte Ansichten, visuelle, rhythmische, akustische. Nie kommt bloß eine einzige Art in Reinform vor. Wir können vielmehr über einen Komplex der verschiedenartigen Ansichten mit der Einschränkung sprechen, daß die visuellen Ansichten überwiegen und die anderen in einem gewissen Sinne bestimmen und bedingen. Wie wir bereits erwähnt hatten, hat das Werk der bildenden Kunst eine ähnliche Struktur wie das Literaturwerk. Entscheidend sind für sie die anschaulichen Ansichten, dargeboten mit den Mitteln der bildenden Kunst. Diese ausgesprochen visuellen Ansichten bestimmen in großem Maße die äußeren Merkmale der dargestellten Gegenständlichkeit. Weil die visuellen Ansichten bis zu einem gewissen Grad auch die Ansichten anderer Art bedingen, kann das Gemälde als Illustrationsbegleitung wesentlich die Aktualisierung des Lesers beeinflussen.

Damit gelangen wir zur primären ausserästhetischen Funktion der Illustration – die durch eigene Erfahrung errungenen Ansichten des Lesers zu konkretisieren und näher zu bestimmen und sie eventuell durch jene zu ergänzen, die bislang außerhalb der eigenen Vorstellungen liegen, z. B. durch eine bisher unbekanntes Geographie, ein gesellschaftliches oder historisches Milieu. Die Illustration liefert hier die grundlegende Information, das grundlegende Baumaterial, damit es überhaupt zu der im Literaturwerk beinhalteten Konkretisierung der Ansichten und damit auch zu einer Individualisierung der dargestellten Gegenständlichkeiten kommen kann.

Mit einer solchen Auffassung der Illustration kommen wir jedoch nur in solchen Fällen aus, wenn das Buch weniger erfahrenen Lesern bestimmt ist, deren Interesse in der Schicht der dargestellten Gegenstände erlischt, also bei einer bloßen Vermittlung der Fakten der Handlung. Die Illustration liefert dann nur die anschaulichen Vorstellungen für die Konkretisierung dieser Schicht. Beispiele finden wir in der ganzen langen Entwicklung der Buchillustration, begonnen mit den mittelalterlichen Bilderbibeln, über die primitiven Illustrationen einiger Erstdrucke und Volksbücher des 16. bis 18. Jahrhunderts, die deskriptiv realistischen Illustrationen der populären Romane der breiten Volksmassen vom Typ Sokol Tüma oder Jozef

hodnôt. V tomto prípade je nevyhnutné, aby na nás literárne dielo pôsobilo ako súčasť sveta, ktorý nás obklopuje, svojou plnosťou i jedinečnosťou. Literárne dielo je vo svojom nezávislom jestvovaní vlastne iba schémou, ktorá v potenciálnej forme obsahuje nepreberné množstvo pripravených podôb, a tým aj možnosti individuálne realizovať predstavované predmety. Čitateľ nikdy nemôže uchopiť dielo v celej jeho plnosti a šírke. Nevdojak si vyberá z nespočetných možností, pričom ho ovplyvňujú rozličné subjektívne a objektívne faktory. Preto každá takáto konkretizácia je neopakovateľná. A práve prostredníctvom tejto jedinečnej konkretizácie môže literárne dielo pôsobiť na čitateľa. Takáto konkretizácia obsahuje nielen elementy, ktoré vnútri diela nie sú naozaj obsiahnuté, ale ktoré pripúšťa celkové zameranie diela. Obsahuje neraz aj elementy, ktoré sú dielu cudzie.

Konkretizáciu ovplyvňujú všetky vrstvy literárneho diela, k jej úplnej realizácii dochádza až vo vrstve schematizovaných podôb. Možnosťou realizácie a schematickosťou sa tieto podoby v konkretizácii menia na absolútne konkrétne, či už v ozajstnej reálnej existencii na divadle, alebo iba vo fantázii pri čítaní. Až konkretizáciou sa môžu predstavované predmety plne prejavíť. Proces konkretizácie sa realizuje ako odstraňovanie neurčitostí vo vrstve predstavovaných predmetov a dopĺňovanie nejasností. Preto sa v konkretizácii zjavujú predstavované predmety v plnšej podobe, než akú majú v diele. Ale nik nemôže dôjsť k ich definitívnemu a úplnému určeniu.

Ilustrácia dodáva literárnemu dielu materiál na jeho konkretizáciu ako celku. Je teda ilustrácia jednou svojou stránkou nástrojom konkretizácie umeleckého diela. Môže ju rozširovať o elementy, ktoré nie sú vo vlastnom literárnom diele obsiahnuté, môže ju tiež deformovať, ak ju doplní prvkami, ktoré sú v rozpore s pôvodným literárnym dielom, alebo ak porušuje podstatu vecí v predstavovaných predmetoch. Pôsobením pri konkretizácii literárneho diela ilustrácia spolu vytvára podmienky, aby mohlo dielo samo esteticky pôsobiť. Pravda, nehovorili sme tu doteraz o jej vlastnej estetickú funkciu.

Zostáva však faktom, že ilustrácia je samostatné umelecké dielo s vlastnou estetickou funkciou. Preto sa nikdy nemôže stať integrálnou súčasťou literárneho diela, ako napr. niektoré maliarske disciplíny pri realizácii divadelnej hry v inscenácii. Ilustrácia pôsobí paralelne popri literárnom diele, s ktorým ju spája predovšetkým skutočnosť, že podnetom pre jej vznik bola konkretizácia danej literárnej predlohy. Dôležité je aj vzájomné prelínanie zložiek oboch umeleckých diel.

Pri vymedzení vlastností ilustrácie môžeme využiť charakteristiky, ktorými Roman Ingarden vymedzuje tzv. obraz s literárnou témou. Vrstva predstavovaných predmetov prekračuje celým svojim poňatím hranice obrazu. Určujú ju fakty dané slovným komentárom, znalosťou „histórie“, známymi udalosťami. Predstavované predmety vo svojej konečnej podobe nevyplývajú priamo z obrazu. Pri ilustrácii je zdrojom týchto bližšie určujúcich faktov samo literárne dielo. Predmet, ktorý je názorne predstavovaný v obraze, musí byť pri

Nižnánsky bis zu den naturalistischen Illustrationen, die derzeit im Westen erscheinen, wie z. B. die erschütternden Illustrationen der englischen Jugendbibel, die für Paul Hamlyn in Prag gedruckt wurde.

Es ist bezeichnend, daß eben in den Illustrationen der beiden letzten Arten, die Lesermassen der unteren Schichten Illustrationen den Vorrang geben, die die Anschaulichkeit betonen und sich nicht um ästhetische Werte kümmern. Aus eigener Erfahrung weiß ich, wie wir als Kinder die Illustrationen von Zdeněk Burian zu den Werken Curwoods und Vernes wegen ihrer beinahe photographischen Genauigkeit schätzten. Eben die Notwendigkeit einer anschaulichen Vorführung des Literaturwerkes war der eigentliche Impuls zur Entstehung der Illustration.

Wir fassen das Literaturwerk natürlich als Träger ästhetischer Werte auf. In diesem Fall muß das Literaturwerk auf uns wirken als Teil der Welt, die uns in ihrer Einmaligkeit und Fülle umgibt. Das Literaturwerk ist in seiner unabhängigen Existenz eigentlich ein Schema, das in potentieller Form eine unübersehbare Fülle an vorbereiteten Ansichten und damit auch die Möglichkeit, die dargestellten Gegenstände zu realisieren, beinhaltet. Der Leser ist niemals imstande, das Werk in seiner Fülle und Breite zu erfassen. Unwillkürlich wählt er aus den unzähligen Möglichkeiten, beeinflusst von verschiedenen subjektiven und objektiven Faktoren. Darum ist jede dieser Konkretisierungen unwiederholbar. Und eben mittels dieser einzigartigen Konkretisierung kann das Literaturwerk auf den Leser wirken. Diese Konkretisierung beinhaltet nicht nur Elemente, die im Werk in Wirklichkeit nicht vorhanden sind, die jedoch von der Gesamtausrichtung des Werkes zugelassen werden, sondern auch solche Elemente, die dem Literaturwerk widersprechen.

Die Konkretisierung wird von allen Schichten des Literaturwerkes beeinflusst, zu ihrer vollen Realisierung kommt es jedoch erst in der Schicht der schematisierten Ansichten. Diese mit ihren Möglichkeiten der Realisierung und Schematisierung ändern die Konkretisierung in ein absolutes Konkretes, ob nun in einer wirklichen realen Existenz im Theater oder in der Phantasie. Der Prozeß der Konkretisierung vollzieht sich in der Beseitigung der Ungewißheit in der Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten und in einer Ergänzung der Unklarheiten. Darum erscheinen in der Konkretisierung die dargestellten Gegenständlichkeiten in einer volleren Form, als sie sie im Werk aufweisen. Doch es kann nie zu ihrer restlosen Bestimmung kommen.

Die Illustration liefert dem Literaturwerk das Material zu seiner Konkretisierung als Ganzem. So ist also die Illustration mit einem ihrem Teil das Werkzeug der Konkretisierung des Kunstwerkes. Sie kann die Konkretisierung um Elemente erweitern, die nicht in dem eigentlichen Literaturwerk beinhaltet sind, sie kann sie dadurch deformieren, daß sie sie mit Elementen ergänzt, die im Widerspruch stehen zu dem ursprünglichen Kunstwerk oder das Wesen der Sachen in den dargestellten Gegenständen stören. Durch diesen Anteil an der Konkretisierung des Literaturwerkes schafft auch die Illustration Möglichkeiten für die ästhetische Wirksamkeit des Werkes.



svojej rekonštrukcii doplnovaný údajmi, ktoré sa realizujú vo vrstve predstavovaných predmetov literárneho diela. Musí teda dôjsť k polarite medzi týmito umeleckými dielami, aby sa predstavované predmety prejavili v konkretizácii čitateľa ako identické. Keď k tejto polarite nedôjde, pociťuje čitateľ medzeru medzi estetickým pôsobením ilustrácie a literárneho diela.

Literárna téma prekračuje hranice obrazu aj z časového hľadiska. Rozvinutie predstáv si totiž vyžaduje celý proces, ktorý sa realizuje v čase. Toto doplnenie o jednotlivé fázy predkladá čitateľovi práve konkretizácia literárneho diela, ktoré môžeme vnímať len postupne. Ilustrácia, odtrhnutá od literárneho diela, vyvoláva v nás celkom iné predstavy, lebo nepoznáme ani prehistóriu zobrazovaných predmetov, ani smerovanie ich ďalšieho vývinu. Preto nám bude chýbať presné vymedzenie predstavovaných predmetov v ich plnosti i doplnenie jednotlivých fáz. Až konkretizácia literárneho diela vymedzuje jednotlivé zložky ilustrácie.

Dochádzame tak k poznatku, že vo vzťahu literárneho diela a jeho ilustrácie nemôžeme izolovať nijakú jeho zložku a počítať s jej ideálne čistou konkretizáciou. Obe zložky sa vzájomne ovplyvňujú tak v rovine schematizovaných podôb a predstavovaných predmetov, ako aj pri konkretizácii každého z týchto dvoch umeleckých diel, a tým aj v rovine estetickej funkcie.

Konkrétne estetické zážitky pri vnímaní oboch týchto diel, vznikajúce z popudu esteticky hodnotných zložiek, vytvárajú estetický objekt, ktorý je nositeľom estetickej hodnoty diela. Vo vzťahu literárneho diela a ilustrácie je potom dôležité, aby oba estetické objekty boli totožné; ak nie sú celkom totožné, mali by sa vzájomne dopĺňať a podmieňovať, aby prakticky tvorili jediný estetický objekt, ktorého zložky by nebolo možné od seba oddeliť.

Tam, kde sa to nerealizuje, nemôžeme právom hovoriť o umeleckej ilustrácii literárneho diela v plnom zmysle slova. Príčiny sú rozličné, v podstate trojakého druhu. Napr. ilustrácia nie je na takej umeleckej úrovni, aby mohla vyvolať estetické zážitky, na základe ktorých by vznikol estetický objekt. Jej funkcia sa vyčerpáva iba názorným predstavením predmetu.

Inokedy dochádza k rozporom vo vrstve predstavovaných predmetov: predstavované predmety literárneho diela nie sú identické s obdobnou vrstvou maliarskeho diela. Tým sa porušuje celková identita oboch diel a ich estetického objektu. Táto skutočnosť porušuje vzťah medzi dielami v takom rozsahu, že napokon ide o diela celkom samostatné.

Obdobný je aj tretí prípad, keď výtvarník zachováva identitu predstavovaných predmetov, ale konečný zámer je celkom odlišný. Aj tým nastáva porušenie identity estetických objektov. Potom nemôžeme hovoriť o obraze s literárnou témou, ale o obraze na literárnu tému.

Z tohto pokusu objasniť niektoré vzťahy medzi literárnym dielom a jeho výtvarnou ilustráciou v základnej estetickej rovine vyplýva, že ide o vzťahy veľmi zložité, uplatňujúce sa na rozličných miestach estetickej štruktúry oboch umeleckých diel. Ponúkajú teda na jednej strane ilustrácii mnoho konkrétnych riešení, na druhej strane vyvolávajú

Es versteht sich, daß wir bisher die ästhetische Funktion nicht in Betracht gezogen haben.

Es bleibt jedoch die Tatsache bestehen, daß die Illustration ein selbständiges Kunstwerk mit einer eigenen ästhetischen Funktion ist. Darum kann sie niemals ein integrierter Bestandteil des Literaturwerkes werden wie z. B. einige Disziplinen der Malerei bei der Realisierung eines Theaterstückes. Die Illustration wirkt parallel neben dem Literaturwerk, mit dem es vor allem die Tatsache verbindet, daß der Impuls zu seiner Entstehung die Konkretisierung der gegebenen Literaturvorlage war. Wichtig ist auch die gegenseitige Durchdringung der Elemente der beiden Kunstwerke.

Bei der Bestimmung der Eigenschaften der Illustration können wir nach der Charakteristik, durch die Roman Ingarden ein sog. Bild mit einem literarischen Thema definiert, verfahren. Die Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten überschreitet in ihrem ganzen Wesen den Rahmen des Bildes. Sie wird von Fakten, die durch das Wortkommentar, die Kenntnis der Geschichte, bekannte Tatsachen gegeben sind, bestimmt. Die dargestellten Gegenstände in ihrer endgültigen Gestalt ergeben sich nicht unmittelbar aus dem Bild. Im Falle der Illustration ist die Quelle dieser näher bestimmenden Faktoren das Literaturwerk selbst. Der Gegenstand, der anschaulich im Bild dargestellt wird, muß zu seiner Rekonstruktion durch Angaben ergänzt werden, die sich in der Schicht der dargestellten Gegenstände des Literaturwerkes realisieren. Es muß also zu einer Polarität zwischen den beiden Kunstwerken kommen, damit sich die dargestellten Gegenstände in der Konkretisierung des Lesers als identisch erweisen. Solange es nicht zu dieser Polarität kommt, fühlt der Leser eine Lücke zwischen der ästhetischen Wirkung der Illustration und des Literaturwerkes.

Das Literaturthema übertrifft auch in zeitlicher Hinsicht den Rahmen des Bildes. Die Entwicklung der Vorstellungen erfordert nämlich einen in der Zeit gefächerten Gesamtprozeß. Diese Ergänzung durch die einzelnen Phasen bietet den Lesern eben die Konkretisierung des Literaturwerkes, das wir nur in einem Nacheinander auffassen können. Die von dem Literaturwerk getrennte Illustration ruft in uns ganz andere Vorstellungen hervor, denn wir kennen weder die Prähistorie der dargestellten Gegenstände, noch die Richtung ihrer weiteren Entwicklung. Darum wird uns die genaue Abgrenzung der in ihrer Fülle dargestellten Gegenstände und die Ergänzung der einzelnen Phasen fehlen. Erst die Konkretisierung des Literaturwerkes bestimmt die einzelnen Elemente der Illustration.

So kommen wir zu der Erkenntnis, daß wir in der Beziehung Literaturwerk und Illustration keinen von deren Bestandteilen isolieren können und auch mit ihrer ideal reinen Konkretisierung nicht rechnen dürfen. Die beiden Werke beeinflussen sich gegenseitig wie auf der Ebene der schematisierten Ansichten und der dargestellten Gegenständlichkeiten, so auch bei der Konkretisierung jedes der beiden Kunstwerke und daher auch auf der Ebene der ästhetischen Funktion.

nebezpečie, že sa pri veľkom množstve styčných bodov jednotlivé väzby porušia a literárne dielo sa bude svojím estetickým pôsobením orientovať iným smerom než výtvarné.

Die konkreten ästhetischen Erlebnisse bei der Wahrnehmung beider dieser Werke, die sich auf Grund ästhetisch wertvoller Bestandteile bildeten, ergeben das ästhetische Objekt als Träger der ästhetischen Werte des Werkes. In der Beziehung Literaturwerk und Illustration ist dann wichtig, daß beide ästhetischen Objekte identisch sind; und sollten sie nicht vollkommen identisch sein, daß sie sich gegenseitig ergänzen und bedingen, daß sie praktisch ein einziges ästhetisches Objekt bilden, dessen Bestandteile nicht voneinander zu trennen sind.

Dort, wo dies nicht der Fall ist, können wir nicht gut über eine künstlerische Illustration des Literaturwerkes im wahren Sinne des Wortes sprechen. Es gibt, im Grunde genommen, dreierlei Art von Gründen dafür: Die Illustration ist nicht auf dem künstlerischen Niveau, um ästhetische Erlebnisse hervorrufen zu können, anhand derer ein ästhetisches Objekt entstehen würde. Ihre Funktion beruht bloß in der anschaulichen Vorstellung des Gegenstandes.

Es kommt zu einem Widerspruch in der Schicht der dargestellten Gegenständlichkeiten und die dargestellten Gegenständlichkeiten des Literaturwerkes sind nicht identisch mit der entsprechenden Schicht des Bildkunstwerkes. Damit wird auch die Gesamtidentität beider Werke und deren ästhetischen Objektes gestört. Diese Tatsache stört die Beziehung zwischen den beiden Kunstwerken in dem Maße, daß es sich schließlich um zwei ganz selbständige Werke handelt.

Ähnlich liegt auch der dritte Fall, wenn der bildende Künstler die Identität der dargestellten Gegenständlichkeiten beibehält, die endgültige Absicht aber eine ganz andere ist. Auch damit wird die Identität der ästhetischen Objekte gestört. Dann können wir nicht von einem Bild mit einem literarischen Thema sprechen, sondern von einem Bild auf ein literarisches Thema.

Auch aus diesem ersten Versuch, einige Beziehungen zwischen dem Literaturwerk und der Illustration auf einer grundlegenden ästhetischen Ebene zu klären, geht hervor, daß es sich um sehr komplizierte Beziehungen handelt, die an verschiedenen Stellen der ästhetischen Struktur beider Kunstwerke zur Geltung gelangen. Sie bieten also auf einer Seite viele konkrete Lösungen in Form der Illustration an, auf der anderen Seite sind sie der Gefahr ausgesetzt, daß bei einer großen Anzahl von Berührungspunkten die einzelnen Beziehungen gestört werden und das Werk der bildenden Kunst in seiner ästhetischen Wirksamkeit sich ganz anders ausrichtet als das Sprachkunstwerk.

# VLASTIMIL VINTER

ČESKOSLOVENSKO

## Knižná ilustrácia a niektoré aspekty citovej výchovy dospelých

Umenie – jeden z vrcholných prejavov duchovných schopností človeka – je neoddeliteľne späté s jeho citovým životom. Z hlbín tejto mentálnej oblasti vytrysklo a najmä jej sa prihovára. Rozvoj emocionálnej zložky ľudskej osobnosti, jej zámerné obohacovanie a výchovné formovanie si nevyhnutne vyžaduje pôsobenie všetkých nevyčerateľných foriem a prostriedkov umenia. Rozličný charakter a špecifickosť jednotlivých umeleckých druhov určuje rozličnosť ich funkcií a pôsobivosti pri uplatňovaní spoločenského pôsobenia, ale jednotlivé druhy sa v jednote rodu dopĺňajú a vytvárajú komplexnú duchovnú atmosféru, v ktorej sa integrujú diela dávnej minulosti s dielami najsúčasnnejšej prítomnosti; každý v nej nájde to, čo odpovedá hoci najvnútornejším individuálnym potrebám.

Umelecká ilustrácia nesporne patrí medzi oblasti výtvarnej tvorby s veľmi širokou publicitou a schopnosťou prihovárať sa svojimi estetickými hodnotami takému širokému publiku ako napr. film alebo iné umelecké formy hromadných prostriedkov komunikácie. Masové náklady kníh, ktoré sú krásne nielen svojím literárnym obsahom, ale aj výtvarným riešením a ilustračným sprievodom, sú jedným z prejavov cieľavedomého rozširovania a demokratizácie kultúrnych hodnôt u nás. Opierajú sa o domáce tradície dobrej knihy a dokladajú presvedčivo kladné výsledky našej socialistickej kultúrnej politiky. Uplatnením knižnej ilustrácie podstatne zvýšila naša vydavateľská produkcia potenciál estetického pôsobenia výtvarného umenia v celonárodnom rozsahu. Podiel ilustrácie na citovej a umeleckej výchove širokých ľudových vrstiev je nesporný. Takisto je evidentné, že umelecká knižná ilustrácia má, ako jeden z účinných prostriedkov výtvarného prejavu, kvantitatívne podstatne väčší podiel na estetickej výchove než napr. obraz či socha nielen u nás, ale aj v iných spoločenských podmienkach. Preto možno pokladať organizáciu bratislavského bienále ilustrácií i voľbu základnej témy sympózia, ktoré sa pri príležitosti tejto prehliadky koná, za aktuálnu a potrebnú. Tieto podujatia napomôžu sústredenie pozornosti na dôležité

TSCHECHOSLOWAKEI

## Die Buchillustration und einige Aspekte der Gefühlserziehung der Erwachsenen

Die Kunst – eine der höchsten Ausdrucksformen der geistigen Fähigkeiten des Menschen – ist untrennbar verbunden mit seinem Gefühlsleben. Sie quillt aus den Tiefen dieses mentalen Bereiches und spricht ihn an. Die Entwicklung der emotionalen Seite der menschlichen Persönlichkeit, ihre bewußte Bereicherung und Bildung erfordert unumgänglich die Wirkung aller unerschöpflichen Formen und Mittel der Kunst. Der verschiedenartige Charakter und das Spezifikum der einzelnen Kunstarten bestimmen die Verschiedenartigkeit ihrer Funktionen und ihrer Wirksamkeit bei der Durchsetzung gesellschaftlicher Wirkung, doch die einzelnen Arten ergänzen sich in der Einheit der Gattung und bilden eine komplexe geistige Atmosphäre, in die Werke längst vergangener Zeit wie auch zeitgenössische Werke integriert werden; jeder findet in ihr das, was seinen innersten individuellen Bedürfnissen entspricht.

Die künstlerische Illustration gehört zweifelsohne zu den Bereichen der bildenden Kunst mit einer breiten Publizität und der Fähigkeit, sich mit ihren ästhetischen Werten an ein breites Publikum wenden zu können, wie es z. B. der Film tut oder andere künstlerische Formen der Massenmedien. Die Massenauflagen der Bücher, die schön nicht nur in ihrem Inhalt sind, sondern auch in ihrer bildnerischen Gestaltung und durch die Illustration, sind Ausdruck einer zielbewußten Verbreitung und Demokratisierung der Kulturwerte bei uns. Sie stützen sich auf einheimische Traditionen eines guten Buches und beweisen überzeugend die positiven Ergebnisse unserer sozialistischen Kulturpolitik. Mit der Anwendung der Buchillustration erhöhte unsere Verlagsproduktion wesentlich das Potential der ästhetischen Wirkung der bildenden Kunst. Der Anteil der Illustration an der Gefühls- und Kunsterziehung der breiten Volksmassen ist unbestreitbar. Ebenso evident ist es, daß die künstlerische Buchillustration als ein wirksames Mittel der bildnerischen Äußerung, einen quantitativ wesentlich höheren Anteil hat an der ästhetischen Erziehung als z. B. ein Bild oder eine

odbor výtvarnej práce a na jeho spoločenský význam, ktorému sa odborný záujem nevenuje vždy meritorne. V základnom humanistickom poslaní každého naozajstného umenia – zušľachťovať človeka a obohacovať jeho citový a duchovný život – stretajú sa aj na úseku ilustrácie intencie našich a zahraničných umelcov. Nazdávam sa preto, že konfrontácia ich diel a výmena skúseností, názorov a poznatkov umeleckých historikov, teoretikov, kritikov alebo pedagógov prispievajú k ďalšiemu rozvoju a inšpirujúcemu oplodneniu ďalšej tvorivej práce v celej tejto oblasti.

Ak sa chceme zapodievať otázkou vplyvu knižnej ilustrácie na citovú výchovu človeka a neuspokojíme sa základným poznatkom, že každé umelecké dielo obsahuje istý náboj citovo-výchovného účinku už preto, že je umením, nemôžeme posudzovať ilustračnú tvorbu iba z hľadiska ontologického (len ako produkt umeleckého tvorivého procesu), ani iba gnozeologického (len ako špecifický odraz a výraz istých individuálnych a spoločenských fenoménov), ale najmä funkčného, najmä ako faktor, ktorý pôsobí na formovanie človeka a ľudskej spoločnosti. Vplývajú tu aj iné zložky funkčného zacielenia knižnej ilustrácie. Z nich a z historického vývinu možno vyvodit rozčlenenie do niekoľkých základných typov, ktoré napospol charakterizuje spojenie s obsahovým textom.

Najstarším typom je ilustrácia ako jediné alebo dominujúce vyjadrenie nenapísaného textu. Súvisí s počiatkami grafického fixovania a šírenia myšlienok, s obrázkovým písmom, ktoré predchádza abstrahované znaky pre jednotlivé slová či hlásky. Ale aj stredovek, keď ručne písané knihy nemohli postačiť na šírenie znalosti písma, tmočil podobným spôsobom náboženské, biblické príbehy na nástenných maľbách kostolov. V 19. storočí stretáme na celkom odlišnej úrovni ich zvludizovanú analógiu – kreslené tabuľky s názorným ilustračným sprievodom moritátov a jarmočných pesničiek. V súčasnosti degeneruje tento typ na Západe v záplave komerčnej produkcie „comics“. Bolo by absurdné hovoriť o umeleckej hodnote myšlienkového náplne tohto dieťaťa kapitalistickej masovej pseudokultúry, alebo formulovať požiadavky zvýšenia úrovne v tejto sfére. Nazdávam sa, že časopisecky i knižne publikované „comics“ sú už svojou podstatou cudzie ozajstnej kultúre citu i myslenia a vedú k nivelizácii psychickej aktivity konzumenta. Ak sa vyskytuje tento typ aj u nás, tak iba ako okrajový zjav v niektorých nenáročných časopisoch pre nedospelú mládež. Pokladám citový potenciál tohto typu v optimálnom prípade za nulový. Zväčša však je záporný. Umeleckú hodnotu a pozitívny účin môžu mať iba obrazové deje, sledy Iyvjavov a prosté obrázkové knižky pre deti predškolského veku, ným príkladom pozitívnej náplne a umeleckej úrovne je kreslený humor, humor bez textu, bez slov; ale tento výtvarný druh nepatrí do kategórie knižnej ilustrácie ani vtedy, keď sa vydáva v knižnej podobe významných publikácií kresleného humoru Saula Steinberga, alebo z našich Bohumila Štěpána, Nepraktu či Viléma Reichmanna a i.

Protipólom charakterizovaného typu je výtvarný sprievod, ktorý sa neviaže k obsahovej stránke knihy, ale je iba ozdobou či výzdobou grafického riešenia knihy. Zavše sa pre túto dekoráciu ani

Skulptur, und das nicht nur bei uns, sondern auch in anderen gesellschaftlichen Formationen. Darum halten wir die Organisation der Pressburger Biennalen der Illustrationen und die Wahl der grundlegenden Thematik des Symposiums für aktuell und notwendig. Solche Veranstaltungen richten die Aufmerksamkeit auf einen wichtigen Bereich der bildenden Kunst und dessen gesellschaftliche Bedeutung, dem das fachliche Interesse nicht immer in genügendem Masse zufällt. In der grundlegenden humanistischen Sendung jeder wirklichen Kunst – den Menschen zu veredeln und sein Gefühls- und Geistesleben zu bereichern – stimmen auch auf dem Gebiet der Illustrationen die Intentionen der in- und ausländischen Künstler überein. Ich glaube daher, daß die Konfrontation ihrer Werke und der Austausch von Erfahrungen, Ansichten und Kenntnissen der Kunsthistoriker, Kritiker oder Pädagogen zu einer weiteren Entfaltung und zu einer inspirierenden Befruchtung in dem gesamten Bereich beitragen werden.

Wenn wir uns mit der Frage des Einflusses der Buchillustration auf die Gefühlserziehung des Menschen befassen wollen und uns nicht mit der grundlegenden Erkenntnis zufrieden geben, daß jedes Kunstwerk auch eine gewisse gefühlserzieherische Wirkung ausübt, eben weil es Kunst ist, so können wir die Illustration weder von einem bloß ontologischen Gesichtspunkt (nur als Produkt eines künstlerischen, schöpferischen Prozesses), noch von einem rein gnozeologischen (nur als spezifische Widerspiegelung) und den Ausdruck gewisser individueller und gesellschaftlicher Phänomene auffassen, sondern wir müssen sie in ihrer Funktionalität begreifen, als Faktor, der auf die Formung des Menschen und der menschlichen Gesellschaft wirkt. Daraus resultieren auch andere Bestandteile des funktionellen Ausgerichtetseins der Buchillustration. Aus dem eben Gesagten und aus der historischen Entwicklung können wir auf einige grundlegende Typen, die insgesamt durch die Verbindung mit dem Text charakterisiert werden, schließen.

Der älteste Typ ist die Illustration als einziger oder dominierender Ausdruck des ungeschriebenen Textes. Er hängt mit den Anfängen der grafischen Fixierung und Verbreitung der Gedanken, mit der Bilderschrift, die den abstrahierenden Zeichen für die einzelnen Wörter oder Silben vorausgeht, zusammen. Doch auch im Mittelalter, als die handgeschriebenen Bücher die Kenntnis der Hl. Schrift nicht genügend verbreiten konnten, wurden die religiösen, biblischen Geschichten durch Wandmalereien in Kirchen vermittelt. Im 19. Jahrhundert stoßen wir auf einem ganz anderen Niveau auf ihre vulgarisierte Gestalt – bemalte Täfelchen mit illustrierten Moritaten und Jahrmaktsliedern. In der Gegenwart degeneriert dieser Typ im Westen in der Flut der kommerziellen Produktion des „comics“. Es wäre absurd, über den künstlerischen Wert des Gedankeninhaltes dieses Kindes der kapitalistischen Massenpseudokultur zu sprechen, oder Forderungen eines Niveauanstieges in dieser Sphäre zu stellen. Ich glaube, daß die in Zeitschriften und Büchern publizierten „comics“ in ihrem Wesen einer wirklichen Gefühlskultur und dem Denken fremd sind und zu einer Nivelisierung der psychischen Aktivität des

nepoužíva názov ilustrácia. Sem patrila napr. prevažna stredovekej knižnej iluminácie. Výtvarná dekorácia kníh bez priameho súvisu s textom bola a je bežná v tlačných knihách od vynálezu kníhtlače po súčasnosť. Aj v našich krajinách má bohatú tradíciu, späť s ostatnými zložkami knižného umenia, s písmárstvom, typografiou, kníhtlačou, knižnou grafikou, knižnou väzbou. Ale jej esteticko-výchovné pôsobenie neprekračuje hranice účinnosti dekoratívneho, aplikovaného umenia.

Tretí typ je názorná explikatívna alebo dokumentárna ilustrácia. Vyskytuje sa takmer už v najstarších náučných spisoch. Jej charakter sa mení v závislosti od obsahu textu a účelu vyjadrenia. Poslaním explikatívnej a dokumentárnej ilustrácie je zvyčajne podať reálne zobrazenie opisovaných predmetov a javov. Jej časté umelecké spracovanie vyplývalo v minulosti z neznalosti mechanických reprodukčných procesov. Kresby a maľby rukopisných kníh, drevorezy a medirytiny stredovekých tlačných kníh, neskoršie leptové a iné techniky tlače z hĺbky, od konca 18. storočia Senefelderom objavená litografia a po nej aj oceľorytina spájali zvyčajne účelovú hodnotu s umeleckou. Až 19. storočie znamená zlom a rozštiepenie na úkor kvality, hoci remeselná zdatnosť reprodukčných xylografov dosahovala až neuveriteľnú virtuozitu a môže byť predmetom obdivu i závisťi nejedného súčasného grafika. Náučné a dokumentárne účely plnia dnes najmä autotypické, hĺbkotlačové či iné mechanické reprodukcie fotografií. Ale neraz sa objavujú aj výtvarné vyobrazenia, lebo názornejšie vystihujú cieľ, ktorý sa sleduje. Aspoň v teórii môžeme akiste pokladať za samozrejmosť, že takáto ilustrácia má mať minimálne kvalitatívnu úroveň užitého umenia. Esteticko-výchovná pôsobivosť ilustrácie sa pri tomto type evidentne podriaďuje hlavnej účelovej funkcii. To však neznamená, že je zanedbateľná a bezvýznamná. Vnáša umelecký účin do sféry, kde sa s ňou zväčša neráta, a môže preto ovplyvniť aj tých, ktorí inakšie o umenie neprejavujú záujem.

Štvrtý typ ilustrácie výtvarne zobrazuje isté výjavy alebo momenty obsahu literárneho diela. Ilustrácia bezprostredne nadväzujúca na text je – najmenej od stredoveku – základnou formou obrazového sprievodu literárnych textov, či už to boli evangeliára, biblia a iné náboženské spisy, alebo nové edície antických diel, vlastná humanistická produkcia, začiatky novodobej profánnej poézie a prózy. Rozhľadovanie grafických techník prispievalo až do obdobia klasicizmu, ktorého ilustračnú úroveň nám reprezentuje napr. práca Daniela Chodowieckeho, k obohacovaniu výrazových prostriedkov ilustračného umenia. No aj tu sa ilustrácia neskoršie rozdvajila na umeleckú tvorbu a na remeselný obrazový sprievod, v ktorom najmä od druhej polovice 19. storočia degeneruje výtvarné podanie na gýč a myšlienková náplň prechádza od prostoduchej naivnosti k banálnosti a vyslovenej stupídnosti. V časti kapitalistickej knižnej produkcie stretáme sa ešte aj dnes neraz s takýmto degenerujúcim remeselníckym prejavom. Likvidácia komerčnej brakovej literatúry v Československu a v iných socialistických krajinách znamenala koniec takejto znehodnotenej ilustrácie. Na Západe sa usiluje

Konsumenten führen. Wenn dieser Typ auch bei uns auftritt, so bloß als Randerscheinung in einigen anspruchslosen Zeitschriften für die heranwachsende Jugend. Ich halte das Gefühlspotential dieses Typs für, im günstigsten Fall, gleich null. In den meisten Fällen ist es jedoch negativ. Einen künstlerischen Wert und eine positive Wirkung können nur Bilderfolgen, Handlungsdarstellungen und einfache Kinderbüchlein für die Kinder im Vorschulalter haben. Ein anderer Fall eines positiven Inhalts und künstlerischen Niveaus ist der Zeichenwitz, der Humor ohne Text, ohne Worte, doch diese Art der bildenden Kunst gehört nicht in die Kategorie der Buchillustration, auch dann nicht, wenn sie in Buchform – wie die Publikation von Saul Steinberg, von unserem Bohumil Štěpán, Neprakta oder Vilém Reichmann – erscheint.

Der Gegenpol des charakterisierten Typs ist die bildnerische Begleitung, die sich nicht an die inhaltliche Seite des Buches hält, sondern nur einen Schmuck der grafischen Gestaltung des Buches darstellt. Hierher gehören z. B. die mittelalterlichen Illuminationen. Die bildnerische Dekoration des Buches ohne unmittelbaren Zusammenhang mit dem Text war und ist in gedruckten Büchern seit der Erfindung des Buchdruckes geläufig. Auch in unseren Ländern hat sie eine reiche Tradition, die in Verbindung steht mit anderen Bestandteilen der Buchkunst, mit der Buchstabengestaltung, der Typographie, der Buchdruckerei, der Buchgrafik, der Buchbindung. Doch auch ihre ästhetisch-erzieherische Wirkung geht nicht über die Grenzen der Wirksamkeit der dekorativen, angewandten Kunst hinaus.

Der dritte Typ ist die anschauliche explikative oder Dokumentarillustration. Sie kommt bereits in den ältesten Lehrbüchern vor. Ihr Charakter ändert sich im Zusammenhang mit dem Textinhalt und dem Zweck der Äußerung. Aufgabe der explikativen oder Dokumentarillustration ist es meistens, eine reale Darstellung der beschriebenen Gegenstände und Erscheinungen zu geben. Die häufige künstlerische Bearbeitung in der Vergangenheit entsprang der Unkenntnis der mechanischen Reproduktionsprozesse. Die Zeichnungen und Malereien der Handschriften, Holzschnitte und Kupferstiche in den mittelalterlichen gedruckten Büchern, die späteren Radierungen und andere Tiefdruckverfahren, seit Ende des 18. Jahrhunderts, die von Senefelder entwickelte Litographie und danach auch die Stahlstiche verbanden meistens den Zweckwert mit dem künstlerischen Wert. Erst das 19. Jahrhundert brachte einen Umschwung und eine Zersplitterung auf Kosten der Qualität, obwohl die handwerkliche Geschicklichkeit der Xylographen eine unglaubliche Virtuosität erreichte und so Gegenstand der Bewunderung und des Neides mancher zeitgenössischer Grafiker bilden kann. Die Lehr- und Dokumentarzwecke erfüllen heute insbesondere in der Autotypie, im Tiefdruckverfahren oder auf andere mechanische Art hergestellte Reproduktionen von Fotografien. Doch oft kommen auch bildnerische Gestaltungen vor, da sie anschaulicher auf das Ziel hinweisen. Wenigstens in der Theorie können wir als selbstverständlich annehmen, daß diese Illustrationen mindestens die Qualität der angewandten Kunst erreichen. Die ästhetisch-erzieherische Wirksamkeit ordnet sich bei diesem Typ evident der hauptsächlichen, zweckbestimmten

o riešenie vážnej kultúrnej úlohy – odstrániť brak v ilustrácii – najmä konkrétna edičná činnosť serióznych nakladateľstiev, ktoré azda môžu urobiť najviac, najmä ak vydávajú kvalitné a cenovo prístupné knihy v masových nákladoch (paper-books a i.). Citovo-výchovné pôsobenie tohto typu umeleckej ilustrácie, neraz spĺňajúceho aj funkčné požiadavky náučného a dokumentárneho charakteru (napr. v historickej, v cestopisej a v národopise orientovanej literatúre a pod.), sa násobí spojením s textom, ktorý ilustrácia sprevádza a obohacuje napomáhaním čitateľovej predstavivosti a oživovaním deja i myšlienkového pokladu literárneho diela.

Piatym, posledným základným typom umeleckej ilustrácie je výtvarný sprievod, ktorý nie je bezprostredným názorným zobrazením jednotlivých partií textu, ktorému je predloha inšpiračnou základňou pre adekvátne a relatívne samostatný výtvarný prejav myšlienkovy i emocionálne integrujúci spisovateľovo či básnikovo slovo v rovine iného umeleckého vyjadrenia, v rovine zrakových predstáv a asociácií. Tento typ ilustrácie je prínosom moderného umenia, hoci jeho korene nachádzame aj v nejednom príklade umeleckého poňatia vrcholnej ilustračnej tvorby predchádzajúceho typu v minulosti. Je príznakom emancipácie výtvarného umeleckého prejavu v tejto oblasti. Ilustrácia už nie je doplnkom, ktorý názorne interpretuje obsahovú zložku textu, ale novým umeleckým dielom, kongeniálnym literárnemu, s ktorým ho viaže iba najvnútornejšia citová príbuznosť duchovnej náplne, tlmočenej inými výrazovými prostriedkami. Väzba týchto dvoch umeleckých prejavov môže mať rozličnú intenzitu a rozličné formy. Niekedy jestvuje v mysli a zámere ilustrátora, ale pre čitateľa je taká efemérna, že ju nevníma. Vtedy sa tento typ ilustrácie svojou pôsobnosťou presúva do kategórie výtvarnej dekorácie knihy. Napriek týmto limitným prípadom má však tento typ (už pre svoj charakter) principiálne najvyšší potenciál citovo-výchovnej účinnosti, lebo tvoreným spôsobom inšpiruje fantáziu a podnecuje emocionálne i racionálne zložky vnímateľovej psychiky k aktívnej účasti na umeleckom zážitku z takto integrovaného literárneho umeleckého diela. Pravda, predpokladá istý stupeň citovej vnímavosti, vyžaduje istú estetickú skúsenosť v styku s umením vôbec a osobitne s výtvarným umením; inakšie nenachádza plný ohlas.

Už z tohto hrubého a letného náčrtu vyplývajú niektoré závery pre uplatňovanie umeleckej knižnej ilustrácie v citovej výchove dospelých.

1. Podľa potenciálu esteticko-výchovnej účinnosti zaraďujú sa jednotlivé základné typy knižnej ilustrácie do stupnice, ktorá (pri konštantnej kvalite umeleckej úrovne) môže začínať dekoratívnou výzdobou, pokračovať účelovou ilustráciou a ilustráciou interpretujúcou text, vrcholiť potom ilustráciou integrujúcou text ako adekvátne umelecké dielo.

2. Aj pri didaktickom uplatnení v zámernom procese esteticko-výchovy, ktorú, pravda, u dospelých a v mimoškolskom systéme výchovy a vzdelávania dosť ťažko môžeme regulovať, zachovávať

Funktion unter. Das bedeutet jedoch nicht, daß sie als unbedeutend unberücksichtigt gelassen werden kann. Sie trägt eine künstlerische Wirkung in eine Sphäre, wo mit ihr meistens nicht gerechnet wird und kann daher solche Menschen beeinflussen, die sich in anderen Fällen für die Kunst nicht interessieren.

Der vierte Typ der Illustration beschreibt gewisse Auszüge oder Momente des Inhaltes des Literaturwerkes. Die Illustration knüpft unmittelbar an den Text an und ist seit dem Mittelalter eine grundlegende Form der Begleitung literarischer Texte, ob es sich nun um Evangelienharmonien, die Bibel oder andere religiöse Schriften, oder aber um neue Editionen antiker Werke, die eigene humanistische Produktion, die Anfänge der neuzeitlichen Prosa handelt. Die Verbreitung der grafischen Techniken trug bis zu der Zeit des Klassizismus, dessen Illustrationsniveau uns z. B. das Werk von Daniel Chodowiecki repräsentiert, zu einer Bereicherung der Ausdrucksmittel der Illustrationskunst bei. Doch auch hier teilte sich die Illustration später in ein künstlerisches Schaffen und eine handwerkliche Textbegleitung, in der insbesondere seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die bildnerische Darstellungsweise im Kitsch degeneriert und der Gedankeninhalt sich von einer einfältigen Naivität zur Banalität und ausgesprochenen Stupidität wandelt. In einem Teil der kapitalistischen Buchproduktion stoßen wir auch heute noch häufig auf eine solche handwerkliche, degenerierte Äußerung. Die Liquidierung der Schundliteratur in der Tschechoslowakei und in anderen sozialistischen Ländern bedeutete auch das Ende dieser entwerteten Illustration. Im Westen bemüht sich um die Lösung dieser ersten kulturellen Aufgabe, den Schund aus der Illustration zu entfernen, hauptsächlich die konkrete Editionstätigkeit der seriösen Verlage, die wohl am meisten dadurch erreichen können, daß sie wertvolle und preisgünstige Bücher in großen Auflagen (Paperbacks u.a.) auf den Markt bringen. Die emotionell-erzieherische Wirkung dieses Typs der Illustration, die oft auch eine Funktion lehrhaften und dokumentarischen Charakters trägt (z. B. in der geschichtlichen, geographischen, ethisch orientierten Literatur u. ä.) wird vervielfacht durch die Verbindung mit dem Text, der von der Illustration begleitet wird, indem sie die Vorstellungskraft des Lesers bereichert und die Handlung und die Gedankengrundlage des Literaturwerkes belebt.

Der fünfte und letzte grundlegende Typ der künstlerischen Illustration ist die bildnerische Begleitung, die keine unmittelbare anschauliche Darstellung der einzelnen Textpartien ist, sondern die die Vorlage als Inspirationsgrundlage für eine entsprechende und selbständige bildnerische, gedanklich und emotionell das Dichterwort auf einer anderen Ebene des künstlerischen Ausdruckes, auf der Ebene der visuellen Vorstellungen und Assoziationen, integrierende Gestaltung benützt. Dieser Typ der Illustration ist ein Beitrag der modernen Kunst, obwohl wir seine Wurzeln bereits in den künstlerischen Auffassungen der vorhergehenden Epoche vorfinden. Er ist ein Zeichen der Emanzipation des bildnerischen, künstlerischen Ausdruckes in diesem Bereich. Die Illustration ist keine Ergänzung mehr, der die inhaltliche Seite des Textes anschaulich interpretiert,

jednotlivé typy ilustrácie túto následnosť. Musíme preto zdôrazniť oprávnenosť a osožnosť všetkých typov ilustrácie v edičnej produkcii.

V tejto súvislosti sa nastoľuje zaujímavá otázka spôsobov a prostriedkov uplatňovania citovo-výchovného potenciálu umeleckej knižnej ilustrácie. V zásade ide o dve základné sféry pôsobenia. Jednak o priamy kontakt vnímateľa s literárnym dielom a jeho ilustračným sprievodom, pri ktorom sa dielo prihovára čitateľovi, jednak sú to rozličné formy interpretácie tohto priameho dialógu, vysvetľovanie, poučovanie, odovzdávanie poznatkov histórie, teórie i kritiky knižných ilustrácií, t. j. všetkého, čo je formulované v „metajazyku“, teda čo je rečou o reči knižnej ilustrácie. Prvá sfera je evidentne sférou základnou, hlavnou, neodmysliteľnou, druhá je želaným, no sekundárnym doplnkom, ktorý má napomáhať vyššiu účinnosť pôsobenia v prvej sfére.

Citovo-výchovný účin knižnej umeleckej ilustrácie v bezprostrednom kontakte dospelého čitateľa s knihou sa podľa charakteru faktorov, ktoré formujú osobnosť každého jedinca i spoločenské vedomie ako celok, realizuje najmä v rovine sebavýchovy. Vo významnom stupni sa však zúčastňujú aj faktory nepriameho výchovného pôsobenia nakladateľskej činnosti, knižného obchodu i rozsiahlej siete knižníc. Základnú a priam kľúčovú úlohu v cieľavedomom rozvoji možnosti pre bezprostredné pôsobenie umeleckej knižnej ilustrácie na citové zušľachtovanie a obohacovanie ľudí má nesporné edičná politika. Nielen z hľadiska ideového, ale aj z ekonomického. Progresívna kultúrno-politická zásada, že kniha nie je komerčný artikel, ale duchovný nástroj na povznesenie človeka, a že teda má byť cenovo prístupná čo najväčšiemu počtu záujemcov, prejavila sa u nás pred rokmi zdravým zlacnením kníh, ktoré sa vyrovnávalo napr. zdražením liehovín. Táto zásada sa však postupne potichu vytráca z edičnej a obchodnej praxe. Pri súčasnej životnej úrovni sa stáva krásna a ilustrovaná kniha pre nejedného občana takmer luxusom, ktorý si nevládze a nemôže častejšie dovoliť, hoci porovnanie cenovej hladiny kníh u nás s cenovou hladinou v kapitalistických krajinách doteraz presvedčivo hovorí v náš prospech.

Podpora priameho citovo-výchovného pôsobenia knižnej ilustrácie rozličnými formami jej interpretácie, výkladu i hodnotenia jej vlastností a kvalít môže sa uplatniť v celej škále formujúcich faktorov. Od nepriameho a príležitostného výchovného pôsobenia hromadných informačných prostriedkov (tlače, rozhlasu, televízie a filmu) cez zámerné výchovné a vzdelávacie akcie, ktoré sa realizujú týmito médiami, až po individuálne alebo skupinové priame výchovné pôsobenie kultúrno-výchovných, osvetových a umeleckých inštitúcií, ak nehovoríme o zanedbateľnom možnom vplyve školskej výchovy dospelých. To je teoretický model. Ak ho konfrontujeme s praxou, vidíme, že pozornosť, ktorú venuje ilustrácii napr. všeobecnokultúrna, ale aj odborná výtvarná tlač, je okrajová a nedostačujúca. Kritiky nových kníh hovoria takmer výlučne o obsahu a hodnotách literárneho diela, ilustračný sprievod alebo výtvarné riešenie kníh sa maximálne pripomenie jedným či dvoma epitetami všeobecného ocenenia. Spolupráca výtvarných kritikov Kultúrnej tvorby,

sondern ein neues Kunstwerk, kongenial dem literarischen Kunstwerk, mit dem es nur die innerste Gefühlsverwandschaft des geistigen Gehaltes verbindet. Die Verbindung dieser beiden Kunstwerke können eine verschiedene Intensität und Form annehmen. Sie besteht manchmal in den Gedanken und den Absichten des Illustrators, obwohl sie für den Leser so ephemere ist, daß er sie nicht wahrnimmt. In solchen Fällen wechselt dieser Illustrationstyp in seiner Wirksamkeit in die Kategorie der bildnerischen Buchdekoration über. Trotz dieser Grenzfälle hat jedoch dieser Typ (schon seines Charakters wegen) prinzipiell das höchste Potential der emotionell-erzieherischen Wirksamkeit, denn er inspiriert auf schöpferische Art und Weise die Phantasie und bewegt die emotionellen und rationalen Bestandteile der Psychik des Wahrnehmenden zu einer aktiven Anteilnahme an dem künstlerischen Erlebnis anhand eines so integrierten Literaturwerkes. Er setzt, natürlich, eine gewisse Stufe des emotionalen Auffassungsvermögens voraus, erfordert eine gewisse ästhetische Erfahrung in der Beziehung zu der Kunst im allgemeinen und zu der bildenden Kunst im besonderen; sonst findet er keinen vollen Widerhall.

Bereits aus diesem flüchtigen Entwurf resultieren einige Rückschlüsse auf die Geltendmachung der künstlerischen Buchillustration in der Gefühlsziehung des Erwachsenen.

1. Entsprechend dem Potential der ästhetisch-erzieherischen Wirksamkeit reihen sich die einzelnen Grundtypen der Buchillustration in eine Skala ein, die (bei einer konstanten Qualität des künstlerischen Niveaus) mit einem dekorativen Schmuck beginnt, mit einer zweckgebundenen und den Text interpretierenden Illustration fortfährt und dann mit einer Illustration gipfelt, die den Text als adäquates Kunstwerk integriert.

2. Auch bei einer didaktischen Verwendung in einem bewußten Prozeß der ästhetischen Erziehung, die wir, natürlich, bei Erwachsenen und in dem außerschulischen System der Erziehung und Bildung schwer regulieren können, kommen die einzelnen Illustrationstypen in dieser Reihenfolge vor. Wir müssen daher die Berechtigung und Nützlichkeit aller Illustrationstypen in der Buchproduktion betonen.

In diesem Zusammenhang stellt sich uns die interessante Frage nach den Arten und den Mitteln der Geltendmachung des emotionell-erzieherischen Potentials der künstlerischen Buchillustration. Im Grunde genommen handelt es sich um zwei Sphären der Wirksamkeit. Einerseits handelt es sich um einen unmittelbaren Kontakt des Wahrnehmenden mit dem Literaturwerk und seiner Illustrationsbegleitung, bei dem das Werk den Leser anspricht, andererseits um verschiedene Interpretationsformen dieses unmittelbaren Dialogs, eine Erklärung, Belehrung, eine Vermittlung der Kenntnisse der Geschichte, der Theorie und Kritik der Buchillustrationen, d. h. um all das, was in einer „Metasprache“ formuliert ist, was also eine Sprache über die Sprache der Buchillustration ist. Die erste Sphäre ist evident die grundlegende, primäre, nicht wegdenkbare Sphäre, die zweite ist eine erwünschte, jedoch sekundäre Ergänzung, die eine größere Wirksamkeit in der Primärsphäre ermöglichen soll.

Literárnych novín a iných kultúrnych a literárnych časopisov s kolegami z oblasti literárnej kritiky na spoločnom diele systematického hodnotenia literárnej, výtvarnej a ilustračnej stránky našej knižnej produkcie nemôže predsa byť neriešiteľným problémom! Osožilo by to nielen čitateľom a nakladateľstvám, ale aj rozvoju umeleckej ilustračnej tvorby. Naša teória a dejepis umenia takisto veľa dlhujú našej ilustrácii a knižnej kultúre – autorsky i edične (pozri napr. produkciu Nakladateľstva Zväzu českých výtvarných umelcov). V oblasti výchovy a vzdelávania dospelých sa v podstate nik nezapodieva otázkami esteticko-výchovného pôsobenia výtvarného umenia vôbec a knižnej umeleckej ilustrácie osobitne. Fakulta osvetu a novinárstva Karlovej univerzity v Prahe by privítala spolupracovníkov, ktorí by sa aspoň v budúcnosti zúčastnili na riešení tejto tematiky ako čiastky úlohy štátneho plánu bádateľských prác – Teoretické a metodologické problémy výchovy a vzdelávania dospelých.

Záverom sa chcem pokúsiť aspoň o niekoľko neúplných a, prirodzene, celú problematiku nevyčerpávajúcich postulátov, ktoré vychádzajú z našich úvah a môžu osožiť ďalšiemu rozvoju umeleckej knižnej ilustrácie a jej citovo-výchovného uplatnenia vcelku kultúrno-politických snáh o formovanie nového, všestranne, harmonicky vyvinutého človeka.

1. V knižnej produkcii treba zabezpečiť ďalšie zvyšovanie podielu ilustrovaných kníh bez zvyšovania cien. Podľa obsahu, účelu a určenia knihy realizovať všetky citované typy ilustrácie v proporciách odpovedajúcich ich esteticko-výchovnému účinku a možnosti jeho uplatnenia.

2. Zabezpečiť, aby explikatívne, náučné alebo dokumentárne ilustrácie vo vedeckých, odborných alebo úžitkových knihách boli dielom umeleckého stvárnenia, ak to, pravdaže, nevyklučuje funkčný účel publikácie.

3. Nájsť možnosti zvýšenia podielu pôvodných grafických techník v knižnej ilustrácii, najmä techník umožňujúcich vyššie náklady. Podporovať vydávanie krásnych kníh aj tzv. bibliofilského charakteru a ekonomicky ich sprístupniť v hraniciach daných vybavením.

4. Usilovať sa o ďalšie všeobecné zvyšovanie úrovne výtvarnej knižnej kultúry. Zvyšovať najmä kvalitu farieb, papiera a technickej realizácie tlače i väzby.

5. Rozvíjať podstatne širšiu propagáciu a popularizáciu knižnej ilustrácie a knižného umenia i priamu a nepriamu výchovnú činnosť podporujúcu citovo-výchovné pôsobenie ilustrácie a knižného umenia. V hromadných informačných prostriedkoch, najmä vo všeobecne kultúrnej, literárnej a odbornej výtvarnej tlači venovať podstatne väčšiu a systematickejšiu pozornosť otázkam kritiky, teórie a dejepisu umeleckej ilustrácie a knižnej kultúry.

6. Napomáhať rozvoj ilustračnej umeleckej tvorby rozširovaním a prehľbovaním medzinárodných kontaktov a konfrontácií, vypisovaním študijných štipendií pre mladých umelcov-illustrátorov, knižných grafikov, teoretikov, kritikov i historikov knižného umenia a vypisovaním honorovaných študijných úloh či konkurzov na

Die emotionell-erzieherische Wirksamkeit der künstlerischen Buchillustration in dem unmittelbaren Kontakt des Erwachsenen Lesers mit dem Buch, realisiert sich gemäß den Faktoren, die die Persönlichkeit des Einzelnen und das gesellschaftliche Bewußtsein insgesamt formen, insbesondere auf der Ebene der Selbsterziehung. In einem bedeutsamen Maße nehmen daran auch Faktoren der mittelbaren erzieherischen Beeinflussung durch die Verlagstätigkeit, den Buchhandel und das System der Büchereien teil. Eine grundlegende und geradezu Schlüsselposition in einer zielbewußten Entwicklung der Möglichkeiten einer unmittelbaren Wirkung der künstlerischen Buchillustration auf die emotionelle Veredlung und Bereicherung der Menschen hat zweifellos die Editionspolitik. Und das nicht nur vom ideellen Standpunkt aus gesehen, sondern auch von einem ökonomischen. Der fortschrittliche kultur-politische Grundsatz, daß das Buch kein Geschäftsartikel sei, sondern ein geistiges Werkzeug zur Bildung des Menschen, und daß es daher im Preis für einen großen Interessentenkreis erschwinglich sein müsse, führte bei uns vor Jahren zu einer gesunden Preissenkung der Bücher, die z. B. durch eine Preissteigerung bei Alkohol wettgemacht wurde. Dieser Grundsatz wurde jedoch so nach und nach in der Praxis des Verlagswesens und des Büchermarktes vergessen. Bei dem derzeitigen Lebensniveau wird das schöne und illustrierte Buch für manchen Bürger zum Luxusartikel, dessen Erwerb er sich nicht erlauben kann, obwohl ein Preisvergleich zwischen uns und den kapitalistischen Ländern eindeutig zu unseren Gunsten ausfällt.

Die Unterstützung der unmittelbaren emotionell-erzieherischen Wirkung der Buchillustration durch verschiedene Formen ihrer Interpretation, die Auslegung und Wertung ihrer Eigenschaften und Qualitäten kann in einer ganzen Reihe formierender Faktoren zur Geltung gelangen. Von einer indirekten und gelegentlichen erzieherischen Wirkung der Massenmedien (Presse, Rundfunk, Fernsehen und Film), über zielbewußte Erziehungs- und Bildungsaktionen, die von diesen Medien durchgeführt werden, bis zu der unmittelbaren individuellen oder gruppenmäßigen erzieherischen Wirkung der kulturellen und künstlerischen Institutionen, wenn wir schon von dem zu vernachlässigenden Einfluß der schulischen Erziehung der Erwachsenen absehen. Das ist ein theoretisches Modell. Wenn wir es mit der Praxis konfrontieren, sehen wir, daß die Aufmerksamkeit, die der Illustration z. B. von der kulturellen oder auch fachlichen Presse gewidmet wird, ungenügend ist und eine Randerscheinung bleibt. Die Kritiken der neuen Bücher sprechen beinahe ausschließlich über den Inhalt und die Werte des Literaturwerkes, die Illustration oder die bildnerische Gestaltung des Werkes wird höchstens mit ein, zwei ganz allgemeinen Wendungen abgespeist. Die Zusammenarbeit der Kunstkritiker in Kultur- und Literaturnoviny und anderen Kultur- oder Literaturzeitschriften mit ihren Kollegen aus dem Bereich der Literaturkritik auf dem Gebiet der systematischen Wertung der Buchproduktion sowohl vom literarischen als auch vom bildnerischen Standpunkt aus kann doch kein unlösbares Problem bilden. Es würde nicht nur den Lesern und



spracovanie menovitých úloh a problémov z tejto oblasti.

7. Uvážiť možnosti medzinárodného rozširovania vynikajúcich umeleckých ilustračných diel formou edičných koprodukcí.

K téme tohoročného sympózia možno, pravdaže, uviesť veľa iných a ďalších podnetov. Nech aspoň tieto čiastkové riešenia prispejú k splneniu ušľachtitého cieľa, ktorý sleduje založenie a organizovanie Bienále ilustrácií Bratislava.

den Verlagen nützen, sondern auch der Entwicklung der Illustration. Unsere Kunsttheorie und Geschichte sind unserer Illustration und Buchkultur auch viel schuldig geblieben (s.z.B. die Produktion des Verlages des Verbandes der tschechischen bildenden Künstler). Im Bereich der Erwachsenenbildung befasst sich eigentlich niemand mit Fragen der ästhetisch-erzieherischen Wirksamkeit der bildenden Kunst im allgemeinen und der künstlerischen Buchillustration im besonderen. Die Fakultät für Erwachsenenbildung und Zeitungswesen der Karlsuniversität in Prag würde Mitarbeiter begrüßen, die sich wenigstens in Zukunft an der Lösung dieser Thematik als Teilgebiet des ganzstaatlichen Planes der Forschungsarbeit – Theoretische und methodologische Probleme der Erwachsenenbildung- und Erziehung – beteiligen würden.

Abschließend möchte ich noch versuchen, einige unvollständige und die Problematik, natürlich, nicht erschöpfende Postulate aufzustellen, die aus unseren Erörterungen hervorgehen und der weiteren Entwicklung der Buchillustration und ihrer Wirkung im Bereich der kulturpolitischen Bestrebungen um einen neuen, allseitigen und harmonisch entwickelten Menschen helfen können.

1. In der Buchproduktion muß eine weitere Erhöhung des Anteiles der illustrierten Bücher ohne Preissteigerung gewährleistet werden. Entsprechend dem Inhalt, Zweck, und der Aufgabe des Buches sind alle angeführten Typen der Illustration in Proportionen, die ihrer ästhetisch-erzieherischen Wirkung und den Möglichkeiten ihrer Nutzung entsprechen, zu realisieren.

2. Es muß gewährleistet werden, daß explikative, belehrende oder dokumentierende Illustrationen in wissenschaftlichen, fachlichen oder Sachbüchern das Ergebnis künstlerischer Gestaltung sind, insofern dies nicht der Funktion der Publikation widerspricht.

3. Es müssen Möglichkeiten gefunden werden, den Anteil der originellen grafischen Techniken in der Buchillustration zu erhöhen, und das insbesondere jener Techniken, die höhere Auflagen ermöglichen. Die Herausgabe schöner Bücher auch von bibliophilem Charakter muß in ökonomisch haltbaren Grenzen gewährleistet werden.

4. Eine allgemeine Erhöhung des Niveaus der bildnerischen Buchkultur ist anzustreben. Verbessert muß vor allem die Qualität der Farben, des Papiers, und die technische Realisierung des Druckes und des Einbandes werden.

5. Es muß eine wesentlich breitere Propagierung und Popularisierung der Buchillustration und der Buchkunst und eine die emotionell-erzieherische Wirkung der Illustration und der Buchkunst unterstützende direkte und indirekte Erziehungstätigkeit entwickelt werden. In den Massenkommunikationsmitteln, insbesondere in der allgemein kulturellen, literarischen und fachlichen Presse muß eine größere und systematischere Aufmerksamkeit der Kritik, Theorie und Geschichte der künstlerischen Illustration und Buchkultur gewidmet werden.

6. Die Entwicklung der Illustration ist durch eine Erweiterung und Vertiefung der internationalen Kontakte und Konfrontationen, durch Ausschreibung von Studienstipendien für junge Künstler, Grafiker,

Theoretiker, Kritiker und Historiker im Bereich der Buchkunst, durch Ausschreibung honorierter Forschungsaufgaben in diesem Gebiet zu unterstützen.

7. Es ist zu erwägen, inwiefern sich die Möglichkeit bietet, hervorragende Werke der Buchillustration in der Form von Koproduktionen international zu verbreiten.

Zu dem Thema des diesjährigen Symposiums kann man natürlich viele weitere Vorschläge unterbreiten. So sollen wenigstens diese teilweisen Lösungsversuche zu der Erfüllung des hohen Zieles, das die Biennale der Illustrationen in Bratislava verfolgt, beitragen.

FRANTIŠEK  
RUDAŠ

ČESKOSLOVENSKO

K vplyvu ilustrácie  
na citový svet detí  
(Psychologická interpretácia)

Česká a slovenská ilustrovaná kniha pre deti dosahuje v posledných desaťročiach významné úspechy. Potvrdzujú to okrem iného aj početné ceny a uznania získané v medzinárodných súťažiach. Tieto úspechy možno pripísať viacerým okolnostiam, predovšetkým dobrej práci editorov a hlavne tomu, že na ilustrovaní kníh pre deti zúčastňujú sa u nás v súčasnosti poprední výtvarní umelci najrozličnejších smerov a škôl.

V tom istom čase objavuje sa však zvláštny paradox; ilustrované knihy, ktorými sa dostávame na čelné miesto vo svete, narážajú doma na značný odpor a neporozumenie. Pracovníci knižného trhu dôvodí, že ide najmä o moderne chápané ilustrácie, o ktoré deti neprejavujú záujem.

Proti tomuto tvrdeniu vznášajú sa námietky – a myslím, celkom oprávnené –, že o výbere knihy rozhodujú zväčša nie deti samy, ale dospelí, ktorých vkus a estetické cítenie sa trýbil na staršom, veristickom, opisnom umení a prípadne aj na gýčoch. Je ľahko pochopiteľné, že konvenčná predstava o úlohe umenia reprodukovať zmyslový obraz prírodnej reality znemožňuje tejto časti publika prístup k moderne poňatému výrazovému umeniu vôbec a k moderne poňatej ilustrácii pre deti zvlášť.

Zo strany pedagógov zamieňa sa často umenie, v súhlase s uvedenou tendenciou, za didaktický prostriedok a vyslovuje sa požiadavka, aby ilustrácia slúžila deťom ako prameň zmyslového alebo rozumového poznania. Moderné výrazové umenie si však takéto ciele nestavia a dostáva sa preto celkom logicky do rozporu s týmito požiadavkami.

Ako by sa však ukázala situácia vo vzťahu k moderne poňatej ilustrácii, keby o výbere ilustrovanej knihy rozhodovali nie dospelí – rodičia a učitelia – ale deti samy? Sú v detskej psychike predpoklady pre vnímanie moderného výrazového umenia?

Abý sme mohli túto otázku zodpovedať, musíme najprv zistiť jadrové momenty špecifického fenoménu moderného umenia a psychické pochody, ktoré ich podmieňujú.

TSCHECHOSLOWAKEI

Der Einfluß der Illustrationen  
auf die Gefühlswelt der Kinder  
(Eine psychologische Deutung)

Das tschechische und slowakische illustrierte Kinderbuch erzielte in den letzten Jahrzehnten bedeutende Erfolge. Dies bewiesen zahlreiche bei internationalen Wettbewerben errungene Preise. Die Erfolge können mehreren Umständen zugeschrieben werden, in erster Reihe der guten Arbeit der Herausgeber und dann hauptsächlich der Tatsache, daß sich derzeit an der Illustrierung von Kinderbüchern erstklassige Künstler verschiedenster Richtungen und Schulen beteiligen.

In derselben Zeit kommt ein eigentümliches Paradox zum Vorschein: den illustrierten Büchern, mit denen wir in der Welt an die Spitze vorgestoßen sind, begegnen auf heimischem Boden Widerstand und Unverständnis. Die Sachverständigen auf dem Büchermarkt behaupten, es handle sich hier hauptsächlich um modern aufgefaßte Illustrationen, für die sich die Kinder nicht interessieren.

Gegen dieses Argument wird der Einwand erhoben – ich denke, ganz berechtigterweise – daß über die Auswahl der Bücher größtenteils nicht die Kinder selbst, sondern Erwachsene entscheiden, deren Geschmack und ästhetisches Gefühl sich anhand älterer veristisch beschreibender Kunst, eventuell auch des Kitsches heraus gebildet hat. Es ist leicht zu begreifen, daß durch die konventionelle Auffassung der Aufgabe der Kunst, ein Sinnbild der Wirklichkeit wiederzugeben – diesem Teil des Kunstpublikums der Zugang zu einer modern aufgefaßten Ausdrucksform der Kunst überhaupt und zu einer modernen Auffassung der Illustration für Kinder, verwehrt wird.

Von den Pädagogen wird die Kunst häufig, in Übereinklang mit der angeführten Tendenz, als didaktisches Mittel angesehen und es wird die Forderung gestellt, die Illustration solle den Kindern als Quelle der Sinneswahrnehmungen oder Vernunftkenntnissen dienen. Die moderne Ausdrucksform der Kunst verfolgt jedoch keine solchen Ziele und gerät demnach logischerweise in einen Widerspruch zu diesen Forderungen.

Už letmý pohľad na moderné umenie, ktorého korene siahajú do druhej polovice 19. storočia (Cézanne, Gauguin, van Gogh, Seurat atď.) ukazuje, že jeho cieľom prestala byť už reprodukcia, lokálny prepis prírodných tvarov, farieb a objemov a stalo sa zvýrazňovanie ľudských zážitkov, senzibility. V tomto zmysle začínajú umelca zaujímať prírodné veci, ich tvary, farby, objemy, rytmy, už nie ako také, samy osebe (Ding an sich), ale ako veci pre nás (Ding für uns), t. j. ako prostriedky zvýraznenia alebo pretlmočenia záchvevov umelcovej citlivej duše, jeho životných pocitov – zážitkov radosti, žiaľu, úzkosti, sklamaní, nádejí. V modernom výrazovom umení prenáša teda umelec ťažisko svojej tvorby zvonka dovnútra, od zmyslového k duchovnému, od zobrazenia k výrazu. Umelecké dielo javí sa v dôsledku toho nie ako obraz prírody, ale ako svojrázna skladba, ktorá si berie zo slovníka prírody len slovné elementy, aby ich pretvorila (deformovala) k poetickému účinku a skladala z nich básnickú vetu s ľudským duchovným obsahom.

Z psychologickej stránky v jadre špecifického fenoménu tohto druhu umenia ukazuje sa byť nie rozumové poznanie, ratio, intelekt, ale jeho výsledky zakotvené v emocionálnej sfére, emocionálnom sprostredkovaní, v senzibilitate. Dielo moderného umenia predpokladá emocionálne akceptovaný prístup, žiada od diváka, aby „vstúpil do obrazu“, „aby sledoval umelcov čin prostredníctvom jeho vyjadrovacích prostriedkov cestou jeho tvorivého procesu k zážitku, ktorý sa môže stať aj jeho vlastným zážitkom“ (V. Zykmond, *Moderné umenie a dnešok*, SVKL, Bratislava 1964, s. 40). Rozhodujúcim sa tu teda stáva nie predmetný obsah, metafora, fabula, zmyslový pôžitok, ale citový otras, napäté priťahovanie a odpudzovanie, náraz kontrastných zážitkov odrážajúcich citový príboj vzrušenej doby, ktorej sme deťmi a ktorá formuje naše životné osudy. Na širšie publikum pôsobia, pravda, tieto nové obsahové i formálne riešenia nezvyklo, ba často aj rušivo. Problém však nespočíva v nedostatku komunikatívности dnešného umenia, ale v nedostatočnej pripravenosti širšieho publika žiť aj umelecky vo svojej epoche.

Postavili sme si však otázku prístupnosti alebo primeranosti moderného výrazového umenia deťom, detskému umeleckému publiku. Táto generálna otázka zahrnuje v sebe dve čiastkové otázky. V prvom rade je to otázka, či je dieťa vôbec schopné, prípadne od ktorého veku je schopné esteticky vnímať a zažívať diela umenia, a ďalej otázka, aký druh umenia (prevažne zobrazujúci alebo prevažne výrazový) je detskému veku bližší a primeranejší.

Odpoveď na tieto otázky môže dať čiastočne detská kresba, hlavne však priame skúmanie účinku umeleckého diela, ilustrácie na detského vnímateľa.

Pokiaľ ide o analýzu detskej kresby (malby), pýtame sa v prvom rade, či a do akej miery je voľná detská kresba alebo maľba zrkadlovým obrazom, zmyslovým opisom predmetného sveta, prípadne grafickým znázornením poznatkov o veciach (intelektuálna kresba), alebo či je skôr výrazom emocionálneho vzťahu dieťaťa k okolitému svetu.

Herbert Read v práci *Education Through Art* (Faber and Faber, Londýn 1943) vyslovuje názor, že detská kresba, maľba má svoju

Wie würde sich jedoch die Situation im Zusammenhang mit einer modern aufgefassten Illustration entwickeln, wenn über die Auswahl der illustrierten Bücher nicht Erwachsene – Eltern oder Lehrer – sondern Kinder selbst entscheiden könnten? Gibt es in der Psyche des Kindes Voraussetzungen für eine Auffassung der modernen Ausdrucksformen der Kunst?

Um diese Frage beantworten zu können, müssen wir vor allem feststellen, was im Kern des spezifischen Phänomens der modernen Kunst vorhanden ist und durch welche psychischen Vorgänge dies bedingt wird.

Schon ein flüchtiger Blick auf die moderne Kunst, deren Wurzel bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts reichen (Cézanne, Gauguin, Gogh, Seurat u.a.) zeigt uns, daß sie nicht mehr auf eine Reproduktion hinzielt, daß sie keine lokale Umschreibung der Naturformen, der Farben und Inhalte ist, sondern daß sie zur Ausdrucksform des Innenlebens des Menschen, seiner Erlebnisse, seiner Sensibilität wurde. In diesem Sinne beginnt sich der Künstler für Naturdinge, für ihre Formen, Farben, Inhalte, Rhythmen nicht an sich, als Ding zu interessieren, sondern als Ding für uns, d.h. als Mittel der Hervorhebung oder Übersetzung der Erschütterungen der feinfühligsten Künstlerseele, seiner Lebensgefühle – die Erlebnisse von Freude, Schmerz, Bangigkeit, seiner Enttäuschungen und Hoffnungen. In der modernen Ausdruckskunst verlegt der Künstler den Schwerpunkt seines Schaffens aus dem Äußeren ins Innere, von der Sinneswahrnehmung zum Geistigen, von der Schilderung zum Ausdruck. Infolgedessen erweist sich das Kunstwerk nicht mehr als Abbild der Natur, sondern als originelle Komposition, die dem Wörterbuch der Natur nur Wortelemente entnimmt, um sie umzugestalten (zu deformieren), zu einer poetischen Wirksamkeit zu führen und aus ihr einen dichterischen Satz mit einem menschlichen, geistigen Inhalt zu formen.

Von der psychologischen Seite aus gesehen, ist im Kern des spezifischen Phänomens dieser Kunst nicht die Verstandeserkenntnis, die Ratio, der Intellekt, sondern seine, in der emotionalen Sphäre verankerten Ergebnisse, die emotionale Vermittlung, die Sensibilität. Ein Werk der modernen Kunst setzt eine emotionale Auffassung voraus, es erfordert vom Zuschauer, „in das Bild einzutreten“, „um die Tat des Künstlers anhand seiner Ausdrucksmittel zu verfolgen, damit er so den Weg beschreitet zum Erlebnis, das auch sein eigenes Erlebnis werden kann“. (V. Zykmond, *Moderné umenie a dnešok*, SVKL, Bratislava S. 40). Entscheidend ist hier also nicht der Dinginhalt, die Metapher, die Fabel, die Sinneswahrnehmung, sondern die Gemütserschütterung, ein spannungsvolles Anziehen und Abstoßen, der Aufeinanderprall konträrer Erlebnisse, die die Gefühlswallungen dieser erregten Zeit, deren Kinder wir sind und die unser Lebensschicksal formt, widerspiegelt. Diese Inhalts – und Formlösungen wirken, natürlich, auf das breite Publikum ungewohnt, ja manchmal auch störend. Das Problem beruht jedoch nicht in der mangelhaften Kommunikationsfähigkeit der heutigen Kunst, sondern in der

špecificky estetickú vlastnosť, ktorú možno charakterizovať ako isté naivné videnie vlastné deťom a tak zriedkavo zachovávané od detstva do dospelosti. Tento „naivný pohľad“ podľa Reada nie je sprostredkovaný cez racionálne alebo deduktívne myslenie, prípadne pozorovanie, ale je vyvolávaný samočinným pôsobením obrazov okolitého sveta, ich emocionálnym účinkom. Detskú kresbu a maľbu môžeme označiť v tomto zmysle za istý druh „naivného“ a viac-menej neuvedomovaného sebvýjadrenia, ktorého pôvod sa pripisuje v umeleckej tvorbe dospelých poetickéj invencii a ktorého psychologické mechanizmy predstavujú emocionálnu intuíciu. Pravda, nie všetky detské kresby, ako poznamenáva Read, sú výsledkom „naivného detského videnia“, značná ich časť je „múdra“ alebo „učená“. Miera účasti tej alebo onej zložky v detskej kresbe je, pravda, závislá aj od faktorov detského vývoja.

Podobný názor zastáva aj francúzska autorka Juliette Boutonierová (Les dessins des enfants, Edition du Scarabée, Paris 1959). Boutonierová dokazuje na početných kresbách ľudskej postavy, že počnúc tretím rokom nájdeme v detskom prejave bezprostrednú expresiu toho, čo dieťa prežíva. Píše: „Kresbou vyjadruje dieťa predmet svojej túžby alebo obavy, čo znamená, že sa stáva autorom – tvorcom tohto predmetu vo forme preň najdostupnejšej“ (cit. podľa poľského Vychovanie prerez sztuke, s. 206). Kresba je teda prejavom tvorivej činnosti dieťaťa, pri ktorej dieťa nereprodukuje prírodu, ale odozvu na ňu, reakciu, ktorá mu dovoľuje zvládnuť novú situáciu.

O výraznom použití farebných a lineárnych prvkov v detskej kresbe a maľbe som sa presvedčil aj pri vlastnej práci s deťmi. V materskej škole v Bratislave na Kúpeľnej ulici (roku 1962) mali deti hodinu voľnej maľby. Peter M. (5–6 r.) maľoval portrét muža. Pre tvár tohto muža použil jedovato zelenú farbu s hnedými a čiernymi škvrkami. Na moju námietku, že farba tváre ľudí je iná, odvetil: „To je ale náš domovník, a ten je zlý.“ S podobným výrazovým použitím farieb a línií som sa stretol vo viacerých prípadoch.

Uvedený postoj potvrdzuje napokon aj skúsenosti z iných podnetových sfér, napríklad z vnímania eufonických a rytmických prvkov slovesného prejavu, ktoré vie dieťa esteticky zažívať dokonca aj bez závislosti od predmetného obrazu alebo logického významu. Václav Přihoda uvádza v tejto súvislosti, že „dieťa lačne po riekankách a popevkoch, ktorých ovládne už od tretieho do šiesteho roku celé desaťky a pri ktorých sa jeho estetická záľuba opiera nie o racionálnu sféru, o logický význam slov (ktorý môže v niektorých prípadoch aj celkom chýbať), ale o radosť z rytmu, rýmu, eufónie hlások a pod.“. Vo vypočítankách ako: Eniki, beniki, kliki-bé, ábl, fábl, dominé... alebo v riekankách ako: En ten tiky, dva špendlíky, vyletel čert z električky... nositeľom estetického zážitku nie je obsah slov, ich logický význam, ale ich formálne usporiadanie, osobitný tvar, prípadné snové ladenie obrazov, ktoré sú však zakotvené rytmom a rýmom, evokujúcim v dieťati vnútorné hnutia radosť, žiaľu, dojatia, lásky, utrpenia, slovom, emocionálnu rezonanciu dispozícií jeho detského ducha.

Pokiaľ ide o vývinový aspekt, Boutonierová hovorí, že typická

ungenügenden Vorbereitung des breiten Publikums, auch künstlerisch in seiner Epoche zu leben.

Wir stellen uns jedoch die Frage der Zugänglichkeit oder Angemessenheit der modernen Ausdruckskunst den Kindern gegenüber, dem kindlichen Kunstpublikum gegenüber. Diese Grundfrage enthält zwei Teilfragen. In erster Reihe die Frage, ob das Kind überhaupt fähig ist, und von welchem Alter an, ästhetische Wahrnehmungen zu haben und das Kunstwerk zu erleben, und zweitens die Frage, welche Art der Kunst (ob eine darstellende oder eine Ausdruckskunst) dem Kindesalter näher und angemessener ist.

Eine Antwort auf diese Fragen können teilweise Kinderzeichnungen, vor allem jedoch eine direkte Erforschung der Wirksamkeit des Kunstwerkes, der Illustration auf den kindlichen Wahrnehmenden, geben.

Bei der Analyse der Kinderzeichnungen (Malerei) fragen wir uns in erster Reihe, ob und inwiefern die freie Zeichnung ein Spiegelbild der sinnlich erfaßten Welt, oder eine grafische Gestaltung der Kenntnisse über die Dinge (eine intellektuelle Zeichnung, ein Röntgenbild usw.) oder aber der Ausdruck einer emotionalen Beziehung zu der Umwelt darstellt.

Herbert Read behauptet in seiner Arbeit Education Through Art, Faber and Faber, London 1943, daß die Kinderzeichnung oder Malerei ihre spezifischen Eigenschaften aufweise, die als gewisser Typ der „naiven Vision“ charakterisiert werden könne, und die nur dem Kind eigen ist und nur sehr selten aus der Kindheit in das Erwachsenenalter hineingetragen wird. Diese „naive Sicht“ wird nach Read nicht durch ein rationales oder deduktives Denken, resp. Beobachten vermittelt, sondern wird durch eine automatische Wirkung der Bilder der Umwelt, durch ihre emotionale Wirkung hervorgerufen. Die Kinderzeichnung können wir in diesem Sinne als eine gewisse Art des naiven und mehr oder weniger unbewußten Selbstadruckes ansehen, dessen Ursprung in dem künstlerischen Schaffen der Erwachsenen der poetischen Invention zugeschrieben wird und dessen psychologische Mechanismen die emotionelle Intuition darstellt. Natürlich, nicht alle Kinderzeichnungen sind das Resultat – wie Read bemerkt – „einer naiven kindlichen Vision“, ein grosser Teil von ihnen ist „klug“ oder „gelehrt“. Das Ausmaß der Teilnahme dieses oder jenes Bestandteiles an der Teilnahme dieses oder jenes Bestandteiles an der Kinderzeichnung hängt Jreilich auch von den Faktoren der kindlichen Entwicklung ab.

Eine ähnliche Ansicht vertritt auch die französische Autorin Juliette Boutonier (Les dessins des enfants, Edition du Scarabée, Paris 1959). Frau Boutonier beweist anhand vieler Zeichnungen, die eine Menschengestalt darstellen, daß wir beginnend mit dem dritten Lebensjahr in den kindlichen Zeichnungen eine unmittelbare Expression dessen vorfinden, was das Kind erlebte. Sie schreibt: „Das Kind stellt in seinen Zeichnungen dasjenige dar, was den Gegenstand seiner Sehnsucht oder Befürchtung bildet, und dies bedeutet, daß es zum Autor, Schöpfer dieses Gegenstandes in der ihm am zugänglichsten Form wird.“ (Zit. nach der polnischen Ausgabe

detská kresba, ktorá sa objavuje pomerne zavčasu, naplno rozkvitne pred siedmym rokom života a po siedmom roku vädne a pozvoľna zaniká. Anne Jacquesová vidí v tomto jave zánik detskej expresívnej kresby. Dokazuje, že detská kresba prestáva byť po tomto roku „spontánnym prejavom, úprimným výkrikom a z toho dôvodu stráca tiež svoje zásadné hodnoty z hľadiska umeleckého i výchovného“ (cit. z diela *Wychowanie przez sztuke*, Zborník red. Irenou Wojnarovou, PZWs, Varšava 1965, s. 207). Žiaľ, nejde tu len o prechodné znechutenie, ale o trvalú stratu záujmu o kresbu a grafickú výpoveď vôbec.

Príčina tohto javu vidí sa čiastočne v prirodzenom vývine dieťaťa, hlavne však v spoločenských vplyvoch, ako sú tradičné klasické metódy vyučovania, ktoré nútia dieťa podriaďovať sa normám zmyslového opisu skutočnosti a odopierajú mu právo na slobodný výtvarný prejav, na sebavyjarenie. Dieťa prestane kresliť, maľovať to, čo cíti a podriaďuje sa voľbou témy, ako aj formálnym riešením inštrukciám dospelých. Žiaľ, aj doma je dieťa nútené podrobiť sa zväčša málo rozvinutému alebo pokazenému vkusu rodičov.

Po siedmom roku nastupuje pozvoľna pod vplyvom uvedených okolností vývinová fáza, ktorú Luquet označuje ako „apogeu detskej kresby“ charakterizovanej ako „intelektuálny realizmus“. Po nej nastupuje dieťa do štvrtej fázy vývinu, do „vizuálneho realizmu“, ktorého hlavným znakom je podriadenie sa právu perspektívy. To je štádiom „zrelosti“ detskej kresby, v ktorom zotrúva človek v dôsledku klasickej výchovy po celý život.

Uvedené fakty z oblasti detskej kresby dovoľujú urobiť niekoľko záverov, významných aj pre riešenie otázky vzťahu dieťaťa ku knižnej ilustrácii:

1. Detská kresba, maľba má svoju špecificky estetickú kvalitu, ktorú možno charakterizovať ako určitý druh „naivného“ a viacej nevedomovaného sebavyjadrenia.
  2. Jadro tohto špecifického fenoménu detskej výrazovej kresby spočíva nie v racionalite, v deduktívnom myslení, ale v emocionálnom sprostredkovaní, v detskej senzibilitate, ktorej ekvivalent sa v tvorbe dospelých označuje ako emocionálna intuícia.
  3. Vo väčšine prípadov dieťa počnúc tretím rokom nereprodukuje vo svojich expresívnych kresbách či maľbách prírodu, ale vyjadruje cez jej lineárne, farebné a tvarové prvky to, čo cíti, po čom túži, čoho sa obáva.
  4. Ak teda detská kresba prináša dôkazy, že 3 až 6-ročné dieťa je schopné – hoci naivne a nevedomele – vyjadrovať lineárne a farebnými prvkami dispozície svojej citlivej detskej duše, potom niet dôvodu pochybovať, že bude schopné emocionálne rezonovať na obdobné prvky aj v modernej, výrazovo poňatej ilustrácii detskej knihy.
- Pravda, žiada sa uvedený záver preveriť aj priamou metódou, priamym skúmaním vzťahu dieťaťa k rozlične výtvarne poňatým ilustráciám kníh pre deti.
- Prvá otázka, ktorá sa v tejto súvislosti vynára, znie, či je dieťa vôbec schopné esteticky vnímať a zažívať diela umenia? A ak áno, kedy, v ktorom vekovom období sa táto schopnosť objavuje?

*Wychowanie przez sztuke*, S. 206). Die Zeichnung ist also hier der Ausdruck einer schöpferischen Tätigkeit des Kindes, bei der das Kind nicht die Natur reproduziert, sondern eine Reaktion auf sie, die es ihm erlaubt, eine neue Situation zu beherrschen.

Über die bildnerische Verwendung der Farb- und Linearelemente in der Kinderzeichnung und Malerei habe ich mich selbst bei meiner Arbeit mit Kindern überzeugt. Im Kindergarten in Bratislava, Kúpeľná (im Jahre 1962) hatten die Kinder eine Stunde freier Malerei. Peter M. (5,6 Jahre alt) malte das Porträt eines Mannes. Als Gesichtsfarbe benützte er giftgrün mit braunen und schwarzen Flecken. Auf meinen Einwand, daß die Gesichtsfarbe der Menschen anders ist, sagte er: „Das ist aber unser Hausmeister und der ist böse.“ Auf eine ähnliche bildnerische Verwendung von Farben und Linien stieß ich noch öfter.

Die angeführte Stellungnahme wird übrigens auch von den Erfahrungen aus anderen Bereichen bestätigt, z.B. aus der Wahrnehmung euphonischer und rhythmischer Elemente des Sprachausdruckes, die das Kind ästhetisch erleben kann sogar ohne Zusammenhang mit dem gegenständlichen Bild oder der logischen Bedeutung. V. Příhoda führt in diesem Zusammenhang an, daß „das Kind die Sprüchlein und Liedchen begehrt, die es während des dritten und sechsten Lebensjahres zu Dutzenden kennt, und bei denen sich seine ästhetische Vorliebe nicht auf der rationalen Sphäre, auf der logischen Wortbedeutung (die in manchen Fällen ganz fehlen kann) gründet, sondern ganz auf dem Rhythmus, dem Reim, der Euphonie usw. aufbaut.“ In den Abzählreimen wie: Eniki, beniki, kliki-beh, abl, fabl, domineh oder in einem Sprüchlein wie: Ene mene Minzen, wer backt Plinzen, wer backt Kuchen, der muß suchen... ist der Träger eines ästhetischen Erlebnisses nicht der Wortinhalt, die logische Bedeutung, sondern die formale Anordnung, die besondere Gestalt, in manchen Fällen eine traumhafte Atmosphäre der Bilder, die durch Reim und Rhythmus bestimmt wird und in dem Kind eine innere Bewegung der Freude, der Trauer, der Liebe, des Schmerzes, mit einem Wort eine emotionale Resonanz der Disposition seines kindlichen Geistes evoziert. Im Hinblick auf den Entwicklungsaspekt sagt Boutonier, daß eine typische Kinderzeichnung sich verhältnismäßig früh entwickelt, vor dem siebenten Lebensjahr voll erblüht und nach dem siebenten Lebensjahr allmählich eingeht. Anne Jacques sieht in dieser Tatsache das Erlöschen der kindlichen expressiven Zeichnung. Sie behauptet, daß die Kinderzeichnung nach diesem Jahr aufhöre „ein spontaner Ausdruck, ein aufrichtiger Aufschrei zu sein und aus diesem Grund auch seine grundlegenden Werte hinsichtlich des künstlerischen wie auch erzieherischen Standpunktes verliert.“ (Zit. nach *Wychowanie przez sztuke*, Sammelband. Hrsg. Irena Wojnar, PZWs, Warschau 1965, S. 207). Es handelt sich hier leider nicht um einen vorübergehenden Überdruß, sondern um einen dauernden Verlust des Interesses für die Zeichnung oder den grafischen Ausdruck überhaupt.

Die Gründe für diese Tatsachen sieht sie teilweise in der natürlichen Entwicklung des Kindes, hauptsächlich jedoch in den

Počtené psychologické výskumy potvrdzujú, že už v pomerne ranom veku (medzi prvým a druhým rokom života) objavuje sa emocionálne diferencovaný vzťah dieťaťa k rôznym podnetom, napríklad k farbám a tvarom predmetov. Výskumy Miloslava Bažányiho ukázali zhodne s výskumami iných bádateľov (napr. R. Staplesovej, W. M. Cooka, L. A. Švarcovej a iných), že deti raného veku uprednostňujú jasné a sýte varianty tzv. primárnych farieb dlhovýchlných častí spektra v poradí: červená, modrá, zelená, žltá. Podobný afektívne výberový vzťah prejavujú deti aj k lineárnym a tvarovým prvkom, medzi ktorými uprednostňujú línie a tvary prosté, prehľadné a rytmicky výrazne členené.

Podrobnejšia analýza tohto javu však ukázala, že v skutočnosti tu nejde ešte o estetický fenomén, ale o vzťah určovaný biologickými faktormi (postupným dozrievaním a vývinom istých nervových zložiek periférnej časti zrakového analyzátoru).

Predpoklady pre špecificky estetický vzťah sa vytvárajú až neskoršie, v období medzi tretím a piatym rokom života, keď sa v dôsledku celkového duševného vývinu dieťaťa, jeho vnímania, predstavivosti, myslenia prehĺbi aj citová sféra, obohacovaná odteraz významnými ľudskými obsahmi. Rozhodujúci uzlový bod v tomto vývine predstavuje moment, od ktorého je dieťa schopné diferencované citové vzťahy nielen prežívať, ale ich aj generalizovať, t. j. prenášať a viazať na iné príbuzné podnety. Táto schopnosť umožňuje totiž dieťaťu vnímať a zažívať istý podnet, napr. farbu, tvar, línie nielen ako taký (Ding an sich), ale tiež ako sprostredkovateľa alebo výraz vlastných citových zážitkov (Ding für uns). Aj bez toho, aby táto farba, tento tvar, tento rytmus patrili istému konkrétnemu predmetu – stromu, nebu, kvetu. Táto skutočnosť je bezpochyby dôkazom existencie estetického fenoménu, ktorý dáva predpoklad pre emocionálne zážitkový vzťah dieťaťa k prejavom výrazového umenia.

A. V. Zaporožec dochádza dokonca na základe svojich výskumov k náhľadu, že pri výbere obrázkov deťmi 3 až 7-ročnými prevažuje emocionálne imaginatívny, estetický vzťah nad vzťahom poznávacím, racionálne myšlienkovým. Podľa jeho údajov spomedzi štyroch vyobrazení koňa, ktoré predložil staršej skupine detí materskej školy a) v podobe schematického náčrtu niekoľkými ťahmi, b) v podobe začierenej siluety, c) v podobe opisne realistického obrázku a konečne d) v podobe koníčka jasno červenej farby so zelenými kopytami a hrivou – sa deťom najviac zapáčil tento posledný obraz koníka. Možno predpokladať, že príčinou uvedenej voľby bola sugestívna (výrazová) hodnota volených farieb, hoci sa tieto silne odklonili od prírodnej predlohy.

Bude iste zaujímavé a užitočné podrobiť tento poznatok ďalšiemu výskumu, predovšetkým laboratórnemu. V tomto smere sa ponúkajú najmä tri metódy či metodické postupy:

1. Na prvom mieste sa nám ponúka psychofyziologická metóda či metodika, ktorá umožňuje skúmať vzťah medzi informačným príkonom (predloženým umeleckým obrazom, ilustráciou) a emocionálnou reakciou naň. V podstate ide napr. o metódu psychogalvanického reflexu (PGR), ktorá môže ukázať, či a do akej miery vyvolá predložené

gesellschaftlichen Einflüssen, wie es die klassischen Unterrichtsmethoden sind, die das Kind dazu zwingen, sich den Normen der sinnlichen Beschreibung der Wirklichkeit unterzuordnen und ihm das Recht auf eine freie bildnerische Gestaltung, auf eine Selbstdarstellung absprechen. Das Kind hört auf zu zeichnen und zu malen, was es fühlt, und ordnet sich in der Themenwahl und der Formlösung den Anordnungen der Erwachsenen unter. Leider ist das Kind auch zu Hause oft gezwungen, sich dem wenig entwickelten oder verdorbenen Geschmack der Eltern unterzuordnen.

Nach dem siebenten Lebensjahr tritt allmählich unter dem Einfluß der erwähnten Umstände die Entwicklungsphase ein, die Luquet als „Apogäum der Kinderzeichnung“ bezeichnet und sie als „intellektuellen Realismus“ charakterisiert. Danach tritt das Kind in die vierte Phase ein, in den „visuellen Realismus“, dessen Hauptmerkmal die Unterordnung unter die Perspektive ist. Dies ist das Stadium der „Reife“ der Kinderzeichnung, in dem der Mensch auf Grund der klassischen Erziehung sein Leben lang verharrt.

Die Fakten aus dem Bereich der Kinderzeichnung ermöglichen einige Schlußfolgerungen, die auch für die Lösung der Frage der Beziehung des Kindes zur Buchillustration bedeutsam sind.

1. Die Kinderzeichnung und Malerei hat ihre spezifische ästhetische Eigenschaft, die man als eine gewisse Art eines naiven oder weniger unbewußten Selbsta Ausdruckes bezeichnen kann.

2. Der Kern dieses spezifischen Phänomens der Kinderzeichnung beruht nicht in der Rationalität, im deduktiven Denken, sondern in der emotionalen Vermittlung, in der kindlichen Sensibilität, deren Equivalent in dem Schaffen der Erwachsenen als emotionale Intuition bezeichnet wird.

3. In den meisten Fällen reproduziert das Kind von seinem dritten Lebensjahr in seinen expressiven Zeichnungen nicht die Natur, sondern drückt durch deren lineare, farbliche und Formelemente das aus, was es fühlt, wonach es sich sehnt, und wovor es sich fürchtet.

4. Wenn die Kinderzeichnung den Beweis dafür bietet, daß ein drei bis sechsjähriges Kind fähig ist – wenn auch naiv und unbewußt – mit Linear- und Farbelementen die Dispositionen seiner empfindsamen kindlichen Seele auszudrücken, dann haben wir keinen Grund zu zweifeln, daß es auch fähig sein wird, emotional auf ähnliche Elemente in der modernen, expressiv aufgefaßten Kinderbuchillustration zu resonieren.

Diese Schlußfolgerung erfordert, natürlich, auch durch eine direkte Methode, durch eine direkte Forschung die Beziehung des Kindes zu verschiedenen Auffassungen der Kinderbuchillustration zu überprüfen.

Die erste Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, ist, ob das Kind überhaupt fähig ist, ästhetisch wahrzunehmen und ob es fähig ist, Kunstwerke zu erleben? Und wenn ja, in welchem Alter beginnt sich diese Fähigkeit zu zeigen?

Zahlreiche psychologische Forschungen beweisen, daß sich schon in frühem Alter – zwischen dem ersten und zweiten Lebensjahr – eine emotionell differenzierte Beziehung des Kindes

umelecké dielo, ilustrácia emocionálnu reakciu, emocionálny zážitok.

Pravda, psychofyziologická metóda (v našom prípade PGR) môže poskytnúť len kvantitatívny údaj alebo záznam o tom, či emocionálna reakcia vznikla a aká bola jej intenzita. O obsahu emocionálneho zážitku však nič zdeliť nemôže. Preto sa žiada doplniť túto metódu ďalšími metódami, umožňujúcimi kvalitatívnu analýzu.

2. Pre kvalitatívnu analýzu emocionálnej reakcie dieťaťa na predložený umelecký obraz, ilustráciu ponúka sa psychometrická metóda poradového zatriedovania, založená na princípe zloženého štandardu. Ide tu v podstate o to, že pokusné osoby (deti rôzneho veku) roztriedia celý podnetový súbor (skúmané ilustrácie) najprv do dvoch hrubých skupín podľa toho, ktoré sa páčia a ktoré sa nepáčia a potom ďalej vždy podľa jemnejších meradiel triedia, až kým sa všetky podnety zaradia od najvyššej hodnoty až po najnižšiu hodnotu. Výsledky sa spracúvajú príslušnými výpočtovými technikami podľa vzorca

$$C_j c_n = f_{ji} R_i - 0,5 N.$$

3. Na doplnenie a kontrolu sa ukazuje potrebným aplikovať napokon ešte asociálnu metódu. Táto spočíva v tom, že žiadame deti, aby pri vnímaní predložených obrazov vyjadrovali spontánne svoje voľné asociácie, ktoré podrobíme potom príslušnej analýze a interpretujeme.

Poznámka: Výsledky sa mali publikovať na sympóziu BIB '69 a v zborníkoch SNG. Ťažká a smrteľná choroba doc. dr. Františka Rudaša však prerušila sľubne začatú prácu.

zu verschiedenen Impulsen, wie z.B. zu Farben und Formen der Gegenstände, zeigt. M. Bažanyis Forschungen beweisen übereinstimmend mit den Ergebnissen anderer Forscher (z.B. R. Staples, W. M. Cook, L. A. Švarcová u.a.), daß die Kinder in frühem Alter klare und gesättigte Varianten der sog. Primärfarben der Langwellenteile des Spektrums in der Reihenfolge: rot, blau, grün, gelb bevorzugen. Eine ähnlich affektive Auswahl machen die Kinder auch bei den Linear- und Formelementen, wobei sie einfache, übersichtliche und rhythmisch klar gegliederte Linien und Formen bevorzugen.

Eine gründliche Analyse hat indessen bewiesen, daß es sich in Wirklichkeit noch um kein ästhetisches Phänomen handelt, sondern um eine durch biologische Faktoren (eine allmähliche Entwicklung gewisser Nerven-elemente des peripheren Teiles des Gesichtsanalysators) bestimmte Beziehung.

Die Voraussetzungen für eine spezifisch ästhetische Beziehung bilden sich erst später zwischen dem dritten und fünften Lebensjahr, wenn infolge einer geistigen Gesamtentwicklung des Kindes, seiner Wahrnehmung, seiner Vorstellungskraft und seines Denkens sich auch die Gefühlssphäre vertieft und von nun an mit bedeutenden menschlichen Inhalten bereichert wird. Der springende Punkt in dieser Entwicklung ist der Moment, von dem an das Kind fähig ist, differenzierte Gefühlsbeziehungen nicht nur zu erleben, sondern sie auch zu generalisieren, d.h. sie mit anderen verwandten Impulsen zu verbinden und sie auf diese zu übertragen. Diese Fähigkeit ermöglicht es dem Kind, einen gewissen Impuls, z.B. die Farbe, die Form, die Linie nicht nur als Ding an sich, sondern auch als Ding für uns wahrzunehmen und zu erleben. Und das auch dann, wenn diese Farbe, diese Form, dieser Rhythmus nicht an einen gewissen konkreten Gegenstand – an einen Baum, an den Himmel, die Blume – gebunden ist. Diese Tatsache ist zweifellos der Existenzbeweis eines ästhetischen Phänomens, der die Voraussetzung zu einer emotionalen Erlebnisbeziehung des Kindes zu den Formen der bildenden Kunst ist.

A. V. Zaporozec gelangt sogar auf Grund seiner Forschungen zu der Anschauung, daß bei der Auswahl von Bildern bei 3—7 jährigen Kindern die emotionale, imaginative, ästhetische Beziehung die rationale, gedankliche Beziehung übertrifft. Er legte einer älteren Gruppe von Kindern des Vorschulalters vier Pferdebildchen vor: a) in der Form einer schematisierten Skizze, b) in der Form einer geschwärtzten Silhouette, c) in der Form eines beschreibend realistischen Bildchens, d) in der Form eines hellroten Pferdchens mit grünen Hufen und einer Mähne. Den Kindern gefiel das letzte Bildchen am meisten. Es kann angenommen werden, daß der Grund der getroffenen Wahl im suggestiven Wert der Farben lag, obwohl diese von der Natur stark abwichen.

Es wird bestimmt nicht uninteressant sein, diese Erkenntnisse einer weiteren Forschung zu unterziehen, vor allem im Laboratorium. In dieser Hinsicht bieten sich drei Methoden an:

1. An erster Stelle ist hier die psychophysiologische Methode zu erwähnen, die es ermöglicht, die Beziehung zwischen der



Informationsquelle (das Bild oder die Illustration) und die emotionale Reaktion darauf zu erforschen. Im Grunde genommen handelt es sich um die Methode des psychogalvanischen Reflexes (PGR), die aufzeigen kann, inwiefern das vorgelegte Kunstwerk, die Illustration eine emotionale Reaktion, ein emotionales Erlebnis hervorruft.

Die psychophysiologische Methode, in unserem Falle der PGR kann, natürlich, nur eine quantitative Angabe darüber machen, ob die emotionale Reaktion entstanden ist, und welche Intensität sie aufwies. Über den Inhalt des emotionalen Erlebnisses kann sie nichts aussagen. Darum ist hier eine Ergänzung dieser Methode durch andere, die eine qualitative Analyse ermöglichen, notwendig.

2. Für die qualitative Analyse der emotionalen Reaktion des Kindes auf das vorgelegte Kunstwerk, die Illustration, bietet sich die psychometrische Methode der Reihenklassifizierung an. Es handelt sich hier im Grunde genommen darum, daß die Versuchspersonen (Kinder verschiedenen Alters) das gesamte Material (die Illustrationen) erst einmal in zwei große Gruppen einteilt, je nach dem, ob sie ihnen gefallen oder nicht, und dann immer feinere Kriterien gebraucht, bis das gesamte Material in einer Reihenfolge begonnen mit dem höchsten bis zum niedrigsten Wert eingeteilt ist. Die Ergebnisse werden durch einschlägige Rechentechniken nach der Formel:

$$C_j c_s = f_{ji} R_i - 0,5 N \text{ ermittelt.}$$

3. Zur Ergänzung und Kontrolle ist es noch notwendig die Assoziationsmethode anzuwenden. Sie besteht darin, daß wir die Kinder auffordern, sie mögen bei der Betrachtung der vorgelegten Bilder spontan ihre freien Assoziationen ausdrücken, die wir dann einer Analyse unterwerfen und interpretieren.

Anmerkung: Eine schwere, tödliche Krankheit unterbrach die Arbeit von Doz. Dr. František Rudaš, die wir hier publizieren.

BLANKA  
STEHLÍKOVÁ

ČESKOSLOVENSKO

TSCHECHOSLOWAKEI

Ilustrácie českej detskej knihy

Illustrationen der tschechischen  
Kinderliteratur

Česká detská ilustrovaná kniha má dlhoročnú tradíciu. Pohľad späť, na začiatok nášho storočia, objavil by množstvo mien, jednotlivé vývinové etapy, formovanie ilustrácie podľa špecifických literárnych druhov i postupujúcu diferenciaciu výrazu. V takomto obryse vývinu oveľa jasnejšie vystúpia aj tie vlastnosti, ktoré charakterizujú súčasnú podobu našej ilustrácie pre deti.

V porovnaní s ostatnými krajinami je to predovšetkým pomerne vysoký štandard. Z detskej ilustrovanej knihy zmizol – až na nepatrné výnimky – gýč a brak; a to je pre čitateľov radostnejšie než ceny a medaile z medzinárodných súťaží. Nejde pritom o malú produkciu: iba Štátne nakladateľstvo detskej knihy vydá ročne vyše 200 titulov v priemernej výške nákladu 20 000 výtlačkov, čo znamená, že na každé dieťa pripadnú ročne dve knihy. Pritom SNDK nie je jediným vydavateľom detskej knihy u nás.

Tento štandard je predovšetkým výsledkom záujmu našich popredných umelcov, ktorí neponímajú detskú ilustráciu iba ako okrajovú oblasť, príležitostnú prácu alebo oddychovú záležitosť. Zapodievajú sa ňou spolu so širokým okruhom výtvarníkov naozaj systematicky, so záujmom a spontánne. Preto môžu čoraz lepšie odpovedať na špecifické požiadavky detských čitateľov, ktoré sa diferencujú podľa ich veku. Rátajú s ich vnímavosťou a s posunom záujmov a súčasne nezabúdajú na pedagogické nároky v najlepšom a najširšom zmysle slova. Osobitá tvorba najvýznamnejších umelcov zvyšuje náročnosť na kvalitu ilustrácií a prispieva k obohateniu kníh po stránke výrazovej.

Tretou zvláštnosťou českej detskej literatúry je napokon široká škála knižných typov. Výtvarník zasahuje azda do všetkých oblastí, kde sa objavuje obraz. Sprevádza dieťa od obmaľovačiek, vystrihovačiek, obrázkových skladačiek a leporel cez najdôležitejšie diela klasikov a súčasné príbehy z detského života až po cestopisy, dobrodružnú a náučnú literatúru. Každá táto oblasť má dostatok bohato vybavených vydaní i lacných edícií.

Das tschechische illustrierte Kinderbuch hat eine langjährige Tradition. Eine Rückschau bis Anfang dieses Jahrhunderts würde viele Namen, einzelne Entwicklungsetappen, eine Prägung der Illustration entsprechend der einzelnen Literaturarten und eine fortschreitende Differenzierung des Ausdrucks aufweisen. In diesem Entwicklungsrahmen treten auch solche Eigenschaften viel deutlicher hervor, die die zeitgenössische Form unserer Kinderbuchillustration charakterisieren.

Im Vergleich zu anderen Ländern ist das vor allem ein hoher Standart. Aus dem illustrierten Kinderbuch verschwand – bis auf wenige Ausnahmen – der Kitsch und Schund; und das ist für die Leser noch viel erfreulicher als Preise und Medaillen bei internationalen Wettbewerben. Es handelt sich dabei um keine kleine Produktion; nur der Staatsverlag für Kinderliteratur gibt jährlich über hundert Titel in einer Auflage von durchschnittlich 20 000 Exemplaren heraus, das bedeutet, daß auf jedes Kind jährlich zwei Bücher entfallen. Dabei ist dieser Verlag keineswegs der einzige Kinderbuchverlag bei uns.

Dieser Standart ist vor allem das Ergebnis des Interesses unserer prominenten Künstler, die die Illustration für Kinder keineswegs für ein Randgebiet, eine Gelegenheitsarbeit oder eine Freizeitgestaltung halten. Sie befassen sich zusammen mit einem breiten Mitarbeiterkreis von bildenden Künstlern systematisch, mit Interesse und spontan damit. Darum können sie besser auf die spezifischen Forderungen der kindlichen Leser eingehen, die dem Alter nach differenziert sind. Sie rechnen mit ihrer Aufnahmefähigkeit und der Interessenverteilung und vergessen dabei die pädagogischen Ansprüche im besten Sinne des Wortes nicht. Das Schaffen der bedeutendsten Künstler steigert die Qualität der Illustrationen und trägt zu einer Bereicherung des Kinderbuches bei.

Der dritte charakteristische Zug der tschechischen Kinderliteratur ist schließlich die breite Skala der Buchtypen. Der

Jediný stručný príspevok nemôže vyčerpať toto bohatstvo a šírku námetov. Nebudeme teda hovoriť o ilustrácii pre mládež, sústredíme sa na ilustráciu pre deti a v nej na oblasti, v ktorých je prínos českých ilustrátorov najviditeľnejší a najznámejší.

V knižkách pre najmenších, pre deti vo veku, v ktorom ich vychovávajú jasle, je význam obrazu dominantný. Nahrádza vlastne detskému divákovi písané slovo. Z toho vyplýva súbor funkcií, ktoré musí obrázok plniť. Je to najmä funkcia noetická, lebo obraz je akýmsi prvým sprievodcom dieťaťa po svete. Ak má byť dobrým sprievodcom, musí odpovedať detskému zmyslu pre vecnosť, v ktorej majú aj najvšednejšie predmety ešte zaujímavosť novosti a krásu. Má skôr fixovať detskú skúsenosť, než ju sprostredkované prenášať, nemá zabúdať ani na detský záujem. Ako dobrý sprievodca nemá však sledovať iba príťažlivý obsah. Musí ho tlmočiť jasnou a zrozumiteľnou rečou. Zobrazené predmety by mali byť dostatočne veľké, nemali by splývať s pozadím ani prekryvať sa, mali by mať zreteľný obrys a žiarivé jasné farby. Mohlo by sa zdať, že je to priveľa zákazov a príkazov, že je ich viac než pri práci napr. na obyčajnej pomôcke a že nemôžeme preto hovoriť o tvorivom prístupe. Takéto poňatie by bolo pomýlené. Deti nevyžadujú predsa klasickú perspektívu a opis, obľubujú farebné bohatstvo a pod. Pred podobnými teoretickými argumentmi v prospech tvorivosti uprednostníme však radšej príklady jednotlivých realizácií a autorov, ktorí tieto požiadavky pasívne neprijímajú, ale naopak, napomáhajú ich formuláciu svojou výtvarnou intuíciou a skúsenosťou.

Na prvom mieste musíme spomenúť Josefa Ladu, umelca naozaj národného. Zomrel roku 1957, tesne pred svojimi sedemdesiatimi narodeninami, ale jeho knihy sú ešte stále živým fondom českej detskej literatúry. Stretajú sa s najživším ohlasom, vychádzajú v stále novších vydaniach. Pravidelne sa vydávajú jeho *Zvieratká*, ktoré vznikli ako výber z kresieb, pôvodná *Abeceda*, *Veselý prírodopis*, sprievod ľudovej poézie, ale aj iné detské knihy, ktoré spomenieme v iných súvislostiach.

Lada vychádzal zo spomienok na vlastné detstvo a z chlapčenských zážitkov. Jeho ilustrácie nás vedú do prírody, do neromantickej, ale utešenej krajiny jeho domova, s potokmi na lúkach plných kvetov a vrb, s poľami lákajúcimi k jesenným ohníčkom pastierikov, s kopcami, ktoré v zime zvučia detskými výčinnami alebo spia pod nočným tichom hviezd. Evokuje život českej dediny zo začiatku nášho storočia, život s neopakovateľnou atmosférou pohody, opisuje jeho kulisy – malebné domy sedliakov a slamené strechy domkárov, oživuje jeho hrdinov – krčmára, kominára, horára, kováča, oživuje ich nie ako figúrky, ale ako typy na pozadí práce a záujmov, zavše plnokrvne svetských. Jeho obrázky sú bez sentimentality, voňajú človečinou, ktorá nás rozveselí scénou v krčme, bitkou, ako vyvrcholením dedinského bálu, vyvolávajúcou tichý úsmev, či príbehom dobrého fúrika od Štepánkovcov. A odtiaľ už je iba krok k Ladovým zvieratkám, ktoré sa správajú ani ľudia, hoci nestrácajú svoju prirodzenosť: koza si šľachtí kopýtko pilníkom, krava sedí na stoličke s dôstojnosťou malomestských paničiek a pletie pančuchu, mačatá

bildende Künstler greift wohl in alle Bereiche ein, in denen ein Bild erscheint. Er begleitet das Kind von den ersten Bilderbüchern und Leporellos über die wichtigsten Werke der Klassiker und die zeitgenössischen Geschichten aus dem Kinderleben bis zu den Reisebüchern, der Abenteuerliteratur und populärwissenschaftlichen Werken. In jedem diesem Bereich gibt es eine genügende Anzahl reich ausgestatteter und billiger Editionen.

Ein einziger, kurzer Beitrag kann diesen Reichtum nicht erschöpfend behandeln. Wir werden daher nicht über die Illustrationen für die Jugend sprechen, sondern uns auf die Illustrationen für Kinder und darin auf ein Gebiet, in dem der Beitrag der tschechischen Künstler am evidentesten und bekanntesten ist, beschränken.

In den Büchern für die Kleinsten, im Kindergartenalter, ist die Bedeutung des Bildes dominant. Es ersetzt dem kindlichen Leser eigentlich das geschriebene Wort. Daraus ergibt sich eine Anzahl von Funktionen, die das Bild erfüllen muß. Es ist insbesondere die kenntnisvermittelnde Funktion, denn das Bild ist gewissermaßen der erste Führer des Kindes durch die Welt. Wenn es ein guter Führer sein will, muß es dem kindlichen Sinn für die Sachlichkeit, in dem auch die alltäglichsten Sachen noch in ihrer Neuheit und Schönheit interessant sind, entsprechen. Es soll eher die kindliche Erfahrung fixieren, als sie vermittelnd übertragen, es soll auch das Interesse des Kindes nicht vergessen. Doch als guter Führer sollte es nicht nur einen anziehenden Inhalt verfolgen. Es muß ihn in einer klaren und verständlichen Sprache ausdrücken. Die gestalteten Bilder sollten genügend groß sein, sie sollten mit dem Hintergrund weder zusammenfließen, noch sich gegenseitig verdecken, sie sollten klare Konturen und leuchtend frische Farben haben. Es könnte scheinen, als gäbe es hier zuviel Verbote und Forderungen, mehr als bei der Arbeit an einem einfachen Lehrmittel, und daß wir daher nicht von einer schöpferischen Aufgabe sprechen können. Das wäre eine falsche Auffassung. Die Kinder fordern doch keine klassische Perspektive und Beschreibung, sie haben reiche Farben und Ähnliches gern. Lassen wir jedoch diese theoretischen Argumente zugunsten der Kreativität und wenden wir uns lieber den einzelnen Beispielen und Autoren, die diese Forderungen nicht passiv aufgefaßt, sondern im Gegenteil durch ihre bildnerische Intuition und Erfahrung bereichert haben, zu.

An erster Stelle ist hier Josef Lada zu nennen, ein im wahrsten Sinne des Wortes nationaler Künstler. Er starb im Jahre 1957, kurz vor seinem siebzigsten Geburtstag, doch seine Bücher sind noch immer eine lebendige Quelle der tschechischen Kinderliteratur. Sie finden das regste Echo und erscheinen in immer neuen und neuen Auflagen. Regelmäßig erscheinen seine Tiere, eine Auswahl aus seinen Zeichnungen, ein originelles Alphabet, eine lustige Naturkunde, Illustrationen zur Volkspoesie, doch auch andere Kinderbücher, die wir anderswo erwähnen werden.

Lada schöpft aus seinen Erinnerungen an die eigene Kindheit und seinen Jugenderlebnissen. Seine Illustrationen führen uns in die Natur, in die unromantische, doch reizende Landschaft seiner Heimat, mit Bächen und Wiesen voller Blumen und Weiden, mit Feldern, die die

sa hrejú na peci ani dobre vychované detičky, žaby skáču v plavkách do vody a kocúrik Mikeš, ktorý sa naučil hovoriť ako ľudia, si vykračujú v čiapke so štítkom sta školák. Väčšina obrázkov má – rovnako ako klasická bájka – niekoľko významov. Preto z nich nevyrastáme ako z detských črievičiek.

Ak máme stručne dokresliť Ladovu charakteristiku, postavíme proti sentimentalite jeho humor, proti sladkým princeznám jeho zemitého českého Honzu, proti rusalkám strašiakov a vodnárov, ktorí nenaháňajú hrôzu, ale skôr svojím strašením robia rybníky a lesné zákutia zaujímavejšími.

S ladovskou tradíciou sa musí vyrovnáť azda každý výtvarník, ktorý sa zapodieva knižkami pre najmenších. Lada je však bez epigónov, lebo jeho umenie je nenapodobiteľné. Zostáva príkladom, nie vzorom. Každý z ilustrátorov prináša do tejto oblasti niečo nové: Helena Zmatlíková sa s porozumením obracia najmä na detskú hravosť, Jitka Kolínská uplatňuje svoju výtvarnú kultúru a ženskú krehkosť, Zdeněk Seydl, ktorý sa detskej ilustrácii venuje iba príležitostne, zdôrazňuje tvarové a farebné bohatstvo a blíži sa až k hraniciam ornamentu, Jan Kubiček, ktorý v niekoľkých leporelách priblížil deťom svet strojov, pracuje s prvkami geometrickej štylizácie. Niekoľko mladších a nastupujúcich výtvarníkov hľadá nové účinné formy výrazu poučením z propagačnej grafiky, iní sa usilujú o nový typ knižiek-skladačiek, obrázkových albumov s voľnými listami a pohybových knižiek. Pravda, hľadanie prináša aj niektoré úskalia. Často sa totiž zdôrazňuje výtvarnosť na úkor ostatných funkcií, výtvarnosť neraz prerastá do preestetizovania, ktoré je v knihách pre najmenších najproblematickejšie.

Na knižky pre najmenších nadväzujú (a neraz sa s nimi prekrývajú) knihy o prírode a o zvieratách. Zavše tu stretáme aj tých istých ilustrátorov. Špecializácia iba na jeden literárny typ je naozaj výnimočná. Napriek tomu je tu jedna zvláštnosť. Autor textu býva neraz aj autorom ilustrácií, čo umožňuje naozaj ideálnu jednotu knihy. Okrem Ladových kníh o Mikešovi alebo o múdrej kmotre líške môžeme spomenúť Čapkovo Rozprávanie o psíčkovi a mačičke, Sekorovho Mravca Ferdu a i. Takmer nestarnú, obľubuje ich už druhá generácia konzumentov. Že nejde o náhodu či generačnú záležitosť, dokazuje za mladších napr. Zdeněk Miler, ktorý sa z ilustrátora stal spoluautorom a napokon aj autorom filmových rozprávok a ich knižnej podoby. Najväčší ohlas mala azda jeho filmová rozprávka „Jak krtek ke kalhotkám přišel“, ktorú vydali dokonca v 13 jazykoch.

Výtvarná podoba tohto typu knihy je rozmanitá. Určuje ju zámer výtvarníka, odráža sa v nej jeho osobitý rukopis. Hovorili sme už o ilustráciách Josefa Ladu a Heleny Zmatlíkovej. Priradme k nim Ondřeja Sekoru, ktorý vystihol detský záujem o kreslený seriál a vytvoril obľúbenú a typickú postavku zvieracieho hrdinu, nerozlučného sprievodcu detí, zručného a vždy veselého, netrpezlivo očakávaného v ďalších pokračovaniach. Mohli by sme hovoriť aj o Zdeňkovi Milerovi, ktorý priniesol do knižnej ilustrácie ne jeden podnet z kresleného filmu nielen vhodným využitím jednotlivých filmových fáz, ale aj nadviazaním na filmovú dejnosť,

junger Hirten zum herbstlichen Feuermachen locken, mit Bergen, die im Winter von jauchzenden Kindern wimmeln oder unter dem Sternenschimmer schlummern. Er evoziert das Leben des tschechischen Dorfes Anfang dieses Jahrhunderts, ein Leben mit einer unwiederholbaren, gemütlichen Atmosphäre, beschreibt seine Kulissen – die malerischen Häuser der Bauern und die Strohdächer der Häusler, er belebt seine Helden – den Gastwirt, den Schornsteinfeger, den Förster, den Schmied, er belebt sie nicht als Figuren, sondern als Typen, mit ihrer Arbeit und ihren, oft sehr genußfreudigen Interessen. Seine Bilder sind ohne Sentimentalität, sie strahlen ein volles Menschentum aus, das uns durch eine Wirtshausszene, eine Schlägerei als Höhepunkt eines Dorfballes usw. erfreut. Von da ist es nurmehr ein Schritt zu Ladas Tierchen, die sich wie Menschen unterhalten, obwohl sie dabei nichts an Natürlichkeit verlieren: die Ziege bearbeitet ihre Hufe mit einer Nagelfeile, die Kuh sitzt auf einem Stuhl mit der Erhabenheit kleinfürlicher Dämchen und strickt einen Strumpf, die Kätzchen spielen auf dem Herd wie gut erzogene Kinder, Frösche springen in Badehosen ins Wasser und der Kater Mikeš, der die Sprache der Menschen erlernt hat, schreitet mit seiner Schildmütze einher wie ein Schüler. Die Mehrheit der Bilder hat – ähnlich wie eine klassische Fabel – mehrere Bedeutungen. Darum entwachsen wir ihnen nicht, wie man den Schuhen entwächst.

Wenn wir kurz Ladas Charakteristik ergänzen wollten, müßten wir der Sentimentalität seinen Humor, den süßen Prinzessinnen seinen ehrgebundenen tschechischen Honza, den Feen Gespenster und den Wassermann entgegensetzen, die nicht so sehr abschrecken, sondern Teiche und das Walddunkel interessanter machen.

Mit der Ladaschen Tradition muß sich wohl jeder bildende Künstler auseinandersetzen, der sich mit Büchern für die Kleinsten befaßt. Lada ist jedoch ohne Epigonen geblieben, seine Kunst ist unnachahmbar. Er bleibt ein Beispiel, jedoch kein Kanon. Jeder der Illustratoren bringt etwas Eigenes in diesem Bereich: Helena Zmatlíková hat viel Verständnis für die kindliche Verspieltheit, Jitka Kolínská bringt ihre hohe bildnerische Kultiviertheit und eine weibliche Zartheit zur Geltung, Zdeněk Seydl, der sich der Kinderbuchillustration nur sporadisch widmet, betont den Form- und Farbreichtum und nähert sich bereits dem Ornament, Jan Kubiček, der in einigen Bilderbüchern den Kindern die Maschinenwelt vorstellte, arbeitet mit Elementen der geometrischen Stilisierung. Einige der jüngeren und beginnenden bildenden Künstler suchen neue wirksame Formen in der Werbegrafik, andere wieder versuchen einen neuen Typ der Faltbücher, Bilderalben mit freien Blättern und Bewegungsbücher. Natürlich, dieses Suchen ist auch mit verschiedenen Klippen verbunden. Oft wird die Bildlichkeit auf Kosten der anderen Funktionen betont, die Bildlichkeit artet manchmal aus in eine überästhetisierte Form, die in Büchern für die Kleinsten äußerst problematisch ist.

An die Bücher für die Kleinsten knüpfen die Bücher über die Natur und die Tierwelt an (manchmal decken sich diese Bücher sogar). Oft treffen wir auch dieselben Illustratoren an. Die Spezialisierung auf einen Literaturtyp ist wirklich selten. Trotzdem gibt es hier eine Besonderheit.

úsilím o vytvorenie typov, snahou o pojmové vyjadrenie v obraze. Mali by sme sa zapodievať aj dielom Otu Janečka, ktoré upúta poetickosťou a výtvarnou kultivovanosťou, priťahujúcou najmä básnikov. V súvisi s ilustráciou veršov pre deti potom treba uviesť aspoň meno Adolfa Záborského, jednej zo základných osobností našej ilustrácie detskej knihy, hoci jeho monumentálne koncipované celky, kreslené výraznou čiarou, ktorá má konštruktívnu i dekoratívnu funkciu, môžu tematickú skupinu, o ktorej hovoríme, skôr rozšíriť než charakterizovať. Nemali by sme vynechať ani Mirka Hanáka, príslušníka mladšej generácie, čo v posledných rokoch vynikol ilustráciami, v ktorých sa láska k prírode a znalosť jej tajomstiev spája s moderným realistickým výrazom, v ktorom opis vystriedala básnivosť, neosobný prepis zasa živá, svieža a virtuózne ľahká kresba so zmyslovo poňatou farbou.

Celú rozsiahlu oblasť kníh o prírode a zvieratách, kde možno citovať ešte desiatky ďalších mien, charakterizuje znalosť prírody. Ilustrátori nepotláčajú, ale zdôrazňujú charakteristické vlastnosti zvierat. Nielen lyrické obrázky, ale ani tie, ktoré zužitkujú vtíp, karikatúru alebo bohatý dej, nesmerujú ku groteske. Táto národná tradícia, ktorá vedome oponuje disneyovskému poňatiu, akiste spolupôsobila pri formovaní mimoriadneho a osobitého umenia Jiřího Trnku.

Napokon prichádzame k ilustráciám rozprávkových knižiek, ktoré u nás majú najdlhšiu tradíciu. Nachádzame tu najväčšie rozpätie výtvarných názorov. V najreprezentatívnejších zväzkoch sprevádzajú rozprávky najvýznamnejší ilustrátori. Ale jestvujú aj menšie edície, kde skusujú a uplatňujú svoju invenciu najmä mladší a najmladší výtvarníci.

Rozprávka poskytuje výtvarníkom veľa cenných podnetov pre ich prácu: rozvíja dej, má svoju atmosféru a vyhranené typy, zdôrazňuje etickú normu. Ilustrácia zvyčajne využíva všetky tieto podnety. Jej rozprávkovosť vyrastá z rovnováhy skutočnosti a fantázie, ktoré sa nerušia, ale podporujú, lebo skutočnosťné prvky dodávajú fantastickému fabule vierohodnosť. V rovnováhe je aj zložka epická a lyrická. Typizácia je úzko spätá s etickou normou: ak postavy stelesňujú dobro, sú očarujúce, ak personifikujú princíp zla, potom bývajú odpudzujúce, alebo v Čechách najčastejšie smiešne. V tomto pochopení detského sveta s jeho absolútnym zmyslom pre spravodlivosť je aj pedagogický zmysel týchto ilustrácií.

Českú rozprávkovú ilustráciu, diferencovanú prístupom k látke i osobitosťou výtvarného prejavu, spája úsmevnosť, ľahký humor a lyrizmus, charakteristický pre český výtvarný prejav od stredoveku až do prítomnosti. Rozdielnosť prístupu vyplýva z generačného poňatia a, prirodzene, člení sa ďalej podľa osobitých znakov vlastných výtvarnému prejavu jednotlivých osobností. Napr. ilustrácie Jiřího Trnku k Hrubínovmu „Špalíčku pohádek“, k Perraultovým rozprávkam a k iným majú svoju vlastnú atmosféru, ktorá je relatívne nezávislá od literárnej predlohy. Zážitok prevažuje nad rozprávaním. Obracajú sa skôr k náročnejšiemu divákovi. Ilustrácie Václava Karla napr. k lužickosrbským rozprávkam, Václava Fialu k ruským rozprávkam,

Der Textautor ist oft auch der Illustrator, was wirklich eine ideale Einheit des Buches ermöglicht. Außer Ladas Bücher über Mikeš oder den klugen Fuchs, können wir hier Čapeks Erzählungen über den Hund und die Katze, Sekoras Ameise Ferda u.a. erwähnen. Sie altern beinahe nicht und werden bereits von der zweiten Konsumentengeneration gelesen. Daß es sich hier nicht um einen Zufall oder eine Generationsangelegenheit handelt, beweist von den jüngeren z. B. Zdeněk Miler, der sich vom Illustrator zum Mitautor und schließlich auch zum Autor von Filmmärchen und den daraus folgenden Büchern entwickelte. Das größte Echo fand vielleicht sein Filmmärchen „Wie der Maulwurf zu seinem Höschen kam“, das bereits in dreizehn Sprachen erschienen ist.

Die bildnerische Gestaltung dieser Buchart ist vielfältig. Sie wird von der Absicht des bildenden Künstlers bestimmt, es widerspiegelt sich in ihr seine persönliche Handschrift. Wir sprachen bereits von den Illustrationen von Josef Lada und Helena Zmatlíková. Fügen wir nun noch Ondřej Sekora hinzu, der das kindliche Interesse für Bilderfolgen erfaßte und die beliebte und typische Gestalt des Tierhelden schuf, eines untrennbaren Begleiters der Kinder, geschickt und lustig, der in jeder weiteren Folge ungeduldig erwartet wurde. Wir könnten auch über Zdeněk Miler sprechen, der manche Anregungen aus dem Zeichentrickfilm in die Kinderbuchillustration hineintrug und das nicht nur durch die Ausnutzung der einzelnen Phasen des Films, sondern auch dadurch, daß er an die Filmhandlung anknüpft, durch seine Bestrebungen, Typen zu gestalten, seinen Versuch, sich im Bild begreiflich auszudrücken. Wir sollten uns auch mit dem Werk von Oto Janečka befassen, der durch seine bildnerische Kultiviertheit und seine poesievolle Gestaltung insbesondere Dichter anzog. Im Zusammenhang mit den Illustrationen zu Versbüchern für Kinder sollte man den Namen Adolf Záborský nicht vergessen, eine der führenden Persönlichkeiten unserer Kinderbuchillustration, obwohl seine monumental konzipierten Bilder, die sich durch ausgeprägte Züge mit einer konstruktiven und dekorativen Funktion ausweisen, den Themenbereich, über den wir sprechen, eher ausweiten als charakterisieren. Wir sollten auch Mirko Hanák nicht auslassen, einen aus der jüngeren Generation, der in der letzten Zeit mit Illustrationen hervorgetreten ist, die sich durch die Liebe zur Natur und die Kenntnis ihrer Geheimnisse in Verbindung mit einer modernen realistischen Form, in der die Beschreibung von einer poesievollen Gestaltung, die unpersönliche Umschreibung von einer frischen und virtuos leichten Zeichnung mit einer sinnlich begriffenen Farbe ersetzt wurde, auszeichnen.

Das ganze weite Gebiet der Bücher über die Natur und die Tierwelt, wo wir noch Dutzende von Namen erwähnen könnten, charakterisiert eine intime Naturkenntnis. Die Illustratoren unterdrücken die Charaktereigenschaften der Tiere nicht, sondern betonen sie. Nicht nur die lyrischen Bilder, sondern auch jene, die den Witz verwerten, die Karrikatur oder eine reichhaltige Handlung, arten nicht in eine Groteske aus. Diese nationale Tradition, die bewußt der Disneyschen Auffassung opponiert, wurde auch bei der Formierung der ungewöhnlichen und originellen Kunst von Jiří Trnka wirksam.

alebo ilustrácie Milady Marešovej sa podstatnejšie opierajú o text, o dej a vecnú znalosť detailu, ktorý suverénne uplatňujú. Karel Svobinský vychádza z ľudového umenia, najmä z jeho dekoratívneho bohatstva, oživuje niektoré jeho princípy v osobitej štylizácii. Nejde len o ohlas v oblasti formy, ale aj o hlboký vzťah Svobinského k ľudovej múdrosti, básnivosti, úsmevnosti a humoru, ktorý premenil aj vládcov pekla v stvorenia nasprostasté a neraz oklamané. Napriek prevahe lyrických prvkov stretáme sa v jeho ilustráciách aj s dramatickosťou a s hrdinským pátosom. Svojím poňatím sú príbuzné ilustrácie Antonína Strnadla. A zas celkom odlišný je obrazový sprievod Cyrila Bouda. Jeho virtuózne napísaná línia a výrazová nadsádzka majú veľa z kresleného humoru; ilustrácia je najúspešnejšia tam, kde môže uplatniť komickosť nevyčerpateľného množstva nápadov.

Mladší výtvarníci hľadajú väčší priestor pre fantáziu detského diváka a na rozdiel od istého univerzalizmu staršej generácie volia si knižky podľa svojho vnútorného smerovania, lebo ponímajú ilustráciu ako subjektívne koncipovaný výtvarný paralelu. Dagmar Berková sa ponorila do krehkého, subtilného sveta malých zázrakov, kde detský sen oživuje kvetiny a hračky. Arnošta Karáska zaujala najmä baladická nôta, ktorá celkom ovládla jeho ilustráciu. Veľmi zaujímavá je aj ilustračná práca Stanislava Kollbala, ktorá je výrazne osobitá, a predsa sa v spôsobe ilustrácie mení s každou novou knihou, s duchom literárnej predlohy.

Na záver pripomeňme aj najmladšiu vlnu ilustrátorov, ktorá skúša svoje možnosti zväčša na menej náročných úlohách malých a menších edícií. Väčšina z nich ešte hľadá – neraz v rozpore so staršími generáciami. Toto hľadanie však nie je bezradným tápaním, ale snahou nájsť nové cesty, snahou zabrániť stagnácii. Je až neuveriteľné, akú invenciu, aké bohatstvo prístupov a riešení prejavili tieto mladé „zálohy“ aj v korunových malých edíciách, ktoré vlastne nahradili staré nevkusné reklamné zošitky. Aj v týchto, alebo práve v týchto zošitkoch, ktoré si dieťa zvyčajne kupuje z vlastného vreckového, sa jasne prejavuje súčasná zásadná zmena v názoroch na ilustračnú prácu a vo vzťahu k malému čitateľovi.

Schließlich gelangen wir zu den Illustrationen von Märchenbänden, die bei uns die längste Tradition haben. Hier gibt es die größte Spannweite der Ansichten. In repräsentativen Bänden kommen hier die besten bildenden Künstler zu Wort. Doch es gibt auch kleinere Editionen, wo insbesondere die jungen und jüngsten Illustratoren ihre Invention prüfen und verwerten können.

Das Märchen vermittelt dem bildenden Künstler viele wertvolle Impulse für seine Arbeit: es entwickelt eine Handlung, hat seine Atmosphäre und seine ausgeprägten Typen, betont die ethische Norm. Die Illustration exploitiert gewöhnlich alle diese Impulse. Ihre Märchenhaftigkeit entspringt einem Gleichgewicht von Wirklichkeit und Phantasie, die sich gegenseitig nicht stören, sondern unterstützen, denn die Wirklichkeitselemente verleihen der phantastischen Fabel Glaubwürdigkeit. Im Gleichgewicht sind auch die epischen und lyrischen Komponenten. Die Typisierung ist eng mit der ethischen Norm verbunden: wenn die Personen das Gute darstellen, sind sie bezaubernd, wenn sie das Prinzip des Bösen personifizieren, dann sind sie abstoßend, oder in Böhmen meistens lächerlich. In dieser Vorstellung der kindlichen Welt mit seinem absoluten Sinn für Gerechtigkeit ist auch der pädagogische Zweck dieser Illustrationen beinhaltet.

Die tschechische Märchenillustration, differenziert in ihrer Behandlung des Stoffes und der Originalität des Ausdrucks, eint eine lächelnde Fröhlichkeit, einen leichten Humor und Lyriismus, der für die tschechische bildende Kunst vom Mittelalter bis in die Gegenwart charakteristisch ist. Die Verschiedenartigkeit der Methoden ergibt sich aus den Generationsunterschieden und gliedert sich dann gemäß den originellen Künstlervorstellungen. So haben z. B. die Illustrationen von Jiří Trnka zu Hrubíns Špalíček, zu Perraults Märchen und anderen eine eigene Atmosphäre, die relativ unabhängig ist von der Literaturvorlage. Das Erlebnis übertrifft die Erzählung. Diese Illustrationen wenden sich eher an den anspruchsvollen Leser. Die Illustrationen von Václav Karel zu den sorbischen Märchen, die Illustrationen von Václav Fiala zu russischen Märchen oder die Illustrationen von Milada Marešová lehnen sich enger an den Text an, an die Handlung und die Sachkenntnis der Details. Karel Svobinský geht von der Volkskunst aus, insbesondere von deren Dekorationsreichtum, er verwertet einige seiner Prinzipien in einer originellen Stilisierung. Es handelt sich hier nicht nur um eine Korrespondenz im Bereich der Form, sondern auch um eine tiefe Beziehung Svobinskýs zur Volksweisheit, zur Volkspoesie und dem Volkshumor, der auch den Höllenfürsten oft in ein dümmliches und oft betrogenes Wesen verwandelt. Trotz der Überzahl an lyrischen Elementen, stoßen wir in seinen Illustrationen auch auf dramatische Elemente und einen Heldenpathos. In ihrer Auffassung stehen sie den Illustrationen von Antonín Strnadl nahe. Ganz anderer Art sind die Bilder von Cyril Bouda. Seine meisterhafte Linie und die bildnerischen Übertreibungen haben viel von Zeichenhumor in sich, sie sind am erfolgreichsten dort, wo sie sich auf eine unübersehbare Fülle von Einfällen stützen können.

Die jüngeren Künstler suchen einen breiteren Raum für die kindliche Phantasie und im Unterschied zu einem gewissen Universalismus der älteren Generation, wählen sie sich Bücher nach ihrem Geschmack, denn sie fassen die Illustration als subjektiv konzipierte bildnerische Parallele auf. Dagmar Berková versenkte sich in die zarte, subtile Welt der kleinen Wunder, wo ein Kindertraum Blumen und Spielsachen lebendig macht. Arnošt Karásek wurde von einer balladesken Stimmung eingefangen, die seine Illustrationen vollkommen beherrscht. Sehr interessant ist auch das Werk von Stanislav Kolíbal, das zutiefst originell ist und sich doch immer aufs neue der Literaturvorlage entsprechend in der Methode ändert.

Abschließend führen wir noch die jüngsten bildenden Künstler an, die ihre Möglichkeiten an meistens weniger anspruchsvollen und kleineren Editionen erproben können. Die meisten von diesen Künstlern suchen noch – häufig im Gegensatz zu der älteren Generation. Dieses Suchen ist jedoch keinesfalls ein zielloses Herumtappen, sondern das Bestreben, neue Wege zu finden, der Stagnation auszuweichen. Es ist unglaublich, wieviel Invention, welche Vielfalt an Lösungen diese Jüngsten auch in ganz billigen Editionen anbieten, z. B. in Heftchen, die die früheren geschmacklosen Werbehefte ersetzt hatten. Auch in diesen, oder eben in diesen Heftchen, die sich die Kinder meistens mit ihrem eigenen Taschengeld kaufen, wird die Veränderung in den Ansichten über die Illustration in Bezug auf den jungen Leser besonders deutlich.

JANA  
HOFMEISTROVÁ

ČESKOSLOVENSKO

Vývojové premeny  
ilustrácie literárneho diela  
a otázky citovej výchovy

Úvahám o vplyve ilustrácie na citovú výchovu, o jej pôsobení na vývoj myslenia a čítania ľudí, najmä detí a mládeže, úvahám o tom, ako ilustrácia formuje budúceho obdivovateľa umenia, alebo naopak, ako a prečo ho necháva zľahostajniť či stať sa nepriateľom tvorby, všetkým týmto hľadaniam problémov, otázok a odpovedí môže akiste osožiť, ak sa stručne pozrieme na vývoj našej ilustrácie, na zmeny jej obrazu a výrazu v zrkadle jednej a tej istej literárnej predlohy.

Volím knihu, ktorá má v našej literatúre už vyše 100 rokov osobitné postavenie: Babičku od Boženy Němcovej. Jej prvé vydanie je datované rokom 1855. Vtedy ju vydal v Prahe nakladateľ Jaroslav Pospíšil, pravdaže, bez ilustrácií. O tri roky neskoršie vychádzal jej skrátenej nemecký preklad v troch pokračovaniach v časopise *Erinnerungen*. Tu sa stretáme s prvými ilustráciami diela. Každé pokračovanie uvádza drevorytové záhlavie. V Řehákovej drevoryteckej reprodukcii pôvodné jemné kresby Quida Mánesa trochu „stvrdlí“. Napriek tomu tri Mánesove „ilustrácie“ úzko súvisia s jeho dielom, s jeho žánrovými obrazmi, so štúdiami krojov, a odrážajú atmosféru päťdesiatych rokov minulého storočia, rokov vzniku.

Už tu sa teda ukazuje, že ilustrácia klasického diela má byť – ak si nárokuje naozaj umelecké ciele – akousi syntézou literárneho diela, jeho obsahu, atmosféry a súčasne aj výtvarného štýlu doby, v ktorej sama vznikla.

Roku 1955, pri príležitosti stého výročia prvého vydania *Babičky*, vydala Štátna knižnica v Bibliografickom katalógu ČSR súpis jej knižných vydaní, ktorý ráta 260 českých edícií a zahrnoval aj výbory, preklady, divadelné a iné úpravy. Odvtedy pribudli ďalšie vydania. Nedávno som dostala slovenské vydanie s ilustráciami Viery Kraicovej. Jej poňatie je veľmi nové, azda by sa dalo povedať až experimentátorské. Nie všetci ho akiste pochopia, ale predsa zostane faktom, že tu Kraicová našla spojnicu medzi klasickou literatúrou a novým, súčasným umeleckým hľadaním. Jej zaujímavá

TSCHECHOSLOWAKEI

Entwicklungsveränderungen in  
der Illustration zu Literaturwerken  
und die Frage der  
Gefühlserziehung

Den Erwägungen über den Einfluß der Illustration auf die Gefühlserziehung, über ihre Wirkung auf die Entwicklung des Denkens und des Fühlens der Menschen, insbesondere der Kinder und Jugend, den Erwägungen darüber, wie die Illustration den zukünftigen Kunstkonsumenten formt, oder umgekehrt, ihm die Kunst verleidet und ihn gleichgültig werden läßt, allen diesen Problemstellungen, diesen Fragen und Antworten kann es gewiß nur nützen, wenn wir kurz die Entwicklung unserer Illustration betrachten, wenn wir uns mit ihren Veränderungen im Bild und Ausdruck anhand derselben Literaturvorlage befassen.

Ich wähle dafür ein Buch, das in unserer Literatur eine hundertjährige Sonderstellung einnimmt: Die Großmutter von Božena Němcová. Seine erste Auflage erlebte das Werk im Jahre 1855. Es erschien in Prag beim Verleger Jaroslav Pospíšil, natürlich ohne Illustrationen. Drei Jahre später erschien in drei Fortsetzungen in der Zeitschrift *Erinnerungen* eine etwas gekürzte deutsche Übersetzung. Hier treffen wir auf die ersten Illustrationen des Werkes. Jede Fortsetzung hatte einen einleitenden Holzschnitt. In Řeháks Holzschnittreproduktion wurden die ursprünglich sehr feinen Zeichnungen von Guido Mánes etwas härter. Trotzdem hängen die Mánesschen Illustrationen eng mit seinem Werk zusammen, mit seinen Genrebildern, Landschaftsstudien, die die Atmosphäre der fünfziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts widerspiegeln.

Bereits hier zeigt sich, daß die Illustration eines klassischen Werkes – wenn sie wirklich künstlerische Ziele anstrebt – eine gewisse Synthese des Literaturwerkes, seines Inhaltes und seiner Atmosphäre, und des Stiles der zeitgenössischen bildenden Kunst sein sollte.

Im Jahre 1955, anlässlich der hundertsten Wiederkehr der ersten Auflage der *Großmutter*, gab die Staatsbibliothek im Bibliographischen Katalog der ČSR ein Verzeichnis der Bucherscheinungen des Werkes heraus, das 260 tschechische Reeditionen erfasste, die Bibliographie beinhaltete auch eine Zusammenstellung der Auswahlen,



komponované ilustrácie krehkej farebnosti majú zvláštnu poetickú náladu, ktorá dobre korešponduje s atmosférou literárneho diela, jeho úsmevnou idyloou a vysnívanou romancou z minulých čias a o minulých časoch. Kraicovej ilustrácie neilustrujú jednotlivé scény a výseky deja, ale v poetickej štylizácii osôb a prostredia dobre plnia úlohu výtvarného sprievodu. A plnia aj inú úlohu – uvádzajú čitateľa do problematiky moderného výtvarného výrazu. Otvárajú mu cestu k pochopeniu jednej z ciest moderného umenia, kde prírodný tvar sa postupne mení v symbolický a symbolizujúci znak. Kraicová tak približuje čitateľovi úsilia, ktoré by mu v inej oblasti, napr. vo voľnej grafike, v maľbe či v plastike bez tejto prípravy mohli byť prinové a nepochopiteľné.

A tu sa opäť dostávame k tomu, že naozaj výtvarne hodnotná ilustrácia musí v širokej škále výrazu súvisieť s celkovým výtvarným obrazom obdobia vzniku. Má odrážať všetky najlepšie snahy a ciele, lebo v istých podmienkach a v istom veku je – okrem tzv. užitého umenia – ilustrácia, ilustrovaná kniha jedinou a najnavštevovanejšou obrazárňou. Vieme predsa, že ten, kto od detstva prichádzal do styku iba s úzko vymedzeným profilom ilustrácie, kto poznal iba najtradičnejšiu, tzv. realistickú ilustráciu a knižnú úpravu, stojí neraz pred novším umeleckým výbojom celkom ohromený. Aj tu sú korene známych slovných a písomných manifestácií na výstavách, že niečo také by namaľovalo aj dieťa, že takáto tvorba hraničí so šialenstvom, podvodom a posmeškováním.

Ešte nikdy azda nebolo umenie také mnohotvárne ako dnes.

Preto aj ilustrácia musí ísť novými cestami, inými než v minulosti.

Vráťme sa k tej minulosti ešte raz na príklade ilustrácií Babičky. Od prvého vydania z roku 1858 vyšli Mánesove ilustrácie ešte veľa ráz. Spomenuli sme už, že sú charakterovo i dejovo bohaté, typické pre tvorcu i život Pražanov z polovice 19. storočia. Zaujímavé však je aj to, že Mánes dal osobám – na rozdiel od literárnej predlohy, ktorá zobrazuje predmarcové obdobie – charakter pomarcového obdobia.

Roku 1891 vyšla v Prahe u Kobera Babička s ilustráciami Karla Štapfera, ktoré takisto mali veľa reedícií. Štapfer, podobne ako iní ilustrátori tohto diela z prelomu storočí – Bartoněk, Béza, Borůvka, Körber, Muttich, Slabý, Thuma, Hetteš, Liescher a Věnceslav Černý – vytvoril ilustrácie poplatné vtedajšiemu názoru. Sú to ilustrácie bez výtvarnej hodnoty. V jednom vydaní vychádzali aj práce viacerých ilustrátorov. Knihu teda mohlo dopĺňať akékoľvek vyobrazenie. Aj pri ilustráciách jediného autora (napr. Štapfer alebo Muttich) lavírované kresby iba presne ilustrovali jednotlivé dejové partie, ale nemali nič spoločné s vnútornou náplňou Babičky. Tieto bežné reprodukcie by mohli vlastne ilustrovať akýkoľvek vtedajší obľúbený román, lebo nesúviseli s českým prostredím a národnou tradíciou. Babička však zobrazuje celý rok na dedine, staré zvyky a spôsob života v jednotlivých ročných obdobiach.

Neprekvapí preto, že ilustrácie Adolfa Kašpara, ktoré vyšli roku 1903, vzbudili taký veľký ohlas. Boli naozaj revolučným činom. Kašpar mal vtedy 25 rokov, stál na začiatku svojej umeleckej dráhy, ktorá účinne zasiahla najmä do českej knižnej ilustrácie. Jeho iluzívny

Übersetzungen, Bühnenbearbeitungen und andere Bearbeitungen des Werkes. Seither kamen neue Auflagen hinzu. Vor kurzem bekam ich die slowakische Übersetzung mit Illustrationen von Viera Kraicová. Ihre Auffassung ist sehr neu, man könnte sagen experimentell. Nicht alle werden sie begreifen, doch die Tatsache bleibt bestehen, daß es Kraicová gelang, eine Verbindung zwischen der klassischen Literatur und den neuen künstlerischen Bestrebungen in der bildenden Kunst herzustellen. Ihre interessant komponierten Illustrationen von zarter Farbfreudigkeit haben eine selten poesievolle Wirkung, die gut mit der Atmosphäre der Literaturvorlage korrespondiert, mit deren lächelndem Idyll aus alter Zeit und über die alte Zeit. Kraicová's Illustrationen illustrieren nicht die Einzelszenen und Handlungs-ausschnitte, sondern bilden durch ihre poetische Stilisierung der Personen und des Milieus eine bildnerische Begleitung des Textes. Und sie erfüllen auch noch eine andere Aufgabe – sie führen den Leser in die Problematik der modernen bildnerischen Gestaltungsformen ein. Sie öffnen ihm den Weg, die moderne Kunst in einer ihrer Richtung, wo sich die Naturform allmählich in eine Symbolform und ein symbolisches Zeichen verwandelt, zu begreifen. Kraicová zeigt hier dem Leser die Bestrebungen, die ihm in einem anderen Bereich, beispielsweise in dem Bereich der freien Grafik, Malerei oder Plastik, ohne Vorbereitung zu neu und unbegreifbar erscheinen würden.

Und hier kommen wir erneut dazu, daß eine bildnerisch wirklich wertvolle Illustration in ihrer breiten Ausdrucksskala mit der Gesamtkunst ihrer Zeit zusammenhängen muß. Sie sollte die besten Bestrebungen und Ziele widerspiegeln, denn unter gewissen Bedingungen und in einem gewissen Alter ist außer der sogenannten angewandten Kunst die Illustration, das illustrierte Buch die frequentierteste Bildergalerie. Wir wissen doch, daß der, der seit seiner Kindheit nur mit einem engen Kreis von Illustration in Berührung kam, der nur die traditionelle, die sgn. realistische Illustration kannte, oft von neuen künstlerischen Errungenschaften überfordert wird. Auch hier sind die Wurzel der bekannten Wortmanifestationen bei verschiedenen Ausstellungen, daß so etwas auch ein Kind malen könnte, daß dieses Schaffen an Narretei, Schwindelei und Lächerlichkeit grenzt, zu sehen.

Noch nie war die Kunst wohl so mannigfaltig wie heute. Darum muß auch die Illustration neue Wege beschreiten, die sie von jenen der Vergangenheit unterscheidet.

Kehren wir jedoch am Beispiel der Großmutter von Němcová in diese Vergangenheit zurück. Seit der ersten Auflage im Jahre 1858 erschienen die Illustrationen von Mánes noch oft. Wir hatten schon erwähnt, daß sie in ihrem Charakter und in ihrer Handlung sehr reichhaltig sind, typisch für den Schöpfer und das Leben der Prager Mitte des 19. Jahrhunderts. Interessant ist jedoch auch, daß Mánes den Personen – im Unterschied zu der Literaturvorlage, die die Vormärzzeit gestaltet – den Charakter der Nachmärzzeit verlieh.

Im Jahre 1894 erschien in Prag eine Ausgabe der Großmutter bei Kober mit Illustrationen von Karl Stapfer, die ebenfalls viele Auflagen erlebte. Stapfer, ähnlich wie auch andere Illustratoren der

a farebne svieži akvarel sa výborne uplatňuje vo farebných knižných ilustráciách. V umeleckom poňatí knižnej ilustrácie nadviazal na Alša, ale ich cesty sú rozdielne. U Alša je nositeľom umeleckého výrazu línia, ktorá vyrastá z umeleckého odkazu Josefa Mánesa, kresba, ktorá má korene v romanticko-realistickom názore. Kašpar je takisto výborný kresliar, ale jeho kresba vychádza zo svetelnosti, jeho prejav zo zvládnutia techniky akvarelu, ktorého svieža farebnosť pozná už vtedajšie výboje plenérovej maľby. Na druhej strane nesmieme zabudnúť ani na isté podfarbenie secesiou, ktoré sa prejavuje najmä v raných prácach, ku ktorým patrí aj Babička.

Kašparove ilustrácie vyšli v mnohých reediciách. Ale prichádzali aj ďalší ilustrátori. K najzaujímavejším novým poňatiam patria novátorské a pôvabné ilustrácie Václava Špála. Roku 1923 vyšla v edícii Aventina Babička s jeho kresbami. Sú jednofarebné, čierne, kreslené silne namočeným štetcom. Nie sú zobrazením prostredia neskorého empíru, ale voľnou výtvarnou, no hlboko precítenou parafrázou literárnej predlohy. Aj v kontraste čierno-bielých plôch prejavuje sa všetko, čím vtedy žila Špálova maľba. Sú vlastne farebné napriek obmedzeniu na bielu plochu papiera a čiernu stopu kresliaceho štetca, sú svetelné a najmä výrazne národné, české. Sú české aj v takom kubisticky poňatom motíve, ako je motív Viktorky v búrke. V motívoch krajín, vtákov, kvetín, hračiek, vo figúrach, v tom všetkom nejde maliarovi o zobrazenie konkrétnej scény opisovanej v knihe, ale o výtvarný prepis rešpektujúci dielo, vyrastajúci z očarenia literárnou predlohou, o prepis, ktorý je súčasne modernou svedoťou výtvarníka a dokumentom vzrušenej problematiky vtedajšieho umenia.

Po Špálovi nasledovali ďalší umelci. Roku 1932 ilustroval Babičku Jaroslav Vodrážka. Najsilnejšou stránkou jeho ilustrácií sú dramaticky vzrušené scény ľudových veselíc a fašiangových sprievodov. Kládcom je aj starostlivá pozornosť k historickému detailu. Jeho ilustrácie sa tak stávajú až akousi malou náučnou encyklopédiou neskorého empíru.

Zaujímavé a umelecky hodnotné je vydanie z roku 1940 s drevorytmi Petra Dillingera. Jeho ilustračné drevoryty preniká dojímavá ľúbeznosť prostého čistého tvaru, ktorý vie byť aj dramatický, patetický a baladický ako diela ľudového výtvarného umenia. Dillinger neilustruje jednotlivé scény, predkladá čitateľovi voľný, pastorálne-baladický prepis dávnej idyly, ktorá je – v súhlase s autorkou literárnej predlohy – skôr vysnívaná než naozajstná.

V tom istom roku vyšli aj iné ilustrácie Babičky. Sú veľmi málo známe. Málokto vie, že Zdeněk Burian ilustroval aj klasické dielo Boženy Němcovej. Jeho ilustrácie by mohli dodnes slúžiť ako odstrašujúci príklad nepochopenia diela, ako upozornenie, že nie každý autor vie a môže ilustrovať každé dielo, ako doklad, že kresliarska zručnosť nezaručuje a neznamená automaticky umeleckú kvalitu. Burian je skvelý ilustrátor vedecko-náučnej literatúry, o jeho ilustráciách dobrodružných kníh možno už pochybovať a jeho iluzívny spôsob vyjadrovania je nesporne nevhodný pre ilustrácie Boženy Němcovej.

Spomeňme aspoň niektorých ďalších ilustrátorov Babičky, ako sú: Vořechová-Vejvodová, Fr. Vrobel, J. Soukup, Fr. Horník, L. Salač,

Jahrhundertwende – Bartoněk, Béza, Boruvka, Körber, Muttich, Slabý, Thuma, Hetteš, Liebscher und Věnceslav Černý – schuf Illustrationen, die den derzeitigen Ansichten zollten. Es sind Illustrationen ohne künstlerischen Wert. In einer Ausgabe gab es auch Illustrationen verschiedener Künstler. Das Buch konnte also durch ein beliebiges Bild geschmückt werden. Auch bei den Illustrationen von einem Autor (z. B. Stapfer oder Muttich) illustrierten die lavierten Zeichnungen nur die einzelnen Handlungsverläufe und hatten nichts Gemeinsames mit dem Gehalt der Großmutter. Diese geläufigen Illustrationen hätten eigentlich zu jedem damaligen Roman gepasst, denn sie wiesen keinen Zusammenhang mit dem tschechischen Milieu und der nationalen Tradition auf. Die Großmutter gestaltete jedoch das ganze Jahr auf dem Land, die alten Bräuche und Lebensarten während der einzelnen Jahreszeiten.

Es überrascht daher nicht, daß die Illustrationen von Adolf Kašpar, die im Jahre 1903 erschienen, ein so großes Echo hervorriefen. Sie waren wirklich eine revolutionäre Tat. Kašpar war damals 25 Jahre alt, er stand am Anfang seiner künstlerischen Laufbahn, die sehr wirksam in die Entwicklung der tschechischen Buchillustration eingreifen sollte. Sein illusives und farbfrisches Aquarell hatte sich ausgezeichnet in den farbigen Buchillustrationen durchgesetzt. In der künstlerischen Auffassung der Buchillustrationen knüpfte er an Aleš an, doch ihre Wege waren verschieden. Bei Aleš ist der Träger des künstlerischen Ausdruckes die Linie, die dem künstlerischen Erbe von Josef Mánes entspringt, und romantisch-realistische Züge trägt. Kašpar ist auch ein hervorragender Zeichner, doch seine Zeichnung ist ein Spiel von Licht, sein Ausdruck ist das Ergebnis einer Beherrschung der Aquarelltechnik. Auf der anderen Seite dürfen wir jedoch auch eine gewisse Untermauerung durch die Sezession, die sich besonders in den frühen Arbeiten, also auch bei der Arbeit an der Großmutter durchsetzt, nicht vergessen.

Kašpars Illustrationen erschienen in vielen Reeditionen. Doch es kamen auch andere Illustratoren. Zu den interessantesten neuen Gestaltungen gehören die zauberhaften Illustrationen von Václav Špála. Im Jahre 1923 erschien in der Edition Aventina das Werk mit seinen Zeichnungen. Sie sind einfarbig, schwarz, mit einem dicken Pinsel gezeichnet. Sie gestalten nicht das Milieu des späten Empires, sondern sie sind eine tiefeschürfende, jedoch freie bildnerische Paraphrase der Literaturvorlage. Auch in dem Kontrast der schwarz-weißen Flächen zeigt sich, worin die Lebendigkeit der Špálaschen Zeichnungen bestand. Sie sind eigentlich farbig, trotz der weißen Fläche und dem schwarzen Pinselstrich, sie sind lichttrunken und hauptsächlich tschechisch, national. Sie sind tschechisch auch in der ausgesprochen kubistischen Vorstellung des Motivs Viktorka im Gewitter. In den Motiven der Landschaft, der Vögel, der Blumen, der Spielsachen, der Figuren, in all dem geht es dem Künstler nicht darum, konkrete Szenen des Buches zu gestalten, sondern um eine bildnerische Transformation, die die Literaturvorlage respektiert, die einer Bezauberung durch diese Vorlage entspringt, um eine Transformation, die zugleich eine moderne Beichte des Künstlers, ein Dokument der damaligen Kunstproblematik bildet.

Z. Vorlová, Fr. Čermák, A. Naumann a M. Marešová.

Z najnovších sme už menovali ilustrácie Viery Kraicovej.

Ilustrácie Babičky z jedného storočia predstavujú tak bohatú škálu umeleckého výrazu, početnú prehliadku umeleckých hodnôt, prínosov i záporov. A sú aj príkladom, ako v kladnom prípade má a môže ilustrácia spolu s čítaním diela pôsobiť na jednotlivca i na celú spoločnosť. Sledovanie vývinu ilustrácie Babičky naznačuje tak pre celú oblasť klasickej literatúry osožnosť reedícií pôvodných, starších a dnes klasických ilustrácií pri súčasnom systematickom zadávaní týchto úloh novým autorom, ktorí zaručujú novátorský prístup k ilustrácii a tak nový, zaujímavý pohľad na klasiku.

Kladný výsledok v citovej výchove čitateľa všetkých vekových kategórií môže mať iba maximálne široká škála výrazu. Stereotypnosť – nielen tradicionalistická, ale aj moderná – vedie naopak nielen k úpadku ilustrácie, ale aj k zúženiu divákovej prípravy prijímať iné diela. Treba sa tešiť z toho, že naša vydavateľská politika sleduje prvú cestu, že sa usiluje o širokú škálu, hoci tieto snaženia neraz čitateľa, ale aj kritici-pedagógovia nechápu. Mali by sme však aj v budúcnosti ešte väčšmi rozvíjať tieto zásady a obohacovať podobu našej knižnej produkcie.

Nach Špála kamen weitere Künstler. Im Jahre 1932 illustrierte das Buch Jaroslav Vodrážka. Die Stärke seiner Illustrationen sind die dramatisch erregten Szenen der Volksreigen und der Faschingsunterhaltungen. Ein Positivum ist auch seine Beachtung des historischen Details. Seine Illustrationen werden somit zu einer kleinen Enzyklopädie des späten Empires.

Interessant und künstlerisch wertvoll ist die Ausgabe aus dem Jahre 1940 mit Holzschnitten von Peter Dillinger. Dillingers Holzschnitte sind durchdrungen von der bezaubernden Lieblichkeit einer einfachen, reinen Form, die jedoch auch dramatisch, pathetisch und balladesk wie die Volkskunst sein kann. Dillinger illustriert nicht die Einzelszenen, er legt dem Leser eine freie pastoral-balladeske Umschreibung des längst verklungenen Idylls vor – das ganz im Sinne der Absichten der Autorin – viel eher erträumt als wirklich war.

In demselben Jahr erschienen auch andere Illustrationen zur Großmutter. Sie sind sehr wenig bekannt. Wenige wissen, daß Zdeněk Burian auch die klassischen Werke von Božena Němcová illustriert hatte. Seine Illustrationen könnten noch heute als abschreckendes Beispiel dafür dienen, daß man ein Werk vollkommen mißverstehen kann, als Bestätigung dessen, daß nicht jeder Künstler jedes Werk illustrieren kann, als Beweis, daß eine entwickelte Zeichentechnik noch nicht automatisch die künstlerische Qualität garantiert. Burian ist ein ausgezeichnete Illustrator von populär-wissenschaftlichen Büchern, über seine Illustrationen zu Abenteuerliteratur kann man schon geteilter Meinung sein und seine Illustrationen sind ganz und gar fehl am Platz bei solchen Werken, wie es die Werke von Božena Němcová sind.

Die Illustrationen der Großmutter bilden somit eine reichhaltige Skala von künstlerischen Ausdrucksmitteln, eine Schau künstlerischer Werte, Anregungen und Mißerfolge. Und sie sind auch ein Beispiel dafür, daß im positiven Fall die Illustration gemeinsam mit dem literarischen Werk auf den Einzelnen und die Gesellschaft Einfluß nehmen kann und soll. Das Beispiel der Entwicklung der Illustrationen zu der Großmutter deutet somit für ein ganzes Gebiet der klassischen Literatur die Nützlichkeit der Reeditionen origineller, älterer und heute bereits klassischer Illustrationen bei einer gleichzeitigen Unterstützung der systematischen Bemühungen neuer Illustratoren, die einen neuen Zutritt zur Illustration gewährleisten, an.

Eine positive Wirkung auf die Gefühlserziehung kann nur eine maximal breite Skala der Ausdrucksformen haben. Ein Stereotyp – nicht nur ein traditioneller, sondern auch ein moderner – führt nicht nur zu einem Niedergang der Illustration, sondern auch zu einer Einengung der Aufnahmefähigkeit des Lesers. Wir können uns darüber freuen, daß unsere Editionstätigkeit den ersten Weg verfolgt, daß sie um eine größtmögliche Mannigfaltigkeit bemüht ist, obwohl eben dies Bestreben oft auf das Mißtrauen nicht nur der Leser, sondern auch der Kritiker und Pädagogen stößt. Wir sollten jedoch auch in Zukunft diese Prinzipien noch vertiefen und somit unsere Buchproduktion bereichern.