

SYMPÓZIUM BIB '69

Téma:

**Ilustrácia
ako kategória výtvarného prejavu**
(Problémy jej hodnotenia – Kontakty so súčasnými
tendenciami svetového výtvarného umenia – Ne-
tradičné formy ilustrácie – Špecifickosť detskej
ilustrácie – Súčasné umenie a detská imaginácia)

Termin: 4. — 5. 9. 1969

Miesto: Závodný klub Ministerstva dopravy, Bratislava,
Klemensova ul. 10

Prípravný výbor sympózia:

H. A. Halbey, Nemecká spolková republika, C. Poesiová, Taliansko,
E. Šefčáková, Československo, J. Tomeš, Československo, A. Urbíliková,
Československo, K. Vaculík, predseda, Československo

1. DEŇ SYMPÓZIA

Dňa 4. 9. 1969 o 10.00 hod. otvoril generálny komisár BIB '69
K. Vaculík rokovanie 2. sympózia BIB. Na jeho návrh zvolili
účastníci pracovné predsedníctvo sympózia v zložení A. Ancaová,
Rumunsko, H. Kunze, Nemecká demokratická republika,
J. Tomeš, predseda, Československo.

Doobedňajšie rokovanie pod predsedníctvom J. Tomeša pokračovalo
referátom J. Javůrka (Československo) Ilustrácia literárneho diela
ako výtvarná kategória (Problémy hodnotenia).

Po spoločnom obede v reštaurácii Zlatý kohút a po obedňajšej
prestávke pokračovalo poobedňajšie zasadanie sympózia pod
predsedníctvom J. Tomeša referátom Fr. Holešovského
(Československo) K otázke špecifickosti ilustrácie pre deti. Po ňom
predniesol Kl. Doderer (Nemecká spolková republika) príspevok
Ilustrácia detskej knihy ako umelecké dielo. R. Bamberger
(Rakúsko) prehovoril na tému O perspektívach ilustrácie. Ako posledný
rečník prvého dňa vystúpil H. Kunze (Nemecká demokratická
republika) s referátom Cit a rozum v ilustrácii. Potom predsedajúci
poobedňajšie rokovanie ukončil.

SYMPOSIUM BIB '69

Thema:

**Die Illustration als spezifische
Gattungskategorie der bildenden
Kunst**

(Probleme ihrer Wertung – Kontakte mit den
zeitgenössischen Tendenzen der bildenden Kunst
in der Welt – Untraditionelle Formen der Illustration
– Spezifikum der Kinderbuchillustration – Die
zeitgenössische Kunst und die kindliche Imagination)

Termin: 4. – 5. 9. 1969

Ort: Betriebsklub des Verkehrsministeriums. Bratislava, Klemensova
ul. 10

Vorbereitungsausschuß des Symposiums:

H. A. Halbey, Bundesrepublik Deutschland, C. Poesi, Italien,
E. Šefčáková, Tschechoslowakei, J. Tomeš, Tschechoslowakei,
K. Vaculík, Vorsitzender, Tschechoslowakei, A. Urbíliková,
Tschechoslowakei

1. TAG DES SYMPOSIUMS

Am 4. 9. 1969 um 10 Uhr eröffnete der Generalkommissar der BIB '69
K. Vaculík die Tagung des 2. Symposiums der BIB. Auf seinen
Vorschlag wählten die Teilnehmer einen Arbeitsvorstand des
Symposiums in folgender Zusammensetzung: A. Ancao, Rumänien,
H. Kunze, Deutsche Demokratische Republik, J. Tomeš,
Vorsitzender, Tschechoslowakei.

Die Vormittagstagung setzte unter dem Vorsitz von J. Tomeš fort mit
dem Referat von J. Javůrek (Tschechoslowakei) Die Illustration
des Literaturwerkes als Kategorie der bildenden Kunst (Probleme
der Wertung). Nach einem gemeinsamen Mittagessen in dem
Restaurant Zlatý kohút und nach einer Mittagspause
wurde die Diskussion des Symposiums weitergeführt mit dem Referat
von Fr. Holešovský (Tschechoslowakei) Zu der Frage des
Spezifikums der Illustration für Kinder. Nach ihm trug K. Doderer
(Bundesrepublik Deutschland) seinen Beitrag Illustrationen
im Kinderbuch als Kunstprodukt vor. R. Bamberger
(Österreich) sprach über das Thema Die Perspektiven der

2. DEŇ SYMPÓZIA

Dňa 5. 9. 1969 o 9.00 hod. otvoril J. Tomeš v mene pracovného predsedníctva záverečnú časť rokovania sympózia. VI. Vinter (Československo) predniesol príspevok na tému K otázkam hodnôt ilustrácie ako kategórie výtvarného prejavu. V. Zyk mud (Československo) referoval o probléme Knižná ilustrácia, znak a symbol. O. Bihalji – Merin (Juhoslávia) prehovoril O postavení a úlohe umenia v storočí vedy a techniky. H. Künemann (Nemecká spolková republika) vystúpil s príspevkom A + B, a čo ďalej? Z. Rychlicki (Poľsko) prispel referátom Ilustrácia ako kategória výtvarného prejavu, ktorý doplnilo premietanie filmu Ostrov malého človeka režiséra A. Papužinského. Písomne odovzdali svoj nečítaný príspevok J. Burian a J. Šetlík (Československo) ako Anketové vyjadrenie k téme Ilustrácia ako kategória výtvarného prejavu. Predsedajúci potom rokovanie sympózia stručným prejavom uzatvoril.

Illustration. Als letzter Sprecher des ersten Tages des Symposiums trat H. Kunze (Deutsche Demokratische Republik) mit dem Referat Gefühl und Verstand in der Kinderbuchillustration hervor. Danach schloß der Vorsitzende die Diskussion.

DER 2. TAG DES SYMPOSIUMS

Am 5. 9. 1969 um 9 Uhr eröffnete J. Tomeš im Namen des Arbeitsvorstandes den abschließenden Teil des Symposiums. VI. Vinter (Tschechoslowakei) sprach über das Thema Zu Fragen des Wertes der Buchillustration als Kategorie der bildenden Kunst. V. Zyk mud (Tschechoslowakei) referierte über das Problem der Illustration als Bildsymbol. O. Bihalji-Merin (Jugoslawien) sprach über die Stellung und die Aufgabe der Kunst in unserem Zeitalter der Wissenschaft und Technik. H. Künemann (Bundesrepublik Deutschland) befaßte sich mit der Frage A + B und was weiter? Z. Rychlicki (Polen) widmete sich dem Thema Die Illustration als Kategorie der bildnerischen Äußerung, wonach der Film Die Insel des kleinen Menschen des Regisseurs A. Papužinski gezeigt wurde. Schriftlich reichten ihre Beiträge J. Burian und J. Šetlík (Tschechoslowakei) als Antwort auf die Umfrage zu dem Thema die Illustration als Kategorie der bildnerischen Äußerung. Der Vorsitzende beendete dann die Tagung des Symposiums mit einer kurzen Ansprache.

JOSEF
JAVŮREK

ČESKOSLOVENSKO

TSCHECHOSLOWAKEI

Ilustrácia literárneho diela
ako výtvarná kategória
(Problémy hodnotenia)

Die Illustration des
Literaturwerkes als Kategorie
der bildenden Kunst
(Probleme der Wertung)

Ak sa chceme zapodievať ilustráciou ako kategóriou výtvarného umenia a určiť jej špecifický vzťah k ostatným výtvarným disciplinám, musíme si predovšetkým ujasniť niektoré základné pojmy a vymedziť predmet nášho bádania. Ilustrácia vo svojom všeobecnom význame je názorné, t. j. obrazové predstavenie istých slovných pojmov alebo celých textov. Nám ide najmä o ilustráciu literárneho umeleckého diela, ktorá jednak dopĺňa literárne dielo konkrétnou vizuálnou predstavou, jednak sleduje istý estetický zámer. Úlohou umeleckej ilustrácie teda je umocniť estetické pôsobenie literárneho diela pridaním vizuálnych predstáv a zároveň esteticky pôsobiť ako samostatné umelecké dielo. Budeme sa teda zapodievať len takou ilustráciou, ktorú môžeme pokladať buď za umelecké dielo, alebo ktorá aspoň podporuje estetické pôsobenie literárneho diela. Pretože ilustrácia pracuje s vizuálnymi predstavami, ktoré realizuje v podobe obrazu, patrí do oblasti výtvarného umenia. Pri bližšom skúmaní podstaty umeleckej ilustrácie sú rozhodujúce tri faktory: 1. problematika výtvarnej štruktúry ako základného výrazového prostriedku, 2. vzťah k ilustrovanému literárnemu dielu a spoločné estetické smerovanie oboch diel, 3. vzťah ilustrácie ku knihe ako vonkajšiemu tvaru, ktorý simultánne sprostredkúva literárne dielo s jeho výtvarnou ilustráciou čitateľovi.

Výtvarná štruktúra umeleckého diela je predovšetkým súhrn použitých maliarskych a grafických techník a prístupov, kompozičných možností, ktoré zachycujú skutočnosť na základe jej vonkajších vizuálnych znakov tak, aby sme ju chápali v celej jej vnútornej plnosti. Každá vrstva tejto štruktúry a vzájomné vzťahy vrstiev určujú výslednú estetickú hodnotu umeleckého diela a konečný vzťah k zobrazovanej skutočnosti. Od tejto štruktúry závisia vlastnosti zobrazenia. Zobrazovaný predmet je nositeľom istých zmyslových podnetov, má svoje „dejiny“, t. j. neexistuje iba v predvádzanej prítomnosti, môže byť súčasťou príbehu, ba môže byť

Wenn wir uns mit der Illustration als einer Kategorie der bildenden Kunst befassen und ihre spezifische Beziehung zu den anderen Bereichen der bildenden Kunst bestimmen wollen, müssen wir zuvor einige Grundbegriffe klären und den Gegenstand unserer Forschung umreißen. Die Illustration in ihrer allgemeinen Bedeutung ist eine anschauliche – und daher bildliche Vorstellung gewisser Wortbegriffe oder ganzer Texte. Wir wollen uns vor allem mit Illustrationen zu literarischen Kunstwerken befassen, also um einen solchen Ausdruck, der einerseits das literarische Werk durch eine konkrete visuelle Vorstellung ergänzt und andererseits auch ein gewisses ästhetisches Ziel verfolgt. Aufgabe der künstlerischen Illustration ist es daher, die ästhetische Wirkung des Literaturwerkes durch Hinzufügung visueller Vorstellungen zu vervielfältigen und andererseits ästhetisch wirksam zu sein als selbständiges Kunstwerk. Wir werden uns daher nur mit einer solchen Illustration befassen, die wir entweder für ein Kunstwerk halten können, oder die die ästhetische Wirksamkeit des Literaturwerkes wenigstens unterstützt. Eben weil die Illustration mit visuellen Vorstellungen arbeitet, die sie in Form von Bildern realisiert, haben wir es mit einem Bereich der bildenden Kunst zu tun. Bei einer näheren Untersuchung des Wesens der künstlerischen Illustration sind drei Faktoren entscheidend, die Problematik der bildnerischen Struktur als grundlegendes Ausdrucksmittel, die Beziehung zu dem illustrierten Werk und die gemeinsame ästhetische Ausrichtung beider Werke und die Beziehung der Illustration zum Buch als äußerer Form, die simultan das Literaturwerk und seine Illustration dem Leser vermittelt.

Die bildnerische Struktur des Kunstwerkes ist vor allem eine Zusammenfassung der angewendeten malerischen und grafischen Techniken und Methoden, der Kompositionsmöglichkeiten, die die Wirklichkeit anhand ihrer äußerlichen, visuellen Merkmale so festhalten, daß wir sie in ihrer ganzen innerlichen Fülle begreifen. Jede Schicht dieser Struktur und ihre gegenseitigen Beziehungen bestimmen

aj znakom istého mimozmyslového vzťahu výtvarníka ku skutočnosti. Možnosť, ktorú si umelec zvolí, ovplyvňuje výber techník a prostriedkov. Zdôraznenie farebných plôch podporuje skôr zmyslovú platnosť podania, obrysová kresba má naproti tomu rozprávačský charakter, splývanie tvarov a farieb zdôrazňuje najmä citové hodnoty. Nechcem však vypočítavať všetky možnosti a presne vymedzovať vlastnosti výtvarnej štruktúry. Výtvarná štruktúra ilustrácie rozhoduje súčasne o estetických hodnotách ilustrácie, o tom, či ide skutočne o umelecké dielo. Umelecká ilustrácia podlieha teda ako výtvarné dielo vo všeobecnom zmysle súdom umeleckej kritiky a vedy o umení, najmä ak ide o súborné hodnotenie výtvarníka, ktorý sa venuje aj iným výtvarným odborom.

Prichádzame teda k druhému faktoru, k vzťahu ilustrácie a literárneho diela. Práve tu musíme uvažovať najmä o jeho štruktúre. Literárne dielo pracuje so slovami, s ich hlasnou podobou aj s ich významom. Ich súhrn nám dáva iba isté schémy podôb, ktoré čitateľ doplní podľa vlastných skúseností, reálnych vedomostí a citových zážitkov. Zvlášť dôležité sú zrakové predstavy, ktoré sú najdôležitejšou formou mentálnej predstavivosti všade tam, kde ide o tvar, polohu a vzťahy predmetov v priestore. Tak sa dostávame k prvotnej mimoestetickú funkcií ilustrácie, k funkcií konkretizovať čitateľove predstavy, získané vlastnou skúsenosťou a prípadne ich doplniť o tie, ktoré sú mimo dosahu jeho vlastných skúseností (napr. znázornenie dovtedy neznámeho cudzieho zemepisného, spoločenského alebo historického prostredia). Ilustrácia tu dodáva základnú vizuálnu informáciu, aby vôbec mohlo dôjsť ku konkretizácii podôb obsiahnutých v literárnom diele a na základe toho aj k individualizácii predstáv, ako o tom hovoria Roman Ingarden.

Takéto poňatie ilustrácie stačí len v tých prípadoch, keď je kniha určená menej skúseným čitateľom, ktorých záujem sa končí pri oznámení konkrétnych faktov. Ilustrácia potom dodáva názorné predstavy pre konkretizáciu tejto vrstvy. Už na prvom sympóziu som v príspevku, ktorý sčasti citujem, naznačil, že príklady môžeme čerpať z celého dlhého vývinu knižnej ilustrácie cez primitívne drevorezy niektorých prvotlačových kníh a kníh ľudového čítania v 16.—18. storočí až k opisne realistickým ilustráciám k populárnym románom pre široké vrstvy. Čitateľ tu chápe ilustráciu ako vecnú dokumentáciu k poznaniu prostredia, ktoré nepozná z vlastnej skúsenosti.

Istá štylizácia je nevyhnutná aj u tých ilustrácií, ktoré nemajú umelecké ambície, vyžaduje si ju výber a usporiadanie faktov a skutočnosť, že zraková podoba nie je jedinou vlastnosťou zobrazovaných predmetov, ale môže pri vhodnom usporiadaní ukázať aj ich vnútornú hodnotu a vzťahy. Preto je nevyhnutná umelecká štylizácia, ktorá zdôrazňuje v podaní jeho estetickú funkciu. Ilustrácia potom pomáha čitateľovi konkretizovať schémy obsiahnuté v literárnom diele nielen v ich zrakovej podobe, ale v podobe vnútornej. Literárne dielo na nás pôsobí ako súčasť sveta, ktorý nás obklopuje svojou jedinečnosťou a plnosťou. Literárne dielo vo svojej nezávislej

námlich den endgültigen ästhetischen Wert des Kunstwerkes und die endgültige Beziehung zu der dargestellten Wirklichkeit. Von dieser Struktur hängt es dann ab, welche Eigenschaften diese Darstellung aufweist. Der dargestellte Gegenstand ist einerseits Träger gewisser sinnlicher Impulse, er hat seine Geschichte, er existiert nämlich nicht in der vorgebrachten Gegenwart, er kann daher Teil des Geschehens sein, er kann jedoch auch das Merkmal einer gewissen außersinnlichen Beziehung des bildenden Künstlers zur Wirklichkeit sein. Die Möglichkeit, die der Künstler wählt, beeinflusst die Auswahl der Techniken und der Mittel. Die Betonung der Farbfächen unterstützt eher die sinnliche Gültigkeit der Darbietung, eine Umrißzeichnung hat demgegenüber einen Erzählcharakter und das Ineinanderfließen von Formen und Farben betont eher Gefühlswerte. Meine Behauptung will keinesfalls alle Möglichkeiten aufzählen und die Eigenschaften der bildnerischen Struktur genau bestimmen. Die bildnerische Struktur der Illustration entscheidet andererseits über die ästhetischen Werte der Illustration und darüber, ob es sich um ein wirkliches Kunstwerk handelt. So unterliegt also die künstlerische Illustration als Werk der bildenden Kunst in einem allgemeinen Sinn den Urteilen der Kunstkritik und der Kunsttheorie, insbesondere, wenn es sich um eine komplexe Wertung des Künstlers, der sich auch anderen Bereichen der bildenden Kunst widmet, handelt.

Wir kommen so zu dem nächsten Faktor, der Beziehung der Illustration zu dem Literaturwerk. Eben hier müssen wir seine Struktur in Betracht ziehen. Das Literaturwerk arbeitet mit Worten, ihrer lautlichen Seite und ihrem Sinn. Diese vermitteln uns jedoch in ihrer Gesamtheit nur gewisse Vorstellungsschemen, die der Leser anhand eigener Erfahrungen, realer Kenntnisse und Gefühlserlebnisse ergänzt. Besonders wichtig sind Gesichtsvorstellungen, die die wichtigste Form des Mentalvorstellens überall dort ist, wo es sich um die Form, die Lage und die Beziehung der Gegenstände zueinander im Raum handelt. Damit gelangen wir zu der primären außerästhetischen Funktion der Illustration, nämlich die anhand eigener Erfahrungen gewonnenen Vorstellungen der Leser zu konkretisieren und sie gegebenenfalls durch solche zu ergänzen, die außerhalb des Bereiches ihrer eigenen Erfahrungen liegen, so z. B. die Gestaltung eines fremden geographischen, gesellschaftlichen oder historischen Milieus. Die Illustration liefert hier die grundlegenden visuellen Informationen, das grundlegende Baumaterial, damit es überhaupt zu der im Literaturwerk beinhalteten Konkretisierung der Ansichten kommen kann und damit auch zu einer Individualisierung der Vorstellungen.

Mit einer solchen Auffassung der Illustration kommen wir jedoch nur in solchen Fällen aus, wo das Buch weniger erfahrenen Lesern bestimmt ist, deren Interesse mit der Übernahme konkreter Fakten erlischt. Die Illustration liefert dann anschauliche Vorstellungen für die Konkretisierung dieser Schicht. Beispiele finden wir in der ganzen langen Entwicklung der Buchillustration, begonnen mit den primitiven Holzschnitten der Erstdrucke und den Volksbüchern des 16. bis 18. Jahrhunderts, bis zu den deskriptiv realistischen Illustrationen der populären Romane für die breiten Volksmassen. Der

existencií je vlastne schémou, ktorá v potenciálnej forme obsahuje nepreberné množstvo pripravených podôb. Čitateľ nie je schopný uchopiť dielo v celej jeho plnosti a šírke. Vyberá si z mnohých možností a tento výber ovplyvňujú rozličné subjektívne a objektívne faktory. Čitateľova konkretizácia obsahuje nielen elementy, ktoré v diele nie sú obsiahnuté, ale ktoré pripúšťa jeho celkové zameranie, obsahuje zavše aj elementy dielu cudzie. Z týchto prvkov sa potom v jeho predstavách vytvára výsledný obraz literárneho diela ako uzatvoreného celku.

K podobnému cieľu speje aj umelecká ilustrácia. Prináša materiály ku konkretizácii diela ako celku na základe životných zážitkov a skúseností výtvarníka a vytvára tak obraz literárneho diela s uzatvoreným okruhom zrakových i mimozrakových predstáv. Umelecká ilustrácia je teda individuálnou konkretizáciou literárneho umeleckého diela, predovšetkým je však samostatným umeleckým dielom s odlišnými výrazovými prostriedkami a vlastnou estetickou funkciou. Konkretizácia oboch diel sa vzájomne stretáva a upresňuje. Ilustrácia sa nikdy nemôže stať integrálnou súčasťou literárneho diela ako napr. niektoré maliarske disciplíny v inscenácii divadelnej hry. Pôsobí len paralelne. S literatúrou ju spája iba skutočnosť, že podnetom pre jej vznik bola konkretizácia danej literárnej predlohy, a spoločný cieľ oboch umeleckých diel – spoločné estetické zážitky. Tie v súhrne vytvárajú tzv. estetický objekt ako nositeľa estetickej hodnoty diela. Vo vzťahu literárneho diela a ilustrácie je potom dôležité, aby oba estetické objekty boli totožné. To by bol ideálny stav. Pretože to v skutočnosti nie je možné, mali by sa vzájomne dopĺňovať a podmieňovať, aby vytvorili jediný estetický objekt, ktorého zložky by nebolo možné od seba oddeliť. Nevyhnutným dôsledkom je potom to, že sa predstavy oboch umeleckých diel vzájomne prelínajú. Preto predstavy obsiahnuté v ilustrácii presahujú celým svojím poňatím hranice obrazu. Neurčuje ich teda javová stránka zobrazovaných predmetov, ale fakty dané slovným komentárom. Takýto prípad nazýva Roman Ingarden, z ktorého teórií vychádzam, obrazom s literárnou témou. V prípade ilustrácie je zdrojom bližšie určujúcich faktov literárne dielo. Predmet, ktorý je názorne predstavovaný na obraze, sa dopĺňuje pri svojej plnej konkretizácii údajmi, ktoré sa realizujú v predstavách literárneho diela. Dochádza teda k takej polarite medzi oboma umeleckými dielami, aby predmety predstavované tak v ilustrácii, ako aj v literárnom diele sa prejavili ako identické. Ilustrácia nevystačí teda len s vizuálnym napodobením javovej stránky predmetu. Výtvarník by mal uvoľniť priestor k naznačeniu histórie zobrazovaného predmetu a jeho vnútorných dimenzií tak, aby to zodpovedalo konkrétnym údajom v literárnom diele. Ilustrácia musí naznačiť vývoj deja v čase, alebo citovú atmosféru diela, alebo konkrétny životný pocit, ktoré literárne dielo vyvoláva.

Umelecká ilustrácia je teda značne nečistým estetickým tvarom. Literárne dielo vykonáva na výtvarnú realizáciu značný tlak svojej štruktúry a vnucuje tak výtvarnému prejavu vlastnosti, ktoré sú mu bytostne cudzie. Literárne predstavy sa rozvíjajú v čase,

Leser begreift nämlich die Illustration als sachliche Dokumentation zum Kennenlernen eines Milieus, das er aus eigener Erfahrung nicht kennt. Ich erinnere mich selbst gut daran, daß wir in unserer Kindheit besonders die Illustrationen von Zdeněk Burian zu Werken von Verne und Curwood wegen ihrer vollkommenen Illusion der Dokumentar- und Reportagephotographie (obwohl Burian hier ein reichliches Maß an künstlerischer Stilisierung nicht abzusprechen ist) schätzten.

Eine gewisse Stilisierung ist auch bei solchen Illustrationen notwendig, die keine künstlerischen Ambitionen aufweisen, sie wird von der Auswahl und der Anordnung der Fakten und von der Tatsache, daß die visuelle Form nicht die einzige Eigenschaft der dargestellten Gegenstände ist, erfordert. Sie kann bei einer gewissen günstigen Anordnung auch deren innere Werte und Beziehungen andeuten. Dazu ist jedoch eine künstlerische Stilisierung notwendig, die in der Darbietung deren ästhetische Funktion betont. Dann hilft die Illustration, die in dem Literaturwerk beinhalteten Schemen zu konkretisieren, und das nicht nur in ihrer visuellen Form, sondern auch in ihrem inneren Wesen. Das Literaturwerk wirkt auf uns 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 Ansichten beinhaltet. Der Leser ist nicht imstande, das Werk in seiner Fülle und Breite zu erfassen. Unwillkürlich wählt er, beeinflußt von verschiedenen subjektiven und objektiven Faktoren, aus der Fülle der unzähligen Möglichkeiten. Die Konkretisierung des Lesers beinhaltet nicht nur Elemente, die im Werk zwar nicht vorhanden sind, die von der Gesamtausrichtung des Werkes jedoch zugelassen werden, sondern auch solche Elemente, die dem Werk fremd sind. Aus diesen Elementen entsteht dann in einem resultierenden Bild des Literaturwerkes in den Vorstellungen ein abgeschlossenes Ganzes.

Ein ähnliches Ziel strebt auch die künstlerische Illustration an. Sie bringt nämlich das Material zu dessen Konkretisierung als Ganzes anhand der Lebenserfahrungen und Erlebnisse des bildenden Künstlers und formt so ein Bild des Literaturwerkes mit einem abgeschlossenen Umkreis visueller und nichtvisueller Vorstellungen. Die künstlerische Illustration ist somit eine individuelle Konkretisierung des Kunstwerkes, vor allem ist sie jedoch ein selbständiges Kunstwerk mit unterschiedlichen Ausdrucksmitteln und einer eigenen ästhetischen Funktion. Die Konkretisierungen beider Werke begegnen und präzisieren einander. Die Illustration kann nie zu einem integrierten Bestandteil des Literaturwerkes werden, so wie dies bei einigen anderen Disziplinen der bildenden Kunst bei der Realisierung eines Theaterstückes der Fall ist. Es wirkt neben ihm nur parallel, es wird mit ihm nur von den Tatsachen verbunden, daß der Impuls zu der Entstehung der Illustration eine Konkretisierung der gegebenen Literaturvorlage war, und daß die beiden Kunstwerke ein gemeinsames Ziel, gemeinsame ästhetische Erlebnisse haben. Diese bilden in ihrer Zusammenfassung das sogenannte ästhetische Objekt, welches der Träger der ästhetischen Werte des Werkes ist. In der Beziehung

výtvarné sú statické. Výtvarné predstavy sú v podstate zmyslové (zrakové) a snažia sa fixovať estetické pôsobenie javovej stránky vecí bez toho, že by prihliadali k subjektívnemu citovému zážitku vnímateľa. Vlastnosťou literárneho diela je subjektívna výpoveď. Konkrétny tvar ilustrácie je teda výsledkom stretávania oboch štruktúr-výtvarnej i literárnej. Podobu ilustrácie v danom historickom okamihu určuje preto momentálny stav výtvarnej aj literárnej štruktúry i celkové zameranie súčasného umeleckého vyjadrovania.

Toto tvrdenie môžeme ilustrovať príkladmi z vývinu literatúry a ilustrácie v posledných stopäťdesiatich rokoch. Možno povedať, že ilustrácia a výtvarné umenie devätnásteho storočia kladú dôraz na spodobovanie javovej stránky ľudského života. Ich prostredníctvom vyvoláva umelecké dielo vnútorné hodnoty a estetické zážitky. Preto prevažujú zrakové predstavy, ktoré sú v neustálom pohybe. Hlavným výrazovým prostriedkom je dej a príbeh vo vzťahu ľudí a konkrétny tvar i farba vo vzťahu vecí. Zásada prenikáť k životným podstatám prostredníctvom vonkajšej formy platí pre všetky umelecké disciplíny bez výnimky. Preto je romantické a realistické maliarstvo plné literárnych príbehov a literatúra tých čias plná maliarskeho opisu. Ilustrácia rozvíja mohutné scény a zachytáva v nich každý detail, ktorý by podľa jej názoru mohol poslúžiť konkretizácii literárneho príbehu.

Ku koncu storočia stalo sa cieľom umelcov vo všetkých umeleckých disciplínach zachytávať životnú citovú atmosféru. Nezaujímajú ich vonkajší príbeh ako taký, ale duševný život hrdinu a citové ovzdušie spoločnosti, v ktorej sa pohybuje. Ani výtvarného umelca nezaujímajú konkrétny tvar, ale jeho odraz vo vlastnom vedomí. Strácajú sa teda presné obrysy tvarov, farby spĺývajú, obľube sa tešia grafické techniky, ako lept alebo akvatinta, ktoré tomuto zameraniu odpovedajú. Z ilustrácie mizne dej a nastupuje statické spodobovanie krajiny a postáv. Nezobrazuje sa konkrétna dejová situácia, ale usiluje sa o zachytenie vnútornej podstaty príbehu. S literárnym dielom spája ilustráciu voľné zobrazenie osôb a vecí, zachovávanie vonkajšieho tvaru aspoň v obrysoch a náznak dejovej situácie.

Za tretie štádium by sme mohli pokladať úsilie vytvoriť umelecké artefakty, ktoré už nechcú byť obrazom konkrétnych vonkajších životných prejavov, ale vyjadrujú umelcov „životný pocit“. Ani príbeh ani zobrazenie už nepredstavuje vonkajšiu skutočnosť, nie je východiskom k poznaniu ich vnútorného obsahu. Dielo sa stáva samostatnou jednotkou, ktorá má vlastnú logiku a vlastné zákony, podriadené konečnému umeleckému cieľu. Stavebné a kompozičné prvky v mnohých prípadoch prestávajú byť prostriedkom na vytváranie ilúzie skutočnosti, stávajú sa samy zdrojom estetických zážitkov (v literárnom diele napr. jazyk, vo výtvarnom vzťah plocha a línií). Ilustrácia už nie je obrazom vonkajšej reality, ktorého podstata by mala byť totožná s podobným obrazom, ktorý poskytuje literárne dielo. Moderná ilustrácia je znakom obdobného „životného pocitu“, aký vyjadruje literatúra. V štruktúre oboch umeleckých diel nie je potom dôležitá vrstva zobrazovaných predmetov v ich konkrétnom javovom pôsobení. Jednotlivé zobrazované predmety sa môžu rozchádzať vo

Literaturwerk und Illustration ist es dann wichtig, daß beide ästhetische Objekte identisch sind, dies wäre der Idealfall. Da dies in Wirklichkeit aber praktisch unmöglich ist, ist es notwendig, daß sie sich gegenseitig unterstützen und bedingen, daß sie in Wahrheit ein einziges ästhetisches Objekt bilden, dessen Elemente voneinander untrennbar sind. Daraus ergibt sich notwendigerweise, daß sich die Vorstellungen beider Kunstwerke gegenseitig durchdringen. Darum überschreiten die in der Illustration beinhalteten Vorstellungen den Rahmen des Bildes. Sie werden also nicht von der Erscheinungswelt der dargestellten Gegenstände bestimmt, sondern von den durch das Wortkommentar gegebenen Fakten. So einen Fall nennt Roman Ingarden ein Bild mit einem literarischen Thema. Im Falle der Illustration ist die Quelle dieser näher bestimmenden Fakten das Literaturwerk. Der Gegenstand, der auf dem Bild anschaulich dargestellt wird, wird zu seiner vollen Konkretisierung durch Angaben ergänzt, die sich in den Vorstellungen des Literaturwerkes realisieren. Es bildet sich also eine Polarität zwischen den beiden Kunstwerken, so daß die Gegenstände, die sowohl in der Illustration wie auch im Literaturwerk dargestellt werden, sich als identisch zeigen. Bei der Illustration genügt also eine bloß visuelle Gestaltung der Erscheinungswelt der Gegenstände. Es ist notwendig, daß der Illustrator den Raum für die Andeutung der Geschichte des Gegenstandes und seiner inneren Dimensionen öffnet, so wie es den im Literaturwerk gegebenen konkreten Angaben entspricht. Die Illustration muß die Handlungsentwicklung in der Zeit oder die Gefühlsatmosphäre oder ein konkretes Lebensgefühl, das von dem Literaturwerk hervorgerufen wird, andeuten.

So ist also die künstlerische Illustration eine ziemlich unreine Form. Das Literaturwerk übt auf die bildnerische Gestaltung durch seine Struktur einen ziemlichen Druck aus und zwingt so dem bildnerischen Ausdruck Eigenschaften auf, die ihm im Wesen fremd sind. Die literarischen Vorstellungen entwickeln sich in der Zeit, die bildnerischen sind statisch, die bildnerischen Vorstellungen sind im Grunde genommen sinnlich-visuell und versuchen die ästhetische Wirkung der Erscheinungswelt der Dinge zu erfassen, ohne dabei Rücksicht zu nehmen auf das subjektive Gefühlserlebnis des Wahrnehmenden. Die Eigenschaft eines Literaturwerkes ist eine subjektive Aussage. Die konkrete Form der Illustration ist also das Ergebnis der Begegnung beider Strukturen, der bildnerischen und der literarischen. So wird also die Form der Illustration in dem gegebenen historischen Moment von dem momentanen Stand der bildnerischen und literarischen Struktur und der Gesamtrichtung der zeitgemäßen künstlerischen Ausdrucksweise bestimmt.

Diese Behauptung können wir mit Beispielen aus der Entwicklung der Literatur und Illustration der letzten hundertfünfzig Jahre belegen. Man kann sagen, daß die Literatur und die Illustration des neunzehnten Jahrhunderts die Betonung auf die Gestaltung der Erscheinungswelt des Menschen legten. Darum überwogen die visuellen Vorstellungen, die jedoch in

svojom vonkajšom tvare, ak vyjadrujú rovnaký „životný pocit“, alebo môže celá vrstva chýbať. Na tomto schematickom náznaku, ktorý si nekladie nárok zachytiť celú zložitú vzťah medzi literárnym a výtvarným dielom, som chcel ukázať, že rozdielne umelecké štruktúry v rovnakom štádiu kultúrneho a spoločenského vývinu pristupujú takmer totožne k poznávaciemu a tvorivému procesu.

Tretím faktorom, ktorý určuje konečnú podobu ilustrácie, je kniha a jej tvar. Hovoril som už o tom, že jeden umelecký druh ovplyvňuje konkretizáciu druhého umeleckého diela. Ilustrácia teda tvorí s textom jediný vonkajší tvar, ktorý podporuje súčasné vnímanie. Konečný tvar ilustrácie spoluurčuje vnútorná potreba jednoty a ustálená forma knihy. Tá je daná: 1. jej funkciou sprostredkovateľa kultúrnych hodnôt, 2. storočným vývojom tradície, 3. nevyhnutnými technologickými postupmi pri výrobe a 4. charakterom produktu užitého umenia. Tieto fakty obmedzujú výtvarníka pri výbere ilustračných techník i pri kompozičnom riešení ilustrácie. Výtvarník dbá, aby ilustrácia tvorila spolu s typografickou zložkou celistvý, uzavretý grafický prejav. K tomu pristupuje aj technická realizácia. Ilustrácia nie je – okrem zriedkavých výnimiek – umeleckým prejavom, v ktorom by sa umelec sám zúčastnil na jeho konečnom znení. Je to zväčša umelecké dielo, ktoré sa čitateľovi dostáva do rúk vo svojej reprodukovanej podobe, závislej od technických prostriedkov. Ilustrátor musí počítať s týmito možnosťami reprodukčných techník a ich úskaliami. Pre čitateľa je totiž autentickou ilustráciou konečná, reprodukováaná podoba. Preto niektorí, zvlášť mladší výtvarníci, kalkulujú s touto možnosťou. Ich kresby sú iba predlohou, ktorá predpokladá dotváracie schopnosti reprodukčných techník.

Samostatný výtvarný prejav v knihe nemusí byť ešte ilustráciou. V niektorých prípadoch prevláda charakter knihy ako umeleckopriemyselného objektu. Ten už svojou podstatou smeruje k estetickému usporiadaniu a k dekoratívnej výzdobe prázdnych plôch a tvarov, ktorá vychádza jednak z typografického materiálu (a je jeho neoddeliteľnou súčasťou), jednak ju umelec vnáša zvonku ako dekoratívnu kresbu alebo maľbu, ktorej námet upozorňuje na zameranie literárneho diela. Neslúži teda konkretizácii literárneho diela, ale je predovšetkým súčasťou vonkajšieho tvaru knihy. S tým sa stretávame už v ilumináciách stredovekých kódexov, ktoré nie sú iba dekoratívnou výzdobou, ale samostatnými ucelenými umeleckými dielami bez bližšieho vnútorného vzťahu k literárnemu textu. Sú to napr. kánonové listy, iluminácie s postavami svätých a i.

Podobné zásady sa uplatňujú v niektorých prípadoch aj v modernej knižnej výzdobe. Z českej tvorby sem napr. patrí knižné dielo Miloslava Troupa. Jeho farebná kresba nie je ilustráciou vo vlastnom zmysle slova, chýba v nej totiž sprostredkovanie ovzdušia ilustrovaného diela. Troup chápe farebnú kresbu ako výzdobný materiál, ktorý jednak opticky dopĺňa sadzbu, jednak pôsobí ako vonkajší symbol vlastností postáv i charakteru prostredia obsiahnutého v texte. Kresba neindividualizuje jednotlivé fakty ani neobohacuje zážitky získané čítaním. Esteticky pôsobí celkom samostatne, architektúrou tvarov a kompozíciou farieb. Svojou

ununterbrochener Bewegung sind. Die Hauptausdrucksmitel sind die Handlung und die Fabel in den Beziehungen der Menschen und die konkrete Form und Farbe in den Beziehungen der Dinge. Der Grundsatz, zu dem Wesen des Lebens mittels der äußeren Form durchzudringen, gilt für alle künstlerischen Disziplinen ohne Ausnahme. Darum ist die romantische und realistische Malerei voller literarischer Geschichten und die Literatur dieser Zeit voller malerischer Beschreibung. Die zeitgenössische Illustration entwickelt also gewaltige Szenen, in denen jedes Detail festgehalten wird, das ihren Ansichten nach zu der Konkretisierung der literarischen Handlung beitragen könnte.

Gegen Ende des Jahrhunderts ist das Ziel der Künstler aller Disziplinen, die Gefühlsatmosphäre des Lebens festzuhalten. Die äußere Handlung als solche interessiert sie nicht mehr, das Seelenleben des Helden und die Gefühlsatmosphäre der Gesellschaft, in der er sich bewegt, ist von Interesse. Auch den bildenden Künstler interessiert die konkrete Form nicht mehr, sondern deren Widerspiegelung im eigenen Bewußtsein. So geht also der feste Umriß der Formen verloren, die Farben vermischen sich, an Beliebtheit gewinnen grafische Techniken wie die Radierung und die Aquatinta, die dieser Ausrichtung entsprechen. Aus den Illustrationen verschwindet die Handlung, sie wird durch eine statische Gestaltung der Landschaft und der Gestalten ersetzt. Die Illustration gestaltet keine konkreten Handlungssituationen, sondern versucht, das innere Wesen der Handlung festzuhalten. Mit dem Literaturwerk verbindet sie eine freie Gestaltung der Personen und Sachen, die Beibehaltung der äußeren Form wenigstens im Umriß und die Andeutung der Handlungssituation.

Als drittes Stadium könnten wir die Bestrebungen betrachten, künstlerische Artefakte zu schaffen, die nicht mehr ein Abbild der konkreten äußeren Lebensäußerungen sind, sondern das Lebensgefühl des Künstlers ausdrücken. Weder die Fabel noch die Darstellung gestalten die äußere Wirklichkeit, sie sind auch kein Ausgangspunkt für die Erkenntnis deren Gehaltes mehr. Es wird eine ganz selbständige Einheit geschaffen, die ihre eigene Logik aufweist und eigene, dem künstlerischen Ziel untergeordnete Gesetze hat. Die Aufbau- und Kompositionselemente hören in vielen Fällen auf, Mittel zu der Bildung der Illusion der Wirklichkeit zu sein, sondern werden selbst zu Quellen ästhetischer Erlebnisse, im Literaturwerk z.B. die Sprache, in dem Werk der bildenden Kunst die Beziehungen von Fläche und Linien. Die Illustration ist nicht mehr das Abbild der äußeren Realität, dessen Wesen identisch sein sollte mit einem ähnlichen Abbild, wie es das Literaturwerk bietet. Die moderne Illustration ist das Zeichen eines analogen Lebensgefühls, wie es in dem Literaturwerk herrscht. In der Struktur der beiden Kunstwerke ist dann nicht die Schicht der dargestellten Gegenstände in ihrer konkreten Erscheinungswirksamkeit wichtig. Die einzelnen dargestellten Gegenstände können in ihrer äußeren Form auseinanderklaffen, solange sie nur dasselbe Lebensgefühl ausdrücken, oder die gesamte Schicht kann auch fehlen. Anhand dieser

farebnosťou a uvoľnením tvarov zdanlivo presahuje únosnosť knižnej výzdoby, ako si ju vypestovala tradícia. Tieto údajne cudzie prvky sú ovplyvnené kompozíciou vitráže, stredovekej i modernej tapisérie i smaltového historického šperku, teda umeleckých disciplín príbuzných dekoratívnej výzdobe knihy. S textom spája kresbu jednak námet, základný tvar postáv a predmetov, jednak voľná citácia historických výtvarných prístupov. Vzťah Troupových kresieb k literárnemu dielu je teda veľmi voľný. Sú iba voľným spracovaním literárneho námetu.

Pri hodnotení ilustrácie ako výtvarnej kategórie dochádza dnes k dvom krajnostiam: 1. Ilustrácia sa hodnotí zväčša v súvislosti s voľnou grafikou alebo s maliarskym prejavom. 2. Druhou krajnosťou sú kritériá, ktoré vniesli hnutia za obrodu krásnej knihy na konci minulého storočia svojím nehistorickým uplatňovaním princípov a meradiel prvotlačových kníh, čo podriaďovalo ilustráciu historickému tvaru knihy, najmä jej typografickej stránke. Tieto dve možnosti hodnotenia vymedzujú hranice knižnej ilustrácie. Je to jednak kvalita výtvarného prejavu, jednak vonkajšia jednota knihy. Pravda, podstata hodnotenia ilustrácie spočíva v zistení jej vzťahu k literárnemu dielu, jej schopnosti vyjadriť jeho atmosféru, videnie skutočnosti a ľudských osudov. Výtvarné hodnotenie ilustrácie musí preto skúmať, ktoré stránky slovesného diela rozvíja, ktoré potlačuje, a aké výrazové prostriedky k tomu používa. Tak sa dostaneme k otázke, ako pôsobí vývin literárnej štruktúry na rozvoj ilustrácie, v akom stupni ovplyvňuje literárna tvorba výtvarné umenie, a naopak, aj v akom stupni sú tieto spoločné prístupy iba dôsledkom zmien v názoroch sveta, ktorý nás obklopuje. Vo svojej podstate je teda hodnotenie ilustrácie aj otázkou skúmania vzťahov medzi jednotlivými umeleckými disciplínami v individuálnych prejavoch a všeobecných súvislostiach.

schematisierten Andeutung, die nicht den Anspruch erhebt, die gesamte Kompliziertheit der Beziehung zwischen dem Werk der Literatur und der bildenden Kunst zu erfassen, wollte ich auf die verschiedenen künstlerischen Strukturen in demselben Stadium der kulturellen und geschichtlichen Entwicklung hinweisen, die sich beinahe identisch dem Erkenntnis – und Schaffensprozeß gegenüber verhalten.

Der dritte Faktor, der die endgültige Gestalt der Illustration bestimmt, ist das Buch und seine Form. Ich habe bereits erwähnt, daß eine Kunstart die Konkretisierung eines anderen Kunstwerkes beeinflußt. Es handelt sich daher darum, daß sie womöglich gleichzeitig wahrgenommen werden, daß die Illustration mit dem Text eine einzige äußere Form bildet, die die gleichzeitige Wahrnehmung unterstützt. Diese innere Notwendigkeit der Einheit und die gleichbleibende Form des Buches bestimmen also die endgültige Gestalt der Illustration. Die Form ist gegeben durch deren Funktion als Vermittler kultureller Werte, durch eine hundertjährige Entwicklung, eine Tradition, durch die notwendigen technologischen Prozesse bei der Herstellung und ihren Charakter als Produkt der angewandten Kunst. Diese Faktoren schränken den bildenden Künstler bei der Auswahl der Illustrationstechniken und bei der kompositorischen Lösung der Illustration ein. Er muß darauf achten, daß sie zusammen mit dem typografischen Teil eine einheitliche und abgeschlossene grafische Form bilden. Dazu kommt noch die technische Ausführung. Die Illustration ist in der großen Mehrheit der Fälle keine Kunstart, bei der sich der Künstler allein an der endgültigen Realisierung beteiligen würde. Meistens handelt es sich um ein Kunstwerk, das dem Leser in seiner reproduzierten Form, die abhängig ist von den technischen Mitteln, in die Hände gerät. Der Illustrator muß also mit den Möglichkeiten und Hindernissen der Reproduktionstechniken rechnen. Für den Leser ist nämlich das Endprodukt der Reproduktion die authentische Illustration. Darum rechnen einige insbesondere jüngere Künstler mit dieser Möglichkeit. Ihre Zeichnungen sind bloß eine Vorlage, die die Fähigkeiten der Reproduktionstechniken, an der Gestaltung teilzuhaben, in Betracht ziehen.

Eine selbständige bildnerische Äußerung im Buch muß noch keine Illustration sein. In einigen Fällen wirkt die Tendenz des Buches wie ein kunstgewerbliches Objekt. Dieses zielt nämlich bereits in seinem Wesen auf eine ästhetische Organisiertheit und auf eine dekorative Schmückung der leeren Flächen und Formen. Dies geht einerseits aus dem typografischen Material hervor und ist andererseits dessen untrennbarer Teil. Den Schmuck trägt der Künstler von außen als dekorative Zeichnung oder Malerei, deren Stoff auf die Ausrichtung des Literaturwerkes hinweist, in das Buch hinein. Er dient also nicht der Konkretisierung des Literaturwerkes, sondern ist vor allem ein Teil der äußeren Form des Buches. Dem begegnen wir bereits in den Illuminationen der mittelalterlichen Kodexe. Sie sind nicht nur ein dekorativer Schmuck, sondern selbständige und abgeschlossene Kunstwerke, die keine nähere innere Beziehung zu dem literarischen Text aufweisen. Das sind z.B. Kanonblätter, Illuminationen mit Heiligengestalten u.a.

Nach ähnlichen Grundsätzen verhalten sich auch einige Beispiele des modernen Buchschmuckes. In Böhmen gehört hierher z.B. das Werk von Miloslav Troup. Seine Farbzeichnungen sind keine Illustrationen im eigentlichen Sinne, es fehlt ihnen nämlich die das illustrierte Literaturwerk vermittelnde Atmosphäre. Er faßt seine Zeichnungen einerseits als Schmuck, der optisch den Druck ergänzt, und andererseits als äußeres Symbol der Eigenschaften der Personen und des im Literaturwerk beinhalteten Milieus auf. Die Zeichnung individualisiert die einzelnen Fakten nicht, noch bereichert sie die durch die Lektüre erfahrenen Erlebnisse. Ästhetisch wirkt sie ganz selbständig durch die Formarchitektur und Farbkomposition. Durch ihre Farbigkeit und die Freiheit der Formen übertrifft sie scheinbar die Tragfähigkeit der Buchgestaltung, wie sie in der Tradition gegeben ist. Diese angeblich fremden Elemente werden beeinflusst von der Komposition der Vitrage, der mittelalterlichen und modernen Tapiserie und des smaltierten historischen Schmuckstückes, also von künstlerischen Disziplinen, die dem dekorativen Buchschmuck beizuordnen sind. Mit dem Text verbindet die Zeichnung einerseits die Handlung, die Grundhaltungen der Personen und die Formen der Dinge oder eine freie Zitation der bildnerischen Gestaltungsweisen. Die Beziehung zwischen Troups Zeichnungen und dem Literaturwerk ist sehr frei. Sie sind bloß eine freie Bearbeitung des literarischen Stoffes.

Bei der bisherigen Bewertung der Illustration als bildnerische Kategorie kommt es zu zwei Extremen. Sie wird entweder im Zusammenhang mit der freien Grafik oder Malerei oder mit Kriterien, die Ende des vergangenen Jahrhunderts von den Bestrebungen um ein schönes Buch durch eine unhistorische Übernahme der Maßstäbe der Erstdrucke übernommen wurden, gewertet. Das ordnete die Illustration der geschichtlichen Form des Buches und vor allem dessen typografische Seite unter. Diese zwei Möglichkeiten der Wertung bilden die Grenzen der Buchillustration. Es ist einerseits die Qualität der bildnerischen Äußerung und die äußere Einheit des Buches. Das Wesen der Wertung beruht jedoch in der Feststellung der Beziehung zum Literaturwerk, in der Fähigkeit, seine Atmosphäre zu gestalten und die Sicht auf die Wirklichkeit und die menschlichen Schicksale zu öffnen. Bei der Wertung der künstlerischen Illustration ist es notwendig zu erforschen, welche Seite des Wortkunstwerkes sie entwickelt und welche sie unterdrückt und welche Ausdrucksmittel sie dazu gebraucht. Damit kommen wir zur Frage, inwiefern die Entwicklung der Literatur auf die bildende Kunst, und umgekehrt, wirkt und inwiefern die gemeinsamen Vorgänge nur das Ergebnis von Veränderungen in der Weltansicht sind. So ist also die Wertung der Illustration in ihrem Wesen auch eine Frage der Erforschung der Beziehungen zwischen den einzelnen Disziplinen der Kunst in ihren individuellen Ausprägungen und in ihren allgemeinen Zusammenhängen.

FRANTIŠEK
HOLEŠOVSKÝ

ČESKOSLOVENSKO

TSCHECHOSLOWAKEI

K otázke špecifickosti ilustrácie
pre deti

Zu der Frage des Spezifikums
der Illustration für Kinder

Otázka špecifickosti umeleckej tvorby pre deti nepatrí k vďačným, vítaným otázkam. Vytvára hneď – jednak v dôsledku retardácie v ľudskom myslení, jednak pre jestvujúce rozdiely medzi teoretickým pedagogickým myslením a pedagogickým konaním – podozrenie z gnozeologizmu, alebo z didaktických zámerov. Napriek tomu problém špecifickosti umenia pre deti existuje a jeho aktuálnosť dokonca prudko rastie s rozvojom a podstatou nových moderných tendencií v umeleckej tvorbe.

Vymedzenie problému špecifickosti umenia pre deti nás, pravdaže, privádza na hranice príbuzných problémov: menujme z nich napr. špecifickosť vzťahu prostého dospelého vnímateľa k modernému umeniu, alebo špecifický vzťah teórie umenia a modernej umeleckej tvorby. Tento príklad styčnej problematiky neuvádzam preto, aby som rozšíroval vlastnú tému referátu, ale naopak preto, aby som ho ohraničil aj proti najpríbuznejším tematickým oblastiam. A pretože aj sám pojem moderného umenia nie je celkom jednoznačný, ako nám ukázali minulé diskusie, skonkrétňime ho ktorýmkoľvek užším pojmom, napr. abstraktným maliarstvom a grafikou.

Špecifickosť umeleckej tvorby pre deti je podmienená detstvom, ktoré nám osvetľuje poznanie zákonitostí, objavených vývinovou psychológiou, pedagogickou psychológiou i psychológiou umenia.

Aké je dieťa v celom detstve a v jeho jednotlivých fázach? Ako vníma, cíti, prežíva umenie a skutočnosť? Akou cestou prechádza od estetického vnemu a zážitku k estetickému sebvýjadreniu?

Čo je všetkým deťom spoločné a čo individuálne, subjektívne? V akom stupni je vývoj dieťaťa určený biogeneticky a v akom rozsahu sociálnohistoricky? Aký je vplyv špecificky detskej empirie na pôsobenie umeleckého diela na dieťa?

Umelec tvoriaci pre deti nemôže nepočítať s detskou percepciou a s jej možnosťami, s detskou fantáziou, s detskou aktivitou a pod. Menej dôležité je už to, či sa pri svojom citlivom vzťahu k detskému konzumentovi opiera o autopsiu, o empirické poznatky

Die Frage nach dem Spezifischen in dem Kunstschaffen für Kinder ist keine dankbare, willkommene Frage. Bereits die Fragestellung ruft als Konsequenz der Retardation im menschlichen Denken, gleichzeitig jedoch auf Grund der Unterschiede zwischen dem theoretischen pädagogischen Denken und der pädagogischen Praxis augenblicklich den Verdacht des Gnoseologismus oder didaktische Absichten hervor. Dessenungeachtet existiert jedoch das Problem des Spezifischen in der Kunst für Kinder und seine Aktualität wird sogar mit der Entwicklung und dem Wesen der modernen Tendenzen im künstlerischen Schaffen immer deutlicher.

Es ist klar, daß uns allein die Abgrenzung des Problems des Spezifikums in der Kunst für Kinder an das Problem des Spezifikums verwandter Künste heranbringt: denken wir hier nur u.a. an das Spezifische der Erziehung des einfachen Konsumenten (ich habe hier den erwachsenen Konsumenten im Sinn) zur der modernen Kunst oder die spezifische Beziehung zwischen Kunsttheorie und modernem Kunstschaffen. Ich nenne dieses Beispiel der angrenzenden Problematik nicht deswegen, um das Thema meines Referats zu erweitern, sondern im Gegenteil deswegen, um es abzugrenzen im Hinblick auf eng verwandte Gebiete. Und da auch der Begriff der modernen Kunst nicht ganz eindeutig ist – wie uns die Diskussion bewiesen hatte – wollen wir ihn, um ihn zu konkretisieren, durch einen beliebig engeren Begriff eines Teiles ersetzen – auf dem Gebiet der Illustration z.B. durch abstrakte Malerei und Grafik.

Das Spezifikum des künstlerischen Schaffens für Kinder ist durch die Kindheit bedingt. Zu seiner Klärung müssen wir entwicklungspsychologische, pädagogisch-psychologische und kunstpsychologische Gesetzmäßigkeiten heranziehen. Das betrifft das Kind, das betrifft den Künstler, das erfaßt den Bildungsprozeß.

Wie ist das Kind im Verlauf der gesamten Kindheit und in ihren einzelnen Phasen? Wie nimmt es wahr, wie fühlt es, wie erlebt es

z najbližšieho prostredia, alebo o teoretické poznatky detskej psychiky. Nemôže však nemať aspoň globálnu predstavu o cielei vzdelania a úlohe, ktorú tu hrá umelecké dielo.

Cieľ vzdelania je priesečníkom súčasnej a budúcej spoločenskej potreby. Umelecké dielo, podobne ako pracovné a hravé podnety prichádzajúce k dieťaťu z jeho živelných a sústavných kontaktov so skutočnosťou, má rozvíjať jeho psychické kvality, jeho osobnosť. Pôsobenie umeleckého diela sa viaže na úroveň detského vývinu.

Čo dieťa pochopí a osvojí si dnes, čo až zajtra? Čo naň pôsobí dlhšie, čo natrvalo, čo povrchné? Filozofia umenia sa tu stretáva s filozofiou výchovy a vzdelania: plný rozvoj jednotlivca v spoločnosti vyžaduje optimálny rozvoj spoločnosti ako podmienku a cieľ rozvoja osobnosti.

Zákonný dialektický vzťah vonkajších a vnútorných podmienok vzdelávacieho procesu a podstata umeleckého pôsobenia a vnímania implikujú požiadavku najväčšej rozmanitosti umeleckej tvorby.

V úvahách o nenahraditeľnom a nezastupiteľnom mieste umenia vo vzdelávacom procese odmietame kognitívne a morálne didaktizujúce poňatie výchovy umením. Nevyplyva to iba z víťazstva formálnej teórie vzdelania nad materiálnou, v ktorej poznávací efekt, meraný rozsahom a kvalitou vlastného poznania, celkom ustupuje rozvoju formálnych kvalít a čít osobnosti. Je to dôsledok postupne spresňovanej teórie tvorivosti ako základného faktora vývoja jedinca a spoločnosti.

Nechcem charakterizovať súčasnú ilustráciu pre deti, venovala sa jej značná pozornosť. Ide mi len o formuláciu niektorých téz, ktoré tvoria východisko našich úvah.

Nemožno zásadne oddeľovať ilustráciu pre deti od ilustrácie pre dospelých. Aj vo vývinových obdobiach, keď tvorba pre deti bola na samom okraji umeleckého a kultúrneho záujmu a keď sa jej funkcia obmedzovala na najprimitívnejšie sprostredkovanie poznatkov a mravných konvencií, existovalo isté spojenie medzi ňou a istou oblasťou tvorby pre dospelých. Aj najúpadkovejšie výtvarné prejavy minulosti patrili spoločne deťom i dospelým adresátom, aspoň v tých vrstvách, ktoré sa nemohli zúčastňovať na vrcholných prejavoch kultúry a umenia.

S tým nepriamo súvisí zaujímavý retardačný vplyv vkusu dospelých na výber a tvorbu umenia pre deti, prejavujúci sa neraz až absurdne tým, ako zatažujú hoci veľmi dobre vyvinutý vkus dospelého človeka relikty detských citových vzťahov ku konkrétnemu umeleckému dielu. Edičná prax a jej zdôvodňovanie nám o tom denne prinášajú mnohé dôkazy.

Identita tvorby pre deti a pre dospelých patrí k základným princípom umeleckej tvorby a jej pôsobenia. Týka sa zmyslu umenia vo vývoji jednotlivca a spoločnosti, jeho vplyvu na rozvoj tvorivosti v živote človeka a nevyhnutnosti slobody v prejavoch umenia a myslenia.

Špecifickosť v našom poňatí nie je v rozpore s takouto identitou. Je jej organickým doplnením v tvorbe určenej deťom. Keby sme sa ju pokúsili klasifikovať, zbadali by sme, že tkvie približne v týchto znakoch: a) v detských možnostiach (odstupňovaných podľa etáp detstva) abstraktného a konkrétneho myslenia a chápania, b) v úlohe hry v duševnom, najmä estetickom živote dieťaťa,

Kunst und Wirklichkeit? Welchen Weg legt es zurück von der ästhetischen Wahrnehmung und dem ästhetischen Erlebnis bis zur ästhetischen Selbstrealisation?

Was ist hier allen Kindern gemeinsam und was individuell, subjektiv? In welchem Maße ist die Entwicklung des Kindes biogenetisch und in welchem sozial-historisch? Wie ist der Einfluß der spezifisch kindlichen Empirie hinsichtlich der Wirkung des Kunstwerkes auf das Kind?

Der Künstler, der für Kinder schafft, kann die kindliche Perception, ihre Möglichkeiten, die kindliche Phantasie, die kindliche Aktivität u.a. nicht außer acht lassen. Es geht nicht so sehr darum, ob er sich bei seiner vorausschauenden Beziehung zum kindlichen Konsumenten auf die Autopsie, auf empirische Erkenntnisse aus der nächsten Umgebung oder auf theoretische Kenntnisse über die Kinderpsychik stützt. Er kann jedoch ohne zumindest globale Vorstellungen über das Bildungsziel und die Aufgabe, die hier das Kunstwerk spielt, nicht auskommen.

Das Bildungsziel ist der Schnittpunkt des gegenwärtigen und zukünftigen gesellschaftlichen Bedarfes. Das Kunstwerk soll genau so wie die Arbeits- und Spielimpulse, die das Kind von anderswoher aus spontanen und systematischen Kontakten mit der Wirklichkeit erhält, seine psychische Qualität, seine Persönlichkeit entwickeln. Die Wirkung des Kunstwerkes ist gebunden an die Stufe der kindlichen Entwicklung – was kann das Kind heute begreifen und sich ästhetisch aneignen, und was morgen? Was wirkt auf das Kind dauerhafter, dauernd und was nur oberflächlich? Die Philosophie der Kunst trifft hier auf die Philosophie der Erziehung und Bildung: die volle Entwicklung des Einzelnen in der Gesellschaft fordert eine optimale Entwicklung der Gesellschaft als Bedingung und Ziel der Persönlichkeitsentwicklung.

Die gesetzmäßige dialektische Beziehung der äußeren und inneren Bedingungen des Bildungsprozesses und des Wesens der künstlerischen Wirkung und Wahrnehmung erfordert unausweichlich eine größtmögliche Mannigfaltigkeit des künstlerischen Schaffens.

Über die unersetzbare und unübertragbare Stellung der Kunst in dem Bildungsprozeß nachdenkend, lehnen wir natürlich den alten kognitiven und moralisierend didaktischen Begriff der Erziehung durch Kunst ab: dies entspringt nicht nur dem Sieg der formalen Theorie der Bildung über die materielle, in der der durch Ausmaß und Qualität der eigenen Erkenntnis gemessenen Erkenntniseffekt ganz der Entfaltung der formalen Qualitäten und Züge der Persönlichkeit weichen mußte. Es ist auch das Ergebnis einer neu erstellten und nach und nach präzisierten Theorie der kreativen Kräfte als grundlegendem Faktor der Entwicklung des Einzelnen und der Gesellschaft.

Es geht mir hier nicht um die Charakterisierung der zeitgenössischen Illustration für Kinder – diesem Problem wird genügend Aufmerksamkeit gewidmet, obwohl die Literatur darüber von verschiedenen, ja sogar einander widersprechenden Aspekten

- c) v stretaní a syntéze vnímania a vlastnej tvorby estetických hodnôt dieťaťom,
- d) v rozdieloch estetických procesov a metodických postupov u dieťaťa a dospelého,
- e) v špecifickej úlohe fantázie a intuície v detskom myslení a v detskom živote.

Väčšiu úlohu v styku dieťaťa s umením hrá – zdá sa – i spojenie rozličných druhov umenia v jednotnom procese vnímania a tvorby i špecifická funkcia a rozsah transferu.

Je prirodzené, že v jednotlivých druhoch ilustrácie pre deti sa špecifickosť prejavuje rozlične intenzívne. Porovnajme napr. ilustráciu pre deti predškolského veku, ilustráciu rozprávok, ilustráciu umelecko-vzdelávajúceho čítania pre deti, alebo charakter humoristickej ilustrácie pre deti. Pritom uvažujeme nateraz o kladných i negatívnych prejavoch, lebo stupeň pozitívneho a negatívneho nemožno vymedziť skôr, kým sme nestanovili princípy špecifickosti a nezodvodnili ich.

Proces stupňovanej abstrakcie v ilustrácii pre deti môže nás viesť dvoma smermi: jednak k otázke tolerancie nového, nezvyčajného výtvarného prejavu vnímateľom, jednak k ceste, ktorá vedie od prvých stupňov emotívnych vzdelávacích cieľov k ich vrcholným úrovňam a k ich integrovanému spojeniu s ľudským poznaním a charakterom.

Otázka tolerancie súvisí nesporne s autoritatívnosťou osobnosti. To viedlo psychológov kalifornskej univerzity ku skúmaniu vzťahu autoritatívnosti a hypotetickej dimenzie „intolerancie voči mnohovýznamovosti“ (intolerance of ambiguity). Pre náš problém je zaujímavá najmä hypotéza Frenkelovej-Brunswickovej o vzniku intolerancie u malých detí. Tvrdí, že závisí predovšetkým od toho, ako s deťmi zaobchádzajú ich rodičia. Ak rodičia obmedzujú slobodný postoj detí najmä vo vzťahu k nim samým, uvádzajú deti do oblasti heroického posudzovania a hodnotenia, vedú ich k tomu, aby hodnotili veci bezvýhradne ako zlé alebo dobré. Na tomto základe sa podľa Frenkelovej ľahko vyvíjajú silné etické predsudky. Analogicky môžeme uzatvárať, že silné predsudky vznikajú aj v oblasti nového v umeleckej tvorbe.

Široké a početné americké výskumy tvorivej osobnosti nemohli obísť kritérium „novosti“. Guilford napr. zdôraznil nezvyčajnosť (unusual), vzácnosť, nízku frekvenciu, inú objavnosť myšlienky či predstavy. V našej úvahe nepôjde o objektívnu originalitu, ale len o prvý uvedomelý styk detského vnímateľa s myšlienkou a obrazom istej kvality, ktorý sa odlišuje od samočinnosti a nezainteresovanej bežnej evidencie javov v okolí dieťaťa.

Môžeme súhlasiť s názorom Mary Henleovej (Zrodenie a zánik ideí), že porozumieť cudziemu myšlienkovému postupu je zvyčajne rovnakým prejavom tvorivosti ako jeho samostatné objavenie. Henleová sa tým dostáva k čiastočne odchylnému poňatiu „novosti“. Má pritom na mysli „voľnosť“, nezávislosť myslenia, kým iní hovoria o neočakávanosti alebo „transcendencii“. Nový systém koriguje, dopĺňa existujúci systém, rúca tlak tradície, prináša nové do pevnej sústavy poznatkov a konvencii.

ausgang, wobei oft eben die pädagogisch-psychologischen Aspekte ganz beiseite gelassen wurden. Es geht mir hier bloß um die Formulierung einiger Thesen, die – wenngleich sie auch als selbstverständlich erscheinen – den Ausgangspunkt unserer Untersuchungen zu bilden angemessen sind.

Es kann kein grundlegender Unterschied zwischen Illustrationen für Kinder und für Erwachsene gemacht werden. Zu dieser These ist sogar zu bemerken, daß auch in Entwicklungsstapen, in denen das Schaffen für Kinder bloß am Rande der künstlerischen und kulturellen Interessen stand und in denen sich ihre Funktion auf die primitivste Vermittlung von Kenntnissen und ethischen Konventionen beschränkte, immer eine gewisse Verbindung bestand zwischen ihm und dem Gebiet der künstlerischen Produktion für Erwachsene. Auch die tiefststehenden Produkte der bildenden Kunst in der Vergangenheit gehörten immer irgendwie gemeinsam den Kindern und den erwachsenen Adressaten – wenigstens denjenigen Schichten unter ihnen, die nicht teilhaben konnten an den Gipfeln der Kultur und Kunst.

Damit hängt indirekt auch der interessante retardierende Einfluß des Geschmackes der Erwachsenen auf die Auswahl und die Produktion der Kunst für Kinder, der oft auf absurde Weise dadurch wirksam wird, daß der häufig stark entwickelte Geschmack des Erwachsenen die Relikte der kindlichen Gefühlsbeziehungen zu einem konkreten Kunstwerk belastet. Die Verlagspraxis und ihre Begründung liefert uns hierbei täglich neue Beispiele.

Die Identität des Kunstschaffens für Kinder und Erwachsene gehört zu den grundlegenden Prinzipien des künstlerischen Schaffens und seiner Wirksamkeit. Das betrifft den Sinn der Kunst in der Entwicklung des Einzelnen und der Gesellschaft, ihren Einfluß auf die Entwicklung der schöpferischen Kräfte im Leben des Menschen und die Notwendigkeit der Freiheit in Kunst und Denken.

Das Spezifische, dem wir unsere Aufmerksamkeit widmen, steht in keinem Widerspruch zu einer so aufgefaßten Identität – es ist ihre organische Ergänzung im Schaffen für Kinder. Wollten wir dieses Spezifische klassifizieren, könnten wir feststellen, daß es ungefähr in folgenden Merkmalen besteht:

- a) in den kindlichen Möglichkeiten (abgestuft nach den Kindheitsetappen) des abstrakten und konkreten Denkens und konkreten Denkens und Begreifens,
- b) in der Aufgabe des Spiels im geistigen, insbesondere jedoch im ästhetischen Leben des Kindes,
- c) in der Begegnung und der Synthese der Wahrnehmung und der eigenen Produktion ästhetischer Werte durch das Kind,
- d) in den Unterschieden der ästhetischen Prozesse und Methoden bei Erwachsenen und Kindern,
- e) in der spezifischen Aufgabe der Phantasie und der Intuition im kindlichen Denken und Leben.

Eine bedeutendere Aufgabe in der Beziehung des Kindes zur Kunst scheint auch die Verbindung verschiedener Kunstarten im einheitlichen Wahrnehmungs- und Kreativitätsprozeß und die

V dimenziách záujmov mimo povolania uvádza Guilford ako hodnotiace záujmy široký záujem kultúrny a hneď za ním menej generalizovaný estetický záujem, ktorého objekt sa približne kryje s oblasťou umenia. Na treťom mieste sa zmieňuje o ďalších špeciálnych faktoroch pre hodnotenie rozličných vizuálnych druhov umenia a oblasti humoru. Výskumy tridsiatych až päťdesiatych rokov dokázali: 1. zásadný rozdiel medzi perceptívnym vzťahom k umeniu a radosťou z vlastného umeleckého tvorenia, 2. prekvapuje všeobecnosť širšieho záujmu o umenie proti jeho diferenciacii. Guilford doslovne uvádza: „Výskumy jasne doložili, že neexistuje diferenciacia záujmov podľa druhov umení, napr. medzi maliarstvom, literatúrou, hudbou a dramatickým umením, ale že záujem o jeden druh umenia zahrňuje pravdepodobne (vermutlich) i silný záujem o ostatné umelecké druhy“ (G., S. 444).

Napriek opatrnej formulácii tohto záveru (vermutlich) natáka sa otázka smerujúca k čiastočne rozdielnej odpovedi, otázka, ktorá by na základe empirie a sekundárnych hypotéz, vzniknutých z analogických esteticko-výchovných výskumov, chcela inú odpoveď. Znie: Možno vôbec predpokladať existenciu generálneho záujmu o umenie v relatívne rovnakej miere u ľudí, ktorých primárny záujem smeruje k rozličným druhom umenia? Platí hypotéza generálneho záujmu pri náruživom čitateľovi i pri záujemcovi o hudbu, o výtvarné umenie? A ešte výraznejšia otázka nás vedie k porovnaniu vnímateľov a aktívne činných záujemcov. Zdá sa, že rozdiely medzi aktívnym a receptívnym typom nemožno chápať tak jednoznačne, aby sme sa mohli uspokojiť iba konštatovaním rozdielu medzi láskou k umeniu a na druhej strane radosťou z umeleckého tvorenia. Doterajšie výskumy v našej kultúrnej oblasti ukazujú skôr na kvantitatívne rozdiely. Mohli by sme ich vyjadriť hypotézou, že receptívny typ nemusí mať vždy potrebu umelecky tvoriť, nemusí poznať radosť z umeleckého tvorenia; naopak si však nemožno dobre predstaviť aktívny typ bez stáleho a hlbokého kontaktu s umeleckou tvorbou jeho druhu. Vo vlastnom hodnotení záverov dochádza ostatne Guilford k podobnému stanovisku, aké som tu vyslovil.

Pri humoristickej ilustrácii v detských knihách môže osožiť Kambouropoulovo delenie na osobný a neosobný humor alebo Eysenckove rozlíšenie afektívneho a kognitívneho humoru. Je nepochybné, že na ocenenie humoru treba mať zmysel pre humor. Existujúce pokusy o klasifikáciu humoru sa zaoberajú nepomerne viac humorom v slovnej oblasti ako humorom v ilustrácii. Zo záverov, ktoré sa týkajú rathymie (happy-go-lucky disposition), rozpustlosti, bezstarostnosti a zmyslu pre odvážny humor a slovné hračky, nepriamo vyplýva i väčší význam humoru v detstve, a tak potreba jeho špecifickosti. Tým istým smerom cieľi i korelácia humoru s družnosťou a nižším hodnotením na stupnici teoretických záujmov.

Z posledných výskumov má pre nás zvláštny význam Rittelmeyerov a Büttendenderov pokus publikovaný v súčasnosti v časopise Kunst und Unterricht.

Autori vyšli z Adornovho názoru, že autoritatívni jednotlivci sú skôr ako neautoritatívni náchylní odmietať moderné umelecké diela.

spezifische Funktion und das Ausmaß des Transfer zu spielen.

Es ist nur natürlich, daß sich in den einzelnen Gattungen der Illustrationen für Kinder das Spezifikum stärker oder weniger stark bemerkbar macht; denken wir nur an die Illustrationen für Kinder des Vorschulalters, an Illustrationen zu Märchen, doch andererseits auch an Illustrationen zu künstlerisch-bildender Kinderlektüre oder an den Charakter der humoristischen Illustration für Kinder. In unseren Vorstellungen sollten sowohl positive wie auch negative Erscheinungen der Illustration Platz finden, obwohl wir die Stufe des Positiven oder Negativen erst nach der Bestimmung und Begründung der Prinzipien des Spezifischen abgrenzen können.

Die erste Biennale der Kinderillustration im Jahre 1967 bewies eine starke Identifikationstendenz zwischen den verschiedenen Gebieten der nationalen Kulturen. Ich verstehe unter dieser Identifikationstendenz keineswegs eine Einseitigkeit der Probleme, ihre gegenseitige Angleichung oder Annäherung an ein nicht existierendes Modell: wenn wir jedoch die bedeutenden Illustrationen von Klemke, Bombová, Lionni, Stepanovitschius, Brunovský, Luzatti, From, Sandberg u.a. miteinander vergleichen, so ist nicht zu leugnen, daß die die Illustrationen verbindenden Elemente klar jene Elemente übertreffen, die mit ihrer eigenen Nationalkultur und der Entwicklung der eigenen bildenden Kunst zusammenhängen.

Der Prozeß der zunehmenden Abstraktion in der Illustration für Kinder – insofern wir ihre optimale Wirkung auf die Entwicklung des Kindes in Betracht ziehen – kann uns in zwei Richtungen weiterführen: einerseits zu der Frage über die Toleranz des Konsumenten dem neuen, ungewöhnlichen Ausdruck der bildenden Kunst gegenüber, andererseits auf einen Weg, der uns von den ersten Stufen der emotiven Bildungsziele bis zu ihren höchsten Stufen und ihre Intergration in die menschliche Erkenntnis und den menschlichen Charakter verweist.

Die Frage der Toleranz hängt zweifellos mit der Autorität der Persönlichkeit zusammen. Das bewog die Psychologen der kalifornischen Universität dazu, die Beziehung zwischen Autorität und der hypothetischen Dimension der „Intoleranz gegenüber der Vieldeutigkeit“ (intolerance of ambiguity) in Betracht zu ziehen. Uns wird hier insbesondere die Hypothese von Frau Frenkel-Brunswik über die Entstehung der Intoleranz bei Kleinkindern interessieren. Sie behauptet, dieser Zug hänge vor allem davon ab, wie die Eltern mit ihren Kindern umgehen. Wenn die Eltern die Freiheit des kindlichen Verhaltens, insbesondere ihnen gegenüber einschränken, so veranlassen sie die Kinder zu einer schwarz-weißen Wertung und Beurteilung, dazu, die Sachen als vollkommen gut oder vollkommen schlecht anzusehen. Auf dieser Grundlage entwickeln sich dann leicht starke ethische Vorurteile, folgert Frenkel. Und dabei kann zweifellos angenommen werden, daß diese Vorurteile auch den Bereich des Neuen in der bildenden Kunst betreffen.

Die ungemein breit angelegten und zahlreichen amerikanischen Forschungen über das schöpferische Element der Persönlichkeit konnten

Hofstätter sa to pokúša vysvetliť tvrdením, že to, čo zvyčajný zmyslový mechanizmus nevie integrovať, opúšťa normovaný variačný priestor predstáv a správania sa a spôsobuje, že sa človekovi javí svet ako chaotický, a preto nebezpečný. Na toto nebezpečie človek reaguje kategoricky, až agresívne. Ak takýchto jedincov zamestnáme predmetmi a procesmi, ktoré sa im vidia byť nezvyčajné alebo dokonca nezmyselné, a dosiahneme, aby ich boli ochotní tolerovať, napriek tomu, že sú pre nich neinterpretovateľné, znížime ich intoleranciu proti mnohovýznamnosti.

K tomu smeroval pokus oboch menovaných autorov so žiakmi deviatych tried v Kasseli a Marburgu. Žiaci sa zapodievali pod vedením „pokusníkov“ asi dvanásť dní sústavne tým, že zostavovali absurdné obrazové montáže, poskytujúce desintegračné, absurdné, surrealistické celky. Pred pokusom a po ňom merali „pokusníci“ intolerantné postoje žiakov. Použili na to dotazník podľa Schmidta a Eulera a ďalší list s piatimi tvrdeniami, o ktorých sa mali žiaci vyjadriť: prijať ich alebo odmietnuť. Tieto tvrdenia zneli:

1. Vládcom sveta sa nikdy nedá veriť.
2. Mnohých moderných umelcov by bolo lepšie dať zavrieť do blázince, než ich nechať ďalej stvárať nezmysly.
3. Keď je niekto zločinec, nemôže mať súčasne aj dobré vlastnosti.
4. Nemá zmysel maľovať obrazy (tak ako to robia niektorí moderní umelci), na ktorých sa nedá nič rozpoznať a ktoré nemajú nič spoločné so skutočnosťou.
5. Evanjelikov a katolíkov nič navzájom nespája.

Dotazník podľa Schmidta a Eulera obsahoval 35 súdov: dva prvé slúžili vytvoreniu kontaktu (Eisbrecher-indikatoren), medzi ostatnými bolo desať indikátorov ľži. Hodnotilo sa 23 otázok, takže úplne netolerantný jedinec mohol dosiahnuť maximum 23 bodov intolerancie.

Stredné hodnoty intolerancie boli pred zamestnaním 12,71, po ňom 8,27. Toto zníženie intolerancie približne o tretinu je nesporné istým úspechom. „Pokusníci“ ale overovali aj trvalosť úspechu ich pokusu.

S jednou z troch pokusných tried (21 žiakov z pôvodného počtu 94 pokusných osôb) urobili osobitnú skúšku 23 dní po skončení pokusu. Kontrola priniesla výsledok, ktorého priradenie k stredným hodnotám prvej a druhej skúšky naznačuje zhoršenie, vyjadrené hodnotami: 12,29 – 8,12 – 9,82. To znamená, že tretinové zníženie intolerancie sa približne po troch týždňoch zhoršuje takmer o polovicu.

Tento fakt nám naznačuje, že jednorazové uvedenie do umeleckej činnosti nemôže trvale ovplyvniť vzťah detí (ani dospelých) k novým, nezvyčajným momentom v umeleckom diele. Aby malo ovplyvnenie trvalý charakter, museli by sme akiste systematicky a dlhodobo pôsobiť na deti, pričom by sa naznačená metóda dopĺňala inými.

Toto hypotetické stanovisko vedie ďalej k námietke, že v hierarchii cieľov, postihujúcich vzťah dieťaťa a dospelého k modernému umeniu, je omnoho dôležitejšie vytvoriť stály

das Kriterium der „Neuigkeit“ nicht außer acht lassen. Einige der Forscher (z.B. Guilfort) erblicken darin das „Ungewöhnliche“ (unusual), Seltene, die niedrige Stufe der Frequenz, andere wieder Gedankenoriginalität, erstmals formulierte Vorstellungen. Es geht uns hier jedoch gewiß nicht um die objektive Originalität, sondern nur um die erste bewußte Beziehung des kindlichen Wahrnehmenden zu den Gedanken und dem Bild einer gewissen Qualität. Ich sage bewußte und will damit die Qualität der kindlichen Wahrnehmung und der emotionalen Auffassung von der unwillkürlichen und interesselosen, geläufigen Evidenz der Erscheinungen des kindlichen Milieus abgrenzen.

Wir werden wahrscheinlich voll und ganz mit der Ansicht von Mary Henle übereinstimmen (Entstehung und Niedergang der Ideen), wonach einen fremden Gedankengang verstehen in der Regel als ebenbürtiger schöpferischer Akt wie ihn selbst denken, selbst entdecken, anzusehen ist. Frau Henle kam damit bereits zu einem ein wenig andersartigen Begriff der „Neuheit“, als Norm, ein gewisses Gedankensystem anzutreten. Sie selbst denkt dabei an „Freiheit“, Unabhängigkeit der Gedanken, während andere von den „Unerwarteten“ oder der „Transzendenz“ sprechen. Das neue System korrigiert, vervollkommnet das existierende System, erschüttert damit den Druck der Tradition, bringt Neues in den festen Zusammenhang der Kenntnisse und Konventionen.

In den Dimensionen der außerberuflichen Interessen führt Guilfort als wertende Interessen das breite kulturelle Interesse und gleich danach den weniger generalisierenden Faktor des ästhetischen Interesses, dessen Objekt sich mit dem Gebiet der Kunst annähernd deckt an. An dritter Stelle erwähnt er andere spezielle Faktoren für die Wertung verschiedener visueller Kunstarten und das Gebiet des Humors. Die Untersuchungen der dreißiger bis fünfziger Jahre wiesen auf den grundlegenden Unterschied zwischen der rezeptiven Beziehung zur Kunst und der Freude am eigenen künstlerischen Schaffen und weiter – was einigermaßen überrascht – auf die allgemeine Existenz eines breiteren und nicht differenzierten Interesses für Kunst hin. Guilfort führt wörtlich an: „Außerdem wurde durch diese Untersuchungen klar, daß es keine weitere Ausdifferenzierung des Interesses gemäß den verschiedenen Künsten, also der Malerei, der Literatur, der Musik und der Theaterkunst gibt, sondern daß das Interesse für eine Kunstgattung vermutlich auch ein starkes Interesse an anderen Kunstgattungen impliziert.“ (G.S. 444)

Trotz der vorsichtigen Formulierung dieser Schlußfolgerung (vermutlich) können wir eine Frage stellen, die auf eine etwas andere Antwort hinzielt. Es ist eine Frage, die auf Grund der Empirie und der aus analogen ästhetisch-didaktischen Forschungen hervorgegangenen Sekundärhypothese, eine andere Antwort erwartet. Sie lautet: Kann die Existenz eines generellen Interesses für Kunst in relativ gleichem Maße bei Menschen, deren Primärinteresse ganz bestimmten Kunstarten gilt, überhaupt angenommen werden? Gilt das z.B. gleichermaßen von einem

záujem o nové v umení, v umeleckom prejave, než dosiahnuť toleranciu. Zníženie intolerancie k mnohovýznamovosti je – akiste aj podľa citovaných autorov – iba jedným z počiatkových stupňov, ktoré vedú ku kladnému a trvalému vzťahu k modernému umeleckému prejavu, ale nie je stupňom všeobecne platným pre všetkých vnímateľov, lebo niektorí už vrodennými vlohami a zásluhou prostredia sú od začiatku sústavného školského rozvíjania vzťahu k umeleckému dielu nad týmto stupňom, a preto je žiaduce začať vyššími stupňami.

Pripomeňme napokon, že naznačená metóda je použiteľná iba pre celkom mizivý rozsah naivnej napodobeniny umeleckej tvorby. Rittelmeyer a Büttenbender využili oblasť koláže a zamerali sa v nej na moment absurdnosti. Je zrejme, že podobne nemožno postupovať tam, kde ide o komplikovanejšie zdôvodnenie tvorivého vzťahu a o zložitejšie tvorivo-technické postupy, napr. v kubizme, metafyzickej maľbe, symbolizme, rozličných smeroch abstraktnej maľby a pod. Všade inde (a rovnakú otázku môžeme klásť aj pri ich postupe) by sa musel ich zámer obrátiť vo vulgarizáciu. Tým skôr a tým väčšími pri iných druhoch umenia.

Podľa Thurstona je inteligencia súborom faktorov, ktoré sa uplatňujú s rozličnou relatívnou váhou v jej individuálnych prejavoch. Z uznávaných siedmich základných faktorov inteligencie (Eysenck) majú niektoré výraznejší vzťah k reči, pri iných možno viacej vyvodzovať ich význam pre vzťah k výtvarnému prejavu.

Eysenckových sedem faktorov obsahuje:

- a) ovládanie reči, b) hovorovú zbehosť, c) počtársku obratnosť, d) priestorovú predstavivosť, e) pohotovosť vnímania, f) pamäť a g) abstraktné myslenie.

Psychológovia upozorňujú v diskusiách o použití testov inteligencie na vzťah medzi počiatkovým výkonom pri riešení nových úloh a vrcholnými výkonmi, ku ktorým môžu jednotlivci dospieť. Podobne pôjde vo vzťahu dieťaťa k ilustrácii nielen o počiatkový vzťah k novému, ale aj o naznačenie cesty k identifikácii dieťaťa s tvorivým prínosom nového v ilustrácii.

A tým sa dostávame k otázke tvorivosti vo výchovnom a vzdelávacom systéme, k priesečníku detského záujmu o umeleckú ilustráciu a jej pôsobenia na dieťa s plánovitým rozvíjaním detskej tvorivosti. Aj tu sa výrazne uplatňuje faktor špecifickosti. Vedecké skúmanie problému tvorivosti sa právom sústreďuje hneď po ujasnení podstaty a štruktúry tvorivosti na jej rozvíjanie, na jej miesto vo vzdelávacom systéme.

Vzťah ilustrácie a tvorivosti sa dotýka kontaktov medzi vlastnou výtvarnou tvorbou a umeleckým vnímaním, nemôže obísť otázku diferenciacie tvorivých záujmov a vyústi napokon do oblasti interakcie medzi jednotlivcom, resp. jednotlivcami a fyzickým i sociálnym prostredím. Interakcia znamená dvojité začiatok pôsobenia a dvojité smer pôsobenia. Je to podľa Mooneyho „extenzia individua do sveta“, ale je to aj viazanosť individua vládnúcimi skutočnosťami a vzťahmi. Prostredie pripravuje človeka a dáva mu isté poznatky. Tvorivosť závisí priamo úmerne od poznatkov a znalosti systému v istom odbore a nad ním. Prostredie prichádza k jednotlivcovi

leidenschaftlichen Leser, wie von einem Musikinteressenten und einem Interessenten für bildende Kunst u.a.? Und eine noch tiefer dringende Frage führt uns zu dem Vergleich des wahrnehmenden und des ausübenden Interessenten, d.h. zu einer Frage, die sich mit dem Unterschied zwischen rezeptiver und aktiver Seite der Beziehung zur Kunst befaßt.

Es scheint nämlich, daß man die Unterschiede zwischen dem aktiven und dem rezeptiven Typ nicht so eindeutig auffassen kann, daß wir uns mit einer reinen Konstatierung des Unterschiedes zwischen Liebe zur Kunst einerseits und Freude am künstlerischen Schaffen andererseits begnügen. Die bisherigen Forschungen in unserem Kulturkreis haben nämlich eher auf den quantitativen Unterschied zwischen beiden hingewiesen: wir könnten das durch die Hypothese ausdrücken, daß wenn wir uns auch den rezeptiven Typ ohne das Bedürfnis, künstlerisch tätig zu sein (ohne „Freude am künstlerischen Schaffen“) vorstellen können, so können wir uns andererseits den in Wirklichkeit aktiven Typ ohne dauernden und tiefen Kontakt mit der künstlerischen Tätigkeit seiner Art nicht vorstellen. In der eigenen Auswertung der Schlußfolgerungen kommt übrigens Guilfort zu einem ähnlichem Standpunkt, wie es der hier ausgesprochene ist.

Für die humoristische Illustration in Kinderbüchern ist es nützlich, sich Kambouropoulou's Einstellung des persönlichen und unpersönlichen Humors (das gilt entweder bei Personen oder Situationen) und Eysenck's Unterscheidung des affektiven und kognitiven Humors vor Augen zu halten. Um Humor einschätzen zu können, muß man zweifellos Sinn für Humor haben. Die existierenden Versuche einer Klassifikation des Humors gehören überwiegend dem Humor auf literarischem Gebiet viel weniger dem Humor auf dem Gebiet der Illustration an. Aus den Schlußfolgerungen, die der Rhathymie (happy-go-lucky disposition), der Ausgelassenheit und Sorglosigkeit und dem Sinn für kecken Humor und Wortspiele gelten, entspringt auch indirekt seine größere Bedeutung in der Kindheit und die Notwendigkeit seines Spezifikums. In dieser Richtung geht auch die Korrelation dieses Humors mit der Geselligkeit und der niedrigeren Wertung auf der Skala der theoretischen Interessen.

Aus den letzten Forschungen sind für uns durch ihre ästhetischen-didaktischen Zusammenhänge der Versuch Rittelmeyers und Büttenbenders, der in diesem Jahr in der Zeitschrift Kunst und Unterricht publiziert wurde, von besonderem Interesse.

Die Autoren gingen von Adornos Ansicht aus, daß autoritative Personen viel mehr als nichtautoritative geneigt sind, moderne Kunstwerke abzulehnen. Hofstätter erklärt es gewissermaßen dadurch, daß alles, was nicht in den geläufigen Sinnesmechanismus integriert werden kann, den normierten Variationsraum der Vorstellungen und des Verhaltens verläßt und bewirkt, daß dem Menschen die Welt chaotisch und damit auch gefährlich erscheint. Auf die Gefahr reagiert aber der Mensch kategorisch bis aggressiv. Wenn wir diese Personen nun mit Dingen und Prozessen,

s istým systémom hodnotenia: mravným, estetickým, filozofickým, ale aj ekonomickým a pod. „Tvorivý produkt je nový produkt, ktorý sa v istom období pokladá za užitočný alebo uspokojivý,“ hovorí Stein (Creativity and Culture, 1953). Neuvažujme teraz o objektívnosti a trvácnosti ceny tohto produktu; tým skôr, že hovoríme o tvorivom produkte z hľadiska výchovy tvorivosti, teda o produkte, ktorý nie je sebestačný a konečný, ale ktorý pripravuje cestu produktom vyšších úrovní.

Na začiatku rozvíjania tvorivosti ležia špecializované a diferencované záujmy. Lowenfeld to vyjadruje konštatovaním, že „interesantné problémy sú také, ktoré dieťaťu dovoľujú, aby vyjadrilo samo seba, aby konalo a bolo samo aktívne“ (Lowenfeld-Brittain, 1964). Roku 1965 uvádzali tvorivé ženy ako špecifický záujem svojho detstva imaginatívne hry a umelecké činnosti. Mac Kinnonov výskum priniesol iné závery: detské záujmy architektov neukázali špecifický, k profesii smerujúci charakter, ale deti ich veľmi húževnato sledovali a – to je pre nás zvlášť dôležité – rodičia rešpektovali a podporovali. K profesionálnemu rozhodnutiu došli pokusné osoby oveľa neskoršie.

Vzťah rodičov a dospelých vôbec k detským kultúrnym záujmom je nesporné dôležitý. Ukazuje sa, že detské nakladateľstvá sa správne usilujú o preniknutie modernými ilustračnými výrazmi do povedomia dospelých. Naznačenému vzťahu sa venovala predovšetkým Anne Roeová (1953, 1959, 1964). Definuje záujmy ako činnosti, myšlienky a pozorovania, ktorým sa človek venuje automaticky a bez námahy, a rozlišuje ich na dve kategórie, na záujmy zamerané na ľudí a na tie, ktoré sú zamerané k objektom a myšlienkam. Ľudsky zamerané záujmy vedú k spoločenským, organizačným a umeleckým povolaniam, záujmy orientované mimospoločensky k povolaniam technickým a vedeckým. Roeová vyšla pri svojich skúmaníach z hypotézy, že záujmy smerodajné pre voľbu povolania sa vytvárajú a rozvíjajú u detí vo veľmi ranom veku pod vplyvom istých výchovných postojov rodičov. Pokladám túto hypotézu za veľmi významnú, hoci ju autorkine výskumy celkom jednoznačne nepotvrdili. Mali by sme uvažovať o ďalšom skúmaní v tomto smere, hoci s čiastočne pozmenenou hypotézou.

Povedali sme už, že vzťah detí k ilustrácii je – užšie než u dospelých – spojený s detskou výtvarnou činnosťou. K tomu, aby sa toto spojenie výchovne čo najefektívnejšie využilo, smerujú v podstate skúmania v teórii tvorivosti i metódy vychádzajúce z nových psychologických objavov. Nové poznatky, ako je napr. význam symbolického predpojmového myslenia u najmenších detí, emocionálna funkcia farieb v maľbe detí do sedem rokov v spojení s názorným preschematickým myslením, neskoršie dostavenie záujmu o reálne a sociálne vzťahy, Lowenfeldom zdôrazňovaná diferenciácia medzi vizuálnym a nevizuálnym typom u pubercentov a i. ukazujú na možnosti vplyvu modernej ilustrácie na deti.

Je nesporné, že detská schopnosť abstrahovať, chápaná stále skôr v rámci teoretického myslenia, má svoju obdobu i vo vizuálnom vnímaní obrazu a ilustrácie a že by sa aj tu mala rozvíjať špecifickými spôsobmi.

die ihnen ungewöhnlich, oder sogar unsinnig erscheinen, beschäftigen, und wenn wir erreichen, daß sie bereit sind, diese zu tolerieren, obwohl sie für sie nicht interpretierbar sind, so wird damit ihre Intoleranz gegenüber der Vieldeutigkeit vermindert.

Das bezweckte auch der Versuch der beiden genannten Autoren mit den Schülern der neunten Klassen in Kassel und Marburg. Die Schüler beschäftigten sich ungefähr zwölf Tage lang unter der Leitung der Experimentatoren systematisch damit, absurde Bildmontagen, die desintegrierende, absurde, surrealistische Komplexe ergaben, zusammenzustellen. Vor und nach dem Versuch maßen die Experimentatoren die Intoleranzhaltung der Schüler. Sie verwendeten dabei den Fragebogen von Schmidt und Fuler und ein weiteres Blatt mit fünf Behauptungen, zu denen sich die Schüler äußern sollten: sie sollten sie akzeptieren oder ablehnen.

Diese Behauptungen lauteten:

1. Den Regierenden der Staaten ist nie zu trauen.
2. Viele moderne Künstler sollten viel eher ins Narrenhaus gesteckt werden, als daß man ihnen weiter erlaubt, ihren Unsinn zu produzieren.
3. Wenn jemand ein Verbrecher ist, kann er nicht gleichzeitig auch gute Eigenschaften haben.
4. Es hat keinen Sinn, Bilder zu malen (wie es manche moderne Künstler tun), auf denen nichts zu erkennen ist und die nichts Gemeinsames mit der Wirklichkeit haben.
5. Die Protestanten und die Katholiken verbindet nichts miteinander.

Der Fragebogen von Schmidt und Fuler beinhaltete 35 Urteile: die beiden ersten zur Durchbrechung der Mitteilbarkeit (Eisbrecher-Indikatoren), unter den folgenden waren zehn Lügen-Indikatoren, wodurch erfaßt werden sollte, ob die Schüler zu erlogenen Aussagen neigen. Nur die restlichen 25 Fragen wurden ausgewertet, sodaß die absolute Intoleranz des Einzelnen maximum 25 Punkte der Intoleranz betragen konnte.

(Als Beispiel der Urteile zur Durchbrechung der Mitteilbarkeit könnten wir anführen: Wenn die Schule aus ist, spiele ich gern. Die Bedeutung von Lügen-Indikatoren haben die Behauptungen: ich benehme mich immer und zu jedermann höflich, oder: Ich habe nie Angst. Gewertete Fragen – Behauptungen waren von dieser Art: Wenn ich mit meinen eigenen Spielsachen spiele, habe ich das erste Wort.)

Wie waren die Ergebnisse des Versuches?

Die Durchschnittswerte der Intoleranz waren vor dem Versuch 12, 71, danach 8,27. Diese Verminderung der Intoleranz war zweifellos ein gewisser Erfolg, sie betrug ungefähr ein Drittel.

Die Experimentatoren stellen sich natürlich die Frage nach der Dauerhaftigkeit des Erfolges ihres Versuchs. Sie führten mit einer der drei Versuchsklassen (insgesamt 21 von 94 Schülern) eine besondere Prüfung durch – 23 Tage nach Beendigung des Versuchs. Diese Prüfung erbrachte in Vergleich zu den ersten und zweiten Durchschnittswerten (gemessen natürlich nur an der einen Klasse)

Vo svojom referáte (Informácia a redundancia) na konferencii v Recklinghausene roku 1965 upozornil Abraham Moles na dvojakú tendenciu chápania umenia: prvá prisudzuje umeniu komunikačnú funkciu a robí ho závislým od publika, druhá izoluje umelca, ktorý podľa nej tvorí celkom sám, bez vzťahu k iným než svojim vlastným normám. Z druhej vyplývajú Molesovi dva výchovné problémy: otázka zrozumiteľnosti umenia a problém „mediátora“ umenia.

Moles pokladá rozpor oboch tendencií za umelý. Je presvedčený, že v našej epoche masovej komunikácie, kópií a kultúrneho odcudzenia reaguje konzument na umelecký výtvor nezúčastnene: ľudia sa nechcú namáhať. Ale bez námahy nemožno objavovať nové a bojovať proti rastúcej banalizácii.

Na otázku, či ešte existuje umenie, keď fotografia a auto zoznamujú všetkých so všetkým, ponúka Moles ako odpoveď stanovisko a terminológiu teórie informácií. Umeleckým dielam sa tu prideľuje úloha systému organizovaného prijímania nepodmieňujúceho objektívne reakcie.

Teória informácií je podľa Molesa priesečníkom štrukturalizmu a dialektizmu. Štrukturalizmus stavia na rozložiteľnosti sveta javov na malé prvky, atómy vnímania – slová, prahy podnetov, fonémy, morfémy. Keď chceme opäť vytvoriť obraz javov, musíme podľa istých pravidiel prvky spojiť. Súbor týchto pravidiel nazývame štruktúrou.

Moles názorne ukazuje rozklad sveta javov na prvky, napr. v súbore značiek a symbolov z máp, cestovných poriadkov a pod., alebo tabuľku tzv. „gestémov“ – prvkov ľudskej aktivity, pohybov. Objavuje morfémy architektúry v šablóne kresliča, cituje príklad rastra na autotypickom štočku a ďalšie.

Dialektizmus sa usiluje vysvetliť svet javov radom dobre volených opozícií, ktoré tvoria hierarchiu; ako príklad nám poslúži hoci protiklad tvaru a pozadia. V dialektizme platí princíp globality, ktorý tvrdí, že celok je viac ako súbor prvkov. Nastáva superizácia znakov: lepší znak určuje postavenie a hodnotu iného znaku.

Teória informácií vytvára – podľa Molesa – syntézu oboch doktrín. Každá správa a jej prijatie predpokladá spoločný repertoár znakov a kódov u vysielača aj príjemcu. V oblasti moderného umenia platí, že repertoár znakov u adresáta je zvyčajne značne menší a skladá sa z iných znakov ako u vysielača. Úlohou školy, výchovy, mediátora je teda zväčšovať zásobu znakov u adresáta.

V modernej ilustrácii (ako v každom umeleckom diele) hrá dôležitú úlohu kvalita komplexnosti. Správa je tým komplexnejšia, čím viac nového prináša adresátovi od vysielača. Kvantita nového, nepredvídaného je univerzálnou dimenziou správy; závisí od kvantity prvkov a od dĺžky správy, ale aj na nepredvídanosti prvkov, ktorá je daná štruktúrou repertoáru.

Dielo jednotlivých umelcov nemôžeme na rozdiel od radenia prvkov charakterizovať stupňami na škále komplexnosti, no predsa nám napr. porovnanie Maleviča, Miróa, Kleea, alebo Hartunga, Soulagea, Pollocka a Tobeyho vybaví rozličnú zložitost' obrazu. „Kto chce vnímať krásu, musí mať čas a obraz podrobne skúmať (explorer),“ hovorí Moles najmä vo vzťahu ku komplexnejším obrazom.

einen gewissen Erfolgswückgang, ausgedrückt durch die Werte: 12,29—8,12—9,82. Das bedeutet, daß sich der Rückgang der Intoleranz um ein Drittel nach drei Wochen ungefähr beinahe um die Hälfte verminderte.

Diese Tatsache läßt darauf schließen, daß eine einmalige Einführung in die künstlerische Tätigkeit die Beziehung der Kinder (und auch der Erwachsenen) zu neuen, ungewöhnlichen Zügen im Kunstwerk nicht dauerhaft beeinflussen kann. Um eine dauerhafte Beeinflussung zu erreichen, bedarf es zweifellos einer systematischen und anhaltenden Beeinflussung der Kinder. Eine Beeinflussung – wie wir weiter schließen – bei der die angeführte Methode nicht die einzige bliebe und von anderen ergänzt würde.

Dieser hypothetische Standpunkt führt weiter zu dem Einwand, daß in der die Beziehung des Kindes und Erwachsenen zur modernen Kunst betreffenden Hierarchie der Ziele, die Schaffung eines dauerhaften Interesses für das Neue in der Kunst und im künstlerischen Ausdruck viel wichtiger ist als bloß die Erreichung einer Toleranz. So faßten es auch die Experimentatoren selbst auf: die Herabsetzung der Intoleranz gegenüber der Vieldeutigkeit ist erst die Anfangstufe einer positiven und dauerhaften Beziehung zum modernen Kunstausdruck – und darüber hinaus eine für alle Aufnehmenden allgemein gültige Stufe: einige davon sind durch ihre angeborenen Fähigkeiten und dank ihrer Umgebung bereits von Anfang an über diese Stufe der systematischen schulischen Entwicklung der Beziehung zum Kunstwerk hinaus und es ist erforderlich, mit der nächst höheren Stufe zu beginnen.

Zuletzt möchten wir noch betonen, daß die angeführte Methode nur für einen verschwindend kleinen Bereich der naiven Nachahmung der künstlerischen Tätigkeit verwendbar ist. Konnte die beiden Pädagogen diese Methode in dem Bereich der Kolage gebrauchen und sich in deren Rahmen auf Züge der Absurdität konzentrieren, so hätten sie wohl kaum in viel komplizierteren Begründungen der schöpferischen Beziehung und der viel komplizierteren schöpferischen und technischen Mittel – wie z. B. beim Kubismus, der metaphysischen Malerei, beim Symbolismus, bei verschiedenen Strömungen der abstrakten Malerei u. a. ähnlich vorgehen können. In all diesen Fällen (und dasselbe könnte man auch über ihr Vorgehen sagen) hätte ihre Absicht zur Vulgarisierung geführt. Um so mehr und deutlicher, wenn es sich noch um andere Kunstarten gehandelt hätte.

Nach Thurston kann man die Intelligenz als Faktorensystem, dessen Faktoren sich mit verschiedenem relativem Gewicht in den Intelligenzäußerungen bei Einzelnen geltend machen, auffassen. Von den anerkannten sieben Faktoren der Intelligenz (Eysenck) haben einige eine entscheidende Beziehung zur Sprache, bei anderen kann mehr oder weniger deutlich auf ihre Bedeutung für die Beziehung zur bildenden Kunst geschlossen werden.

Eysencks sieben Faktoren beinhalten:

- a) Sprachbeherrschung
- b) Sprachgeläufigkeit
- c) Geschicklichkeit im Rechnen
- d) Räumliche Vorstellungskraft

Jeden z hlavných princípov teórie informácií hovorí, že správa prináša vtedy maximum nového, keď obsahuje rovnakú pravdepodobnosť najrozličnejších prvkov. Z tohto hľadiska je učenie nielen rozširovaním zásoby znakov u učiaceho sa jedinca, ale sústavným približovaním pravdepodobností rozličných znakov v repertoári žiaka k pravdepodobnostiam rozličných znakov v repertoári vysielateľa (Frankova „informačná akomodácia“).

Správy nemajú zvyčajne strohú, krajne úspornú podobu. Preto dochádzame k redundancii, k relatívnej nadmiere znakov. Redundancia poskytuje adresátovi istú štatistickú predvídateľnosť sledu, a to v stupni nadbytočnosti znakov. Môžeme teda povedať, že praktická redundancia je mierou zrozumiteľnosti správy. Správa sa potom pohybuje medzi plnou originalitou a plnou banálnosťou: na jednom póle je nepredvídateľný a nezrozumiteľný rad znakov, na druhom totálna redundancia, ktorá neprináša adresátovi nič nového, ale ktorej bez námahy rozumie. Hodnota správy pre adresáta závisí od vzťahu kvantitativného nového v nej a časti, ktorú je adresát schopný vnímať, osvojiť si.

Úloha redundancie v ľudskej komunikácii je teda veľmi dôležitá, dôležitejšia ako sama informácia, lebo dáva „možnosť uchopiť tvary, o ktoré nám práve ide“. Redundancia je štatistickým dôsledkom organizácie rezerv v pamäti adresáta. Je kódom, ktorý riadi skladanie prvkov. Moles zdôrazňuje význam očakávania u adresáta, ktorý je schopný očakávať iba vtedy, keď pozná pravidlá skladania prvkov.

Moles takto prichádza k dvom zdrojom umeleckého pôžitku. Sémantický pôžitok vzniká riešením jednoduchého problému (križovka, identifikácia melódie), estetický, zmyslový je ťažšie komentovať. K sémantickému sa vzťahujú syntaktické štruktúry umeleckého diela, medzi nimi predovšetkým orientácia, symetria a kombinácia.

Predjme teraz od týchto princípov na pole výchovy. Moles upozornil, že zásoba znakov závisí od výchovy. Pritom individuálna redundancia znamená kultúrnu úroveň jednotlivca, kolektívna redundancia kultúrnu úroveň spoločnosti. Od okamihu masového styku s umeleckým dielom a pri jeho nahraditeľnosti (komunikačné prostriedky) treba otvárať masám nové zdroje originality. Moles ukazuje na kombinatoriku, rozvíjajúcu vzťahy medzi tvarom a štruktúrou a na vytváranie nových druhov umenia. Perspektívy kombinatoriky vidí v tom, ako estetik volí prvky zásoby znakov, zostavuje algoritmy permutačného umenia a uvádza ich do programu počítačových strojov. „Tak sa stáva estetik tvorcom, umelcom a účastníkom na radosti tvorenia.“

Kombinatorika neznamena pre výchovu náhradu umeleckého tvorenia, ale jeho pretvorenia, tendencie nových druhov umenia smerujú k transredundancii kanálov, t. j. k vplyvu správ jedného kanálu na správy druhých. Vzhľadom na obmedzenú kapacitu adresátovho mozgu musia byť správy úmerne justované, aby globálna kvantita nového nepresiahla možnosti vnímania.

Problém redundancie a vzdelávacej funkcie umeleckej ilustrácie pre deti, jej špecifickosť nás vedie ku štyrom čiastkovým otázkam: ku

- e) Auffassungstempo
- f) Gedächtnis
- g) abstraktes Denken

Die Psychologen weisen in Diskussionen über den Intelligenztestgebrauch auf die Beziehung zwischen den Anfangsleistungen bei der Lösung neuer Aufgaben und den Höchstleistungen hin, zu denen man bei Einzelnen gelangen kann.

Ähnlich wird es auch in der Beziehung des Kindes zur Illustration nicht nur um eine anfängliche Beziehung zum Neuen, sondern ebenfalls um die Andeutung des Weges der Identifikation des Kindes mit dem schöpferisch Neuen in der Illustration gehen.

Und damit gelangen wir zu der Frage der Kreativität im Erziehungs- und Bildungssystem, zu dem Schnittpunkt des kindlichen Interesses für die künstlerische Illustration und deren Wirkung auf das Kind mit einer planmäßigen Entfaltung der schöpferischen Kräfte bei Kindern. Auch hier setzt sich der Faktor des Spezifischen klar durch – um so mehr, als sich ja die wissenschaftliche Erforschung des Problems der Kreativität berechtigterweise nach der Klärung der Grundlagen und Strukturen der schöpferischen Kräfte sofort auf deren Entwicklung und ihren Platz im Bildungssystem konzentriert.

Die Beziehung Illustration: Kreativität berührt die Kontakte zwischen dem eigentlichen schöpferischen Akt und dem künstlerischen Wahrnehmungsvermögen und kann dabei die Frage der Differentiation der künstlerischen Interessen nicht außer acht lassen und mündet schließlich in den Bereich der Interaktion zwischen dem Einzelnen resp. den Einzelnen und deren physischen und sozialen Milieu. Interaktion bedeutet einen doppelten Wirkungsbeginn und eine zweifache Richtung der Wirkung. Es ist zweifellos nach den Worten von Mooney die „Extension des Individuums in die Welt“, es ist jedoch auch eine Gebundenheit des Individuums durch herrschende Tatsachen und Beziehungen. Das Milieu bereitet den Menschen vor und vermittelt ihm gewisse Kenntnisse – die Kreativität hängt proportional von der Kenntnis des Systems in einem gewissen Bereich und darüber hinaus ab. Das Milieu tritt mit einem gewissen Wertsystem an den Einzelnen heran: mit einem ethischen, philosophischen, ästhetischen, aber auch einem ökonomischen u. a. „Ein kreatives Produkt ist ein neues Produkt, das von einer Gruppe zu irgendeinem Zeitpunkt als brauchbar oder befriedigend angesehen wird“, sagt Stein (Creativity and Culture); es ist nicht notwendig, an dieser Stelle eine Diskussion über die Objektivität und den dauerhaften Preis dieses Produkts einzuleiten, umsoweniger, als wir ja das schöpferische Produkt vom Gesichtspunkt der Erziehung der Kreativität im Sinn haben, also kein selbstgenügsames und endliches Produkt, sondern ein Produkt, das den Weg ebnet für Produkte eines höheren Niveaus.

Zu Beginn der Entfaltung der Kreativität wirken spezialisierte und differenzierte Interessen – das ist heute jedoch eine beinahe schon evidente Wahrheit. Löwenfeld drückt sie in einer Gleichung aus – „Interessante Probleme sind solche, die dem Kind erlauben, sich selbst auszudrücken, zu handeln und selbst tätig zu sein.“ (L. – Brittain, 1964). Im Jahre 1965 haben in der Befragung von R. Helson schöpferisch tätige

stavu ilustrácie pre deti, k postaveniu žiakov v sústave vzdelávania, k úlohe mediátora a konečne k otázke, či možno v tejto oblasti stanoviť princípy umeleckej tvorby, platné pre našu dobu. Každá z týchto otázok ukazuje ťažkosti, až nemožnosť generalizácie.

Hneď pri prvej z nich sa stretáme s rozličnou funkciou knihy pre deti a ilustrácie, s rozličnosťou, podmienenou predovšetkým vekovou periodizáciou u dieťaťa. Leporelo, obrázková kniha pre najmenších, a naopak umelecko-vzdelávacia kniha pre deti, dobrodružné čítanie a iné typy, nás presvedčajú o tom, že úloha redundancie je v nich celkom rozdielna, že by jej mala odpovedať (a odpovedá) rozličná povaha ilustrácie.

Keď sa ale zameriame na najmodernejšie ilustračné prejavy, ukazujú nám prostá empiria, že v každej čiastkovej oblasti detskej literatúry a jej ilustrácie možno dosiahnuť prejav, v ktorom môže byť miera nového a redundancia vyvážené. Keď sa z úzkostlivých didakticko-psychologických ohľadov vynucuje banálny ilustračný prejav pre deti nižšieho veku (boli sme toho svedkami napr. v diskusiách o ilustrácii posledného šlabikára), sťažuje sa tým prechod na osvojenie si ilustračného prejavu, v ktorom bude podiel nového v správe odpovedať kvalitatívnemu stupňu nášho výtvarného umenia a znevažuje sa tým adresné uplatnenie výtvarného prejavu v spoločnosti vôbec.

Keď vychádzame zo súčasnej úrovne slovenskej alebo českej ilustrácie pre deti, môžeme konštatovať, že je v nej dostatočne zastúpený prejav s optimálnym podielom a úlohou redundancie a s optimom nového, nepredvídaného. Bolo by úlohou budúcej analýzy zistiť, aký pomer informácie a redundancie vládne v jednotlivých, predovšetkým vekovo podmienených oblastiach detskej knihy. Nezdávam sa, že pri tejto analýze bude osožné vyjsť z Benseovej sústavy estetickéj teórie. Nedostatok ilustračnej mnohotvárnosti, ako sa s ním stretávame v každej jednotlivéj kultúre, mohol by sa teoreticky vyrovnáť pribráním prejavov z kultúr etnicky alebo historicky blízkych.

Situáciu u žiakov v našej súčasnej vzdelávacej sústave môžeme charakterizovať iba ako vonkajšie podmienky výchovy a vzdelávania. No aj pri tomto obmedzení existujú prudké rozdiely v kultúrnom prostredí rodiny a obce, v pôsobení vonkajších činiteľov na záujmy žiakov. A nielen na záujmy. Büttnerových a Rittelmeyerových pokus nám ukazuje, že rovnako nemôžeme podceňovať ani tlak na toleranciu jednotlivca voči novému; tak sa opäť z inej strany ocitáme na území informácie a redundancie.

Žiak je v našich kultúrnych a školských pomeroch adresátom až anarchicky mnohotvárneho pôsobenia výtvarných prostriedkov. V ostatnom období sa zvýšil podiel nového napr. v učebniciach, ale napriek tomu stále má nespornú prevahu (hoci nie kvantitou, ale aspoň charakterom tlaku) starý konvenčný a banálny prejav. Nemožno tu zabúdať ani na čisto názornú funkciu obrazu, ktorá vidí jadro nového v obsahu poznania rozličných predmetných oblastí, teda mimo výtvarnú formu. Sémantický a estetický pôžitok – akokoľvek je pomer medzi nimi nepomerne zložitejší – sa nám v tejto prvej rovine kríži a často ruší.

V kolízii pôsobenia starého a nového, učebných pomôcok a učebného

Frauen angegeben, das spezifische Interesse ihrer Kindheit hätte imaginären Spielen und schöpferischer Tätigkeit gegolten.

Die Forschungen von Mac Kinnon kamen zu anderen Ergebnissen: die kindlichen Interessen von Architekten, die der Befragung unterworfen wurden, zeigten keinerlei auf den späteren Beruf hinweisende spezielle Züge, sie wurden jedoch mit großer Ausdauer verfolgt und – was für uns besonders wichtig ist – von den Eltern respektiert und unterstützt. Zu der professionellen Entscheidung kam es bei den Versuchspersonen viel später.

Die Beziehung der Eltern und der Erwachsenen überhaupt zu den kindlichen kulturellen Interessen ist von großer Bedeutung – und sie beweist, daß sich die Kinderbuchverlage nicht vergebens darum bemühen, mit modernen Illustrationen in das Bewußtsein der Erwachsenen einzudringen. Der erwähnten Beziehung widmete vor allem Anna Rose ihr Interesse (1953, 59, 64). Sie definiert die Interessen als Tätigkeiten, Gedanken und Beobachtungen, denen sich der Mensch automatisch und mühelos widmet und unterscheidet zwei Kategorien: die auf die Menschen zielenden Interessen und solche, die sich auf Objekte und Gedanken außerhalb derer konzentrieren. Die menschlich bestimmten Interessen führen zu gesellschaftlichen, organisatorischen und künstlerischen Berufen, während außergesellschaftlich orientierte Interessen zu technischen und wissenschaftlichen Berufen führen. Frau Roe ging bei ihren Untersuchungen von der Hypothese aus, daß die für die spätere Berufswahl entscheidenden Interessen bei Kindern verhältnismäßig früh unter dem Einfluß gewisser erzieherischer Standpunkte der Eltern entstehen und sich entwickeln. Ich halte diese Hypothese für sehr bedeutsam, obwohl sie von den Forschungen der Autorin nicht eindeutig bestätigt wurden. Wir sollten berechtigterweise in dieser Richtung weiterforschen, obgleich mit einer etwas modifizierten Hypothese.

Es wurde bereits gesagt, daß die Beziehung der Kinder zur Illustration viel mehr als diejenige der Erwachsenen mit der kindlichen Kreativität auf dem Gebiet der bildenden Kunst verbunden ist. Diese Verbindung erzieherisch am effektivsten auszunützen, ist auch im Grunde genommen das Forschungsziel in der Theorie der Kreativität und einer Reihe von Methoden, die von neuen psychologischen Entdeckungen ausgehen. Die Gesetzmäßigkeiten von solcher Art, wie die Bedeutung des symbolischen, vorbegrifflichen Denkens bei Kleinkindern, die emotionale Funktion der Farben in der Malerei der Kinder bis sieben Jahre in Verbindung mit dem anschaulichen, vorschematischen Denken, das spätere Interesse für reale und soziale Beziehungen, die von Löwenfeld betonte Differentiation zwischen dem visuellen und nichtvisuellen Typ bei Pubeszenten zeigen die Möglichkeiten des Einflusses der modernen Illustration auf die Kinder.

Die abstrakten Fähigkeiten der Kinder, wir bewegen uns noch immer auf der Ebene des theoretischen Denkens, haben zweifellos ihre Entsprechung in der visuellen Wahrnehmung von Bildern und Illustrationen und sollten auch auf diesem Gebiet auf spezifische Art und Weise entwickelt werden.

Bei der Konferenz in Recklinghausen 1965 (Information und

názoru proti plagátom a iným moderným komunikačným prostriedkom záleží najmä na tom, na akom stupni je žiak pripravený vnímať, prijímať ich bez vonkajšieho popudu. V Krathwohlovej klasifikácii emocionálnych výchovných cieľov sa právom vidí v ochote prijímať a v ochote reagovať základné hľadisko citového prístupu ku skutočnosti.

A tu sa dostávame k pôsobeniu mediátora správ v oblasti umenia. Problém mediácie a mediátora je vo výtvarnom umení a v ilustrácii zložitejší a komplikuje ho ďalej špecifický vek dieťaťa a jeho postavenie, ale môžeme z neho vybrať sekundárneho nositeľa mediácie, ktorým je vychovávateľ, dospelý v najširšom výchovnom a spoločenskom rozsahu. Nemožno povedať, že retardačné vplyvy dospelých sú špecifikom výtvarného umenia: tradícia v tejto negatívnej podobe hrá nemalú úlohu vo všetkých oblastiach výchovy a vzdelávania.

Vo výtvarnom umení a ilustrácii v knihách pre deti mení situáciu účasť výtvarného umenia v kolektívnej kultúre spoločnosti a zložitosť vzťahu dospelých k detskej knihe. V každom prípade možno povedať, že vzťah informácie a redundancie má u dospelých iné optimum, než by mal u detí bez zásahu dospelých, že tendencia k banalite a k totálnej redundancii je u dospelých neporovnateľne silnejšia ako u detského adresáta. A pretože dospelí vládnu nad komunikačnými prostriedkami, nie sú vylúčené ani prípady takých edícií, ktoré vyhovujú napr. sentimentalite dospelých, vybavujúcich si zážitky z raného detstva v styku s umeleckým produktom, ktorý bol banálny už vtedy, už v minulej, alebo predminulej generácii.

Neusilujme sa o prognózy pre ilustračnú tvorbu pre deti; minulé prípady takéhoto snaženia nás varujú pred akýmkoľvek prognózami. Možno ale predsa nadviazať na záver Molesovho prejavu, v ktorom uvádza nové zdroje originality – kombinatoriku a možnosť nových umení. Pozoruhodná je aj úloha, ktorú Moles pridružuje estetikom v spojení s algoritmami permutačného umenia a programami počítačich strojov.

V oboch smeroch, ktoré Moles naznačil a ktoré koniec koncov spolu súvisia, vidíme zblížovanie umenia a s technickou civilizáciou súčasnosti a z toho vyplývajúci prudký technický i obsahový rozvoj užitých umení. Sama ilustrácia má širšie možnosti prijímania ako tradičné druhy umenia – grafika, maľba, sochárstvo; mohli by sme povedať, že jej možnosti sa zdajú byť takmer neobmedzené. Neznamená to, že ilustrátori budú musieť hľadať technické možnosti ďaleko za hranicami tradičnej ilustrácie, že do ilustrácie budú prenikať (a mali by prenikať) výtvarníci z iných odborov užitého umenia? Konkrétnejší náznak nemožno vysloviť, formuluje ho tvorba.

Redundanz) wies Abraham Moles in seinem Referat auf die zweifache Tendenz in der Kunstauffassung hin: die eine erkennt der Kunst eine kommunikative Funktion zu und macht den Künstler abhängig vom Publikum, die andere isoliert den Künstler, der demnach ganz alleingelassen schafft, ohne Beziehung zu anderen Normen als den eigenen. Aus der zweiten entstehen nach Moles zwei Erziehungsprobleme: das Problem der Verständlichkeit der Kunst und das Problem des „Mediators“ der Kunst.

Moles hält den Gegensatz der beiden Tendenzen für einen künstlichen und ist der Ansicht, daß in unserer Epoche der Massenkommunikation, der Kopien und der kulturellen Entfremdung sich der Konsument dem Kunstwerk gegenüber unbeteiligt verhält: die Menschen wollen sich nicht anstrengen, doch ohne Anstrengung kann nichts Neues entdeckt und nicht gegen die anwachsende Banalität gekämpft werden.

In seiner Antwort auf die Frage, ob Kunst noch existiere, wo ja Fotografie und Kraftwagen alle mit allem vertraut machen, bot Moles den Standpunkt und die Terminologie der Informationstheorie an; den Kunstwerken wurde hier die Aufgabe eines Systems der organisierten Aufnahme, die die objektiven Reaktionen nicht bedingen, zugewiesen.

Die Informationstheorie ist nach Moles der Schnittpunkt zwischen Strukturalismus und Dialektismus. Der Strukturalismus baut auf der Zerlegbarkeit der Erscheinungswelt in kleine Elemente. Wahrnehmungsatome – Worte, Impulsschwellen, Phoneme und Morpheme auf. Wollen wir erneut ein Bild der Erscheinung erhalten, müssen mit Hilfe gewisser Regeln dies Elemente wieder verbinden: das System dieser Regeln nennen wir Struktur.

An gewissen Beispielen zeigt Moles anschaulich das Zerlegen der Erscheinungswelt in Elemente. Er legt z. B. die Reproduktion einer Tafel vor, die ein System von Zeichen und Symbolen aus Landkarten, Fahrplänen u. a. darstellt; oder eine Tafel der sog. „Gesteme“ – d. h. Elemente der menschlichen Aktivität, der Bewegungen; Morpheme der Architektur (es genügte ihm, die Schablone für Zeichner in der Architektur zu fotografieren); das Beispiel des Rasters eines Druckereiklischees usw.

Der Dialektismus versucht einer Erklärung der Erscheinungswelt durch eine Reihe gut gewählter Oppositionen, die eine Hierarchie bilden; als Beispiel kann uns der Gegensatz von Form und Hintergrund dienen. Im Dialektismus gilt das Prinzip der Globalität, welches behauptet, das Ganze sei mehr als die Zusammenfassung seiner Elemente. Es kommt hier zur Superisation der Zeichen: das bessere Zeichen bestimmt die Stellung und den Wert des anderen Zeichens.

Die Informationstheorie ist eine Synthese beider Doktrinen, behauptet Moles. Jede Nachricht und deren Empfang setzt ein gemeinsames Repertoire von Zeichen und Kodex beim Sender und Empfänger voraus. Im Bereich der modernen Kunst gilt, daß das Zeichenrepertoire des Adressaten in der Regel um vieles kleiner ist und aus anderen Zeichen besteht, als jenes des Senders. Es ist also Aufgabe der Schule, der Erziehung, des Mediators, den Zeichenvorrat des Adressaten zu vergrößern.

Bei der modernen Illustration (wie bei jedem Kunstwerk) spielt die Qualität der Komplexität eine wichtige Rolle. Die Nachricht ist um so komplexer, je mehr Neues sie dem Adressaten vom Sender mitbringt. Die Quantität des Neuen, Unerwarteten ist die Universaldimension der Nachricht; sie hängt von der Quantität der Elemente und der Länge der Nachricht ab – aber auch von der eigentlichen, durch die Struktur des Repertoires gegebene Nicht-Vorausschaubarkeit der Elemente. Moles veranschaulicht die Beziehung von Komplexität und Nicht-Vorausschaubarkeit an drei Perlenreihen mit vier Helligkeitsstufen – bezeichnen wir sie 1, 2, 3, 4. Die Reihe 1, 1, 1, 1, 2... ist vollkommen unkomplex; die Reihe 1, 1, 2, 2,—3, 3, 4, 4, 1, 1... ist relativ wenig komplex; demgegenüber ist die Reihe 3, 1, 4, 1, 1, 2, 4... voll komplex.

Ähnlich verhält es sich mit Werken der abstrakten Malerei. Obwohl die Werke der einzelnen Künstler auf einer Komplexitätsskala charakterisiert werden können, wird uns doch bei dem Vergleich Malevič, Miro, Klee – oder Hartung, Loulages, Pollock, Tobey die unterschiedliche Komplexität der Bilder klar. „Wer die Schönheit wahrnehmen will, muß sich die Zeit nehmen, das Bild genau zu erforschen (explorer)“, sagt Moles eben in Beziehung zu komplexeren Bildern.

Eines der Hauptprinzipien der Informationstheorie ist also, daß die Nachricht dann ein Maximum an Neuem bringt, wenn sie die gleiche Wahrscheinlichkeit der verschiedensten Elemente enthält. Von diesem Gesichtspunkt aus ist das Lernen nicht nur ein Erweitern des Zeichenbestandes des Lernenden, sondern auch eine systematische Annäherung der Wahrscheinlichkeit verschiedener Zeichen im Repertoire des Schülers an die Wahrscheinlichkeit der Zeichen im Repertoire des Senders. (Franks Informationsakkommodation).

Da die Nachricht in der Regel keine strenge, äußerst sparsame Form annimmt, kommen wir hier zur Redundanz – wir verstehen darunter einen relativen Überflußbetrag. Die Redundanz bietet dem Adressaten eine gewisse statistische Voraussicht der Folge, und das in dem Maße, wie es der Überflußbetrag ist. Und so können wir sagen, daß die praktische Redundanz das Maß der Verständlichkeit der Nachricht ist. Die Nachricht bewegt sich also innerhalb der Grenzen der vollen Originalität und der vollen Banalität: auf der einen Seite eine unvoraussehbare und unverständliche Zeichenreihe – auf der anderen Seite eine totale Redundanz, die dem Adressaten nichts Neues bringt, die er jedoch ohne jede Schwierigkeit versteht. Der Wert der Nachricht für den Adressaten ist abhängig von der Beziehung zwischen dem Neuen in der Nachricht und dessen Teil, den der Adressat fähig ist, wahrzunehmen und zu erfassen.

So erweist sich die Redundanz im Rahmen der menschlichen Kommunikation als sehr wichtig, wichtiger als die Information selbst; denn sie bietet die „Möglichkeit, die Formen zu erfassen, und darum geht es eben“. Die Redundanz ist die statistische Folgerung der Organisation der Reserven im Gedächtnis des Adressaten, sie ist

der Kode, der die Verbindung der Elemente leitet. Moles betont die Bedeutung der Erwartung beim Adressaten – und dieser ist erst dann fähig zu erwarten, wenn er die Regeln dieser Verbindung von Elementen kennt.

Moles gelangt so zu zwei Quellen des Kunstgenusses: der semantische Genuß entsteht durch die Lösung einfacher Probleme (Kreuzworträtsel, Identifikation von Melodien), der ästhetische-sinnliche ist komplizierter zu kommentieren. Auf den semantischen beziehen sich die syntaktischen Strukturen des Kunstwerkes, unter ihnen besonders die Orientierung, Symmetrie und Kombination.

Wenn wir nun von diesen Prinzipien auf das Gebiet der Erziehung übergehen, erläutert noch Moles selbst, ist es klar, daß der Zeichenbetrag von der Erziehung abhängt. Wobei die individuelle Redundanz das kulturelle Niveau des Einzelnen, die kollektive Redundanz das kulturelle Niveau der Gesellschaft bedeutet. Seit der Zeit der Massenbeziehung zum Kunstwerk und seiner Ersetzbarkeit (durch Kommunikationsmittel), müssen den Massen neue Quellen der Originalität erschlossen werden, Moles weist auf die Kombinatorik, die Möglichkeiten zwischen Form und Struktur entwickelt, und auf die Entstehung neuer Kunstarten hin. Die Perspektiven der Kombinatorik sieht er darin, wie der Ästhetiker die Elemente des Zeichenbetrages wählt, wie er die Algorithmen der Permutationskunst zusammenstellt und sie in das Programm der Rechenmaschinen einbezieht. „So wird der Ästhetiker zum Schöpfer, Künstler und Teilhaber an der schöpferischen Freude.“

Bedeutet also die Kombinatorik für die Erziehung keinen Ersatz der künstlerischen Kreativität, sondern deren Umwandlung, so weisen die Tendenzen der neuen Kunstformen zur Transredundanz der Kanäle, zu dem Einfluß der Nachrichten eines Kanals auf die Nachrichten des anderen hin. In Anbetracht der beschränkten Kapazität des Gehirns des Adressaten müssen die Nachrichten entsprechend justiert werden, damit die globale Quantität des Neuen nicht die Aufnahmefähigkeit übertrifft.

Das Problem der Redundanz und der Bildungsfunktion der künstlerischen Illustration für Kinder, ihr Spezifikum verweisen uns auf vier Teilfragen: zu dem Stand der Illustration für Kinder, die Stellung der Kinder in dem Bildungssystem, die Frage des Mediators und schließlich auf die Frage, ob es möglich ist, für unsere Zeit gültige Prinzipien des künstlerischen Schaffens auf diesem Gebiet zu bestimmen. Jede dieser Fragen führt zu Schwierigkeiten, die jede Generalisierung unmöglich machen.

Gleich bei der ersten stoßen wir auf die verschiedenartige Funktion des Kinderbuches und der Illustration, auf eine Verschiedenheit, die vor allem durch die Altersperiodisierung des Kindes bedingt ist. Das Leporello, das Bilderbuch für die Kleinsten – und andererseits das künstlerisch-bildende Kinderbuch, die Abenteuerlektüre: das traditionelle Denken überzeugt uns davon, daß die Aufgabe der Redundanz hierbei ganz verschieden ist und daß ihr der

verschiedenartige Charakter der Illustration entsprechen sollte (und auch entspricht).

Wenn wir uns jedoch auf die modernste Illustration konzentrieren, zeigt uns die einfache Empirie, daß in jedem Teilbereich der Kinderliteratur, der Illustration, eine Form gefunden werden kann, in der das Maß des Neuen und die Redundanz ausgewogen sein können. Wenn aus übervorsichtigen didaktisch-psychologischen Gründen eine banale Illustration für Kleinkinder gefordert wird (wir waren Zeugen einer solchen Forderung z.B. bei der Diskussion über die Illustrationen der letzten Fibel), wird dadurch der Übergang zu der Aneignung illustrativer Möglichkeiten, in denen der Anteil des Neuen in der Nachricht der qualitativen Stufe unserer bildenden Kunst entspräche, erschwert und eine adressierte Wirkung der bildenden Kunst in unserer Gesellschaft überhaupt unmöglich gemacht.

Wenn wir von dem Niveau der zeitgenössischen slowakischen oder tschechischen Illustration für Kinder ausgehen (ein breiteres Gebiet ist nicht zu übersehen), können wir feststellen, daß sie ausreichende Werke mit einem optimalen Anteil der Redundanz besitzt – d. h. also auch mit einem Optimum des Neuen, Unvorhergesehenen. Es wäre Aufgabe einer kommenden Analyse festzustellen, welches Verhältnis von Information und Redundanz in den einzelnen, vor allem altersmäßig abgestuften Bereichen des Kinderbuches vorherrscht. Ich glaube, daß es vorteilhaft wäre, bei dieser Analyse von Benses ästhetischer Theorie auszugehen. Eine ungenügende Mannigfaltigkeit der Illustration, wie sie für jede einzelne Kultur bezeichnend ist, ließe sich theoretisch durch die Übernahme von Ausdrucksweisen aus ethnisch oder historisch naheliegenden Kulturen ausgleichen.

Unter der Situation der Schüler in unserem derzeitigen Bildungssystem können wir bloß äußere Bedingungen der Erziehung und Bildung verstehen. Doch auch mit dieser Einschränkung sind große Unterschiede in den kulturellen Bedingungen der Familien auf dem Land und in der Stadt, in der Wirkung der äußeren Faktoren auf die Interessen der Schüler feststellbar. Büttensenders und Rittelmeyers Versuch haben bewiesen, daß gleichermaßen auch der Druck auf die Toleranz des Einzelnen in Bezug auf das Neue nicht unterschätzt werden darf – wobei wir uns wieder dem Gebiet der Information und Redundanz von einer anderen Seite her nähern.

Der Schüler ist in unseren kulturellen und schulischen Bedingungen der Adressat bis zu anarchisch verschiedenartiger bildnerischer Ausdrucksweisen. Auch wenn in letzter Zeit der Anteil des Neuen z.B. in den Lehrbüchern gestiegen ist, so hat das Übergewicht zweifellos (wenn nicht in der Qualität, so doch in der Art des Druckes) eine alte, konventionelle und banale Ausdrucksweise. Dabei dürfen wir die rein anschauliche Funktion des Bildes auch nicht außer acht lassen. Sie erblickt den Kern des Neuen im Bild in der Erkenntnis der verschiedenen Dingbereiche außerhalb der bildnerischen Form. Der semantische und ästhetische Genuß – wie kompliziert die

Beziehungen zwischen den beiden auch sein mögen – durchkreuzen sich auf dieser ersten Ebene häufig und heben sich gegenseitig auf.

In der Kollision der Wirkung des Alten und des Neuen, der Lehrmittel und der Lehrmeinungen mit den Plakaten und anderen modernen Kommunikationsmitteln geht es hauptsächlich darum, in welchem Maß der Schüler, das Kind bereit ist, diese ohne äußerliche Anstöße wahrzunehmen und aufzufassen. In Krathwohls Klassifikation der emotionalen Bildungsziele wird berechtigterweise die Bereitschaft aufzunehmen und die Bereitschaft zu reagieren als entscheidendes Kriterium eines emotionalen Zutritts zur Wirklichkeit aufgefaßt.

Und damit kommen wir schon unmittelbar zu der Wirkung des Mediators der Nachrichten im Bereich der Kunst. Obwohl das Problem der Vermittlung und des Mediators in der bildenden Kunst und der Illustration um vieles komplizierter ist, und eine weitere Komplikation in dem spezifischen Alter des Kindes und seiner Stellung hinzukommt, will ich nun den sekundären Träger der Mediation, den Erzieher, den Erwachsenen im breitesten erzieherischen und gesellschaftlichen Sinne des Wortes in Betracht ziehen. Man kann nicht sagen, daß die retardierenden Einflüsse der Erwachsenen ein Spezifikum der bildenden Kunst sind: die Tradition in dieser negativen Form spielt eine Rolle auf allen Gebieten der Entwicklung und der Bildung.

In der bildenden Kunst und in der Kinderbuchillustration ist die Situation insofern anders, insofern wir den Anteil der bildenden Kunst in der kollektiven Kultur der Gesellschaft und die komplizierten Beziehungen der Erwachsenen zum Kinderbuch betrachten. In jedem Fall kann man jedoch sagen, daß die Beziehung von Information und Redundanz ein anderes Optimum bei den Erwachsenen, und ein anderes bei den Kindern ohne Einfluß der Erwachsenen hat, daß die Tendenz zur Banalität und der totalen Redundanz bei den Erwachsenen unvergleichlich stärker als bei dem kindlichen Adressaten ist. Und da den Erwachsenen die Herrschaft über die Kommunikationsmittel obliegt, sind auch solche Editionen nicht ausgeschlossen, die der Sentimentalität der Erwachsenen bei der Rückerinnerung an die frühe Kindheit anhand schon damals, vor zwei oder drei Generationen, banaler Kunstprodukte, entgegenkommen.

Es ist kaum möglich, eine Prognose der Illustration für Kinder zu wagen; frühere Erfahrungen warnen uns vor jeder Prognose. Man kann sich jedoch an das Schlußwort in Moles Vortrag halten, worin neue Quellen der Originalität genannt werden – die Kombinatorik und die Möglichkeit neuer Kunstarten. Bemerkenswert ist auch die Rolle, die Moles den Ästhetikern in Bezug auf die Algorithmen der Permutationskunst und die Programme der Rechenmaschinen zuweist.

In beiden, von Moles angedeuteten Richtungen, die letzten Endes in enger Verbindung stehen, haben wir die Annäherung der Kunst an die technische Zivilisation unserer Zeit und an die daraus resultierende rapide technische und inhaltliche Entwicklung

der angewandten Kunst vor Augen. Die Illustration hat breitere Aufnahmsmöglichkeiten als die traditionellen Kunstarten – die Grafik, die Malerei, die Bildhauerei; wir könnten beinahe sagen, ihre Möglichkeiten seien unbegrenzt. Und bedeutet das nicht, daß sich die Illustratoren einerseits mit technischen Möglichkeiten weit über die Grenzen einer traditionell aufgefassten Kunst hinaus befassen werden müssen, und daß andererseits in diesen Bereich Künstler aus verschiedenen Bereichen der angewandten Kunst, eindringen werden? Konkretere Vorstellungen und Andeutungen sind nicht mehr am Platz – hier liegt es an der künstlerischen Tätigkeit, Antwort zu geben.

Abschließend fügen wir noch hinzu, daß Erwägungen über die Illustrationen für Kinder vom Standpunkt der Informationstheorie und ihrer theoretisch-ästhetischen Grundlagen aus uns wohl dazu führen werden, unseren Widerstand gegen theoretische Verfahren bei der Erziehungsarbeit mit dem Kunstwerk aufzugeben, oder wenigstens zu vermindern. Die Tatsache, daß es sich um Kinder handelt, erfordert wieder spezifische Verfahren: die Problematik der Arbeitsmethode mit Kunstwerken braucht eine neue Basis und gelangt in den Vordergrund des Interesses.

KLAUS DODERER

NEMECKÁ SPOLKOVÁ REPUBLIKA

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Ilustrácia detskej knihy ako umelecké dielo

Illustrationen im Kinderbuch als Kunstprodukt

Akokoľvek jemné rozlišovanie ilustračného umenia na jednej a „čistého“ výtvarného umenia, voľného umenia na strane druhej, nevidí sa mi byť oprávneným, ak sa chceme zapodievať otázkou vplyvu výtvarného vybavenia kníh na výchovu ľudského ducha. Kto skúma ilustrácie, nachádza veľké alebo malé, dobré alebo zlé, staré alebo nové umelecké diela, ale vždy umelecké diela. Ciele, techniky, proces vzniku zostávajú tie isté, umelci sčasti tiež; zoberme si len Picassa, Chagalla a Kleea, v 19. storočí Ludwiga Richtera a v 18. storočí Chodowieckého, alebo v súčasnosti Miróa či Trnku. Všetci vytvárali voľné umelecké diela a práve tak aj knižnú grafiku. Rozlíšenie medzi užitou grafikou na jednej a umením na druhej strane netýka sa predmetu, najviac ak formy publikovania a účelu použitia. Pravda, naša spoločnosť si vytvorila predstavy o rozdieloch úrovne a o kategorických diferenciách, ktoré treba odstrániť, lebo sú nesprávne. Môžeme tu teda hovoriť celkom všeobecne o vplyve umenia na výchovu.

Sotva niekto pochybuje o hodnote výchovy umením. Ani keby sme sa vyrovnávali s tými, ktorí sa ako úzko utilitárni funkcionalisti a materialisti plní nedorozumení zbavili vlastnej humanity, lebo krátkozrako nenachádzajú materiálny osoh, a preto vyhlasujú umenie za zbytočné. Nazdávam sa však, že patrí k podstate umenia vydržať tento útok, lebo v skutočnosti obsahuje dialektiku bezúčelnosti a účelovosti. Chce byť slobodnou hrou a predsa vždy plní istú funkciu. „Každé umelecké dielo má svoj neriešiteľný rozpor v účelnosti bez účelu, ktorou Kant definoval estetično“ (Adorno). Potiaľ nemôže sa „zbaviť otázky prečo, ktorej negácia je práve jeho účelom“ (Minima Moralia, s. 436). Pravda, význam, aký má umenie pre spoločenský pokrok, určuje sa rozdielne. Tým sa kladie aj otázka pedagogickej relevancie a táto otázka je naozaj legitímna.

Umelecká výchova hodnotí estetické osvojovanie si skutočnosti ako 1. etiku budúcnosti (Gorkij a estetizmus, ktorý stotožňuje dobro a krásno a musí si iba uvedomiť krehkosť pojmu krásna

Vorbemerkung: Eine feinsinnig gemeinte Unterscheidung zwischen Illustrationskunst einerseits und „reiner“ Bildkunst und freier Kunst andererseits scheint mir nicht berechtigt, wenn wir uns um die Frage bemühen wollen, welchen Einfluß die bildnerische Ausstattung von Büchern auf die Erziehung des menschlichen Geistes hat. Wer Illustrationen vorfindet, findet große oder kleine, gute oder schlechte, alte oder neue Kunstwerke vor, immer aber Kunstwerke. Die Ziele, die Techniken, der Entstehungsprozeß bleiben dieselben, die Künstler teilweise auch, denken wir nur an Picasso, Chagall, Klee, im 19. Jahrhundert an Ludwig Richter und im 18. an Chodowiecki, oder an Miro oder Trnka in unseren Tagen. Sie alle haben freie Kunstwerke und ebenso Buchgrafiken geschaffen. Unterscheidungen in Gebrauchsgrafiken einerseits und Kunst andererseits betreffen nicht die Sache, höchstens ihre Publikationsformen und ihren Verwendungszweck. Allerdings hat unsere Gesellschaft Vorstellungen von Niveauunterschieden und kategorialen und kategoriale Differenzen entwickelt, die es abzubauen gilt, weil sie nicht stimmen. Wir können hier also ganz allgemein vom Einfluß der Kunst auf die Erziehung sprechen.

Wert der Erziehung durch Kunst: Kaum jemand bezweifelt den Wert der Erziehung durch Kunst. Es sei denn, man hätte sich mit jenen auseinanderzusetzen, die sich als enge Zweckfunktionalisten und mißverständene Materialisten ihrer eigenen Humanität entheben, indem sie den materiellen Nutzen kurzfristig leugnen und deshalb die Kunst für überflüssig erklären. Aber ich glaube, daß es zum Wesen der Kunst gehört, diesen Angriff aushalten zu müssen, weil sie in der Tat in der Dialektik zwischen Zweckfreiheit und Zweckmäßigkeit steht. Sie will freies Spiel sein und erfüllt dennoch jeweils eine Funktion. „Jedes Kunstwerk hat seinen unauf löslichen Widerspruch in der ‚Zweckmäßigkeit ohne Zweck‘, durch die Kant das Ästhetische definierte“ (Adorno). Insofern kann sie „der Frage des Wozu nicht

– Makarenko), alebo 2. pokus obnoviť nánosmi prekryté primárne podmienky (čisto rajska humanita; tu sa objavuje detské umenie, ktoré ešte nepozná spoločenské bariéry), alebo 3. jednu z viacerých foriem osvojenia si skutočnosti (umenie je nesporné základnou kategóriou bytia). Bez podliehania romantickej predstave – v oboch prvých prípadoch zdá sa mi byť povážlivo blízko – sa mi zdá byť umenie účelovo určené pokusom neprestajne opakovať projekt slobody. Len tak by sa mohla chápať veta: „Naša estetická výchova bojuje proti úzko ohraničenému vkusu tým, že ho rozvíja vo všetkých oblastiach estetického osvojovania si skutočnosti. Do plnej šírky rozvinutý vkus vedie k plnosti života...“ (Holešovský). Ale táto plnosť života, na ktorú sa tu myslí, dá sa azda poňať ešte diferencovanejšie, ak sa pýtame na pôsobenie umenia v živote jedinca i spoločnosti. Súčasne sa tým určí ohraničenie späť s každým oslobodením človeka umením. Slovom: umenie umožňuje tým, ktorí sa ho zúčastňujú, oponovať v slobode nátlaku reality. Tým sa myslí na proces liberalizácie, na onen prielom „praktických životných poriadkov“, ktoré sa – ako hovorí Adorno – „tvária, ani keby osožili človekovi, ktoré nechávajú v hospodárstve zacielenom na zisk zakrpatie ľudskosť a čím väčšmi sa rozširujú, tým väčšmi okypujú všetku nežnosť. Lebo vzájomná ľudská neha nie je nič iné než vedomie o možnosti bezúčelných vzťahov, ktoré sa potešujúco dotýka aj zajatcov účelovosti.“ Odtiaľ treba s Theodorom W. Adornom ponímať „meštiacke ratio“ a plochý materializmus ako príčiny odbúravania humanity, ako príčiny „choroby kontaktov“, keď „každý obal, ktorý sa dáva medziľudským stykom... pokladá sa za rušenie fungovania aparatúry“. Potom sa „za pseudodemokratickým odbúravaním formálnosti, staromódnej zdvorilosti...“ atď. hlási „nahá surovosť“. Umenie je však práve zahalené, zahalením sa chráni pred nahou surovosťou a stáva sa tak útočiskom humanity.

V tomto poňatí je umenie zavše provokáciou, odvolaním, výzvou protirečiť skutočnosti a spokojnosti s daným stavom. Umenie sa potom vždy usiluje uniesť človeka do bezúčelného zahalenia, vytrhnúť ho z nátlaku. Pritom sa opotrebuje sila pôsobenia jednotlivého umeleckého diela, raz objavených štýlov i techník, znehodnotí sa v procese provokácie (tak napr. expresionistické formy a užité vzory ako tovar súčasnej priemyselnej kultúry).

Bolo by nesprávne nazdávať sa, že prístup k umeleckému dielu je jednoznačne určiteľný, že je priamy, že je jednosmerný, že je „pôvodný“, prípadne emocionálny. „Tito ‚emocionalisti‘ nepochopili ani subjektívnu citovú stránku poznania, ani skutočnosť, že iba všestranne využitým pôsobením umeleckého diela rastie schopnosť citovo zažiť aj také diela, ktoré kladú vyššie nároky na intelekt žiaka“ (Holešovský).

Spomínam si na výrok veľkého sochára Henri Moora, ktorý z druhej strany varoval pred zjednodušujúcim prístupom, keď vyzdvihol komplexnosť samého umeleckého diela: „Každé dobré umenie obsahuje abstraktné a surrealistické prvky, rovnako ako zahrňuje klasické a romantické, poriadok a prekvapenie, intelekt a imagináciu, vedomé a nevedomé.“ Z toho vyplýva, že sa vplyv umenia na mladého človeka nevyčerpáva v spojení s citom, ale nachádza

entgehen, deren Negation gerade ihr Zweck ist“ (Minima Moralia, S. 436).

Unterschiedlich wird allerdings die Bedeutung bestimmt, welche die Kunst für den gesellschaftlichen Fortschritt hat. Damit ist auch die Frage nach der pädagogischen Relevanz gestellt, und diese Frage ist wohl legitim. Will die Kunstziehung die

ästhetische Aneignung als Ethik der Zukunft (Gorki)

(Ästhetizismus, der gut und schön gleichsetzt und sich der Brüchigkeit des Schönheitsbegriffs erst bewußt werden muß) (Makarenko)

oder: ästhetische Aneignung als Versuch gewertet wissen, die verkrusteten Primärbedingungen wieder herzustellen (reine paradiesische Humanität. Hier kommt die Kinderkunst in den Blick, die die gesellschaftlichen Barrieren noch nicht kent)

oder: ästhetische Aneignung der Wirklichkeit neben anderen Aneignungsformen. (Kein Zweifel an der Kunst als Grundkategorie des Seins besteht.)

Ohne einer romantischen Vorstellung anheimzufallen – sie scheint mir in den beiden ersten Fällen bedenklich nahe zu liegen – scheint mir Kunst ihrer Funktion nach darin bestimmt zu sein, daß sie den Entwurf von Freiheit ständig zu wiederholen versucht. Nur so dürfte der Satz zu verstehen sein: „Unsere ästhetische Erziehung kämpft gegen einen engen begrenzten Geschmack, indem sie ihn in allen Bereichen der ästhetischen Aneignung der Wirklichkeit entwickelt. Ein in voller Breite entwickelter Geschmack führt in die Fülle des Lebens...“ (Holešovský). Aber diese Fülle des Lebens, die hier gemeint ist, läßt sich vielleicht noch differenzierter fassen, wenn man nach den Leistungen fragt, die Kunst im Leben des einzelnen sowie in der Gesellschaft vollführt. Zugleich ist damit eine Eingrenzung gesetzt, die mit jener Freisetzung des Menschen durch Kunst verbunden ist. Nämlich: Kunst ermöglicht für denjenigen, der an ihr teilnimmt, den Zwängen der Realität in Freiheit „gegenüberzutreten“. Damit ist der Liberalisierungsprozeß gemeint – jener Ausbruch aus „den praktischen Ordnungen des Lebens“ – wie Adorno sagt –, „sie sich geben, als käme sie den Menschen zugute, lassen in der Profitwirtschaft das Menschliche verkümmern und je mehr sie sich ausbreiten, umso mehr schneiden sie alles Zarte ab. Denn Zartheit zwischen den Menschen ist nichts anderes, als das Bewußtsein von der Möglichkeit zweckfreier Beziehungen, das noch die Zweckverhafteten tröstlich streift.“ Man muß von hier aus mit Theodor W. Adorno die „bürgerliche ratio“ und einen platten Materialismus als Ursache eines Abbaus der Humanität, als Ursache „der Erkrankung des Kontakts“ ansehen, wenn, „... jede Hülle, die sich im Verkehr zwischen die Menschen schiebt, ... als Störung des Funktionierens der Apparatur empfunden“ wird. „Die nackte Roheit“ meldet sich dann „hinter dem pseudodemokratischen Abbau von Formelwesen, altmodischer Höflichkeit...“ usw. an.

Kunst sitzt demnach gerade in der Hülle, die vor der nackten

aj opačné vstupy (intelekt); ba azda ho musíme vidieť v totalite.

Názor, že mladý človek nedisponuje ešte všetkými kategóriami poznania umeleckého diela, bol by omylom. Umenie detí tu vlastne dokázalo, že je tomu ináč. Lebo práve detské umenie môže byť súčasne expresívne, surreálne, imaginatívno-fantastické a intelektuálne.

Preto by som chcel na záver formulovať tri tézy:

1. Viacvrstvosť a komplexnosť umeleckého diela vyžaduje otvorenie mnohostrannejších prístupových možností.
2. Ak umenie provokuje, chce provokovať a má provokovať, musí byť umelecká výchova výchovou k provokácii.
3. Umenie sa stáva útočiskom humanity tým, že oslobodzuje. Je v ňom ochrana pred nahou surovosťou, lebo ruší prosté fungovanie.

Kto teda kultivuje umenie, kultivuje ľudskosť, aby pomocou nehy a bezúčelnosti pracovala pre mierumilovnosť.

Roheit bewahrt und bildet damit einen Hort der Humanität.

Kunst als Provokation: So verstanden ist Kunst jeweils Provokation, Widerruf, Aufforderung, der Wirklichkeit, dem Sosein zu widersprechen. Kunst sucht dann immer, den Menschen in die zwecklose Hülle zu entführen, ihn herauszureißen aus den Zwängen. Dabei nutzen sich das einzelne Kunstwerk, einmal gefundene Stile und Techniken, in ihrer Wirkkraft ab, sie verschleifen sich im Prozeß der Provokation (so z.B. expressionistische Formen und Gebrauchsmuster als Waren der heutigen Kulturindustrie).

Falsch wäre es zu meinen, der Zugang zum Bildkunstwerk wäre eindeutig bestimmbar, wäre direkt, wäre einlinig, wäre eventuell „ursprünglich“ emotioniel. „Diese ‚Emotionalisten‘ waren sich dabei weder über die Subjektivität der Gefühlsseite der Wahrnehmung beim einzelnen klar, noch über die Tatsache, daß nur durch eine in all ihren Seiten genutzte Einwirkung des Kunstwerks die Fähigkeit wächst, auch solche Kunstwerke, die höhere Ansprüche an den Intellekt des Schülers stellen, vom Gefühl her erleben zu lassen.“ (Holešovský)

Ich erinnere an einen Ausspruch Henry Moores, des großen Bildhauers, der auf andere Weise vor einem einseitigem Zugang warnt, indem er die Komplexität des Kunstwerks selbst herausstellt: „Jede gute Kunst enthält abstrakte und surrealistische, so wie sie auch klassische und romantische Elemente, Ordnungen und Ueberraschungen, Intellekt und Imagination, Bewußtes und Unbewußtes einschließt.“ Daraus geht hervor, daß der Einfluß der Kunst auf den jungen Menschen sich nicht erschöpft in der Verbindung mit dem Gefühl, sondern auch anderwärts (Intellekt) Eingang findet, vielleicht aber auch total gesehen werden muß.

Es wäre ein Irrtum zu glauben, dem jungen Menschen stünden noch nicht alle Kategorien des Kunstverständnisses zur Verfügung. Hier hat die Kinderkunst eigentlich den Beweis erbracht, daß es anders ist. Denn gerade die Kinderkunst kann expressiv, surreal, imaginativ-phantastisch und intellektuell zugleich sein.

Drei Thesen: Deshalb möchte ich am Schluß drei Thesen wagen.

1. Die Vielschichtigkeit und Komplexität des Kunstwerkes fordert die Eröffnung vielseitiger Zugangsmöglichkeiten.–
2. Wenn Kunst provoziert, provozieren will und provozieren soll, muß Kunsterziehung zur Provokation erziehen.
3. Kunst wird zum Hort der Humanität, indem sie freisetzt. In ihr liegt die Bewahrung vor der nackten Roheit, indem sie bloßes Funktionieren stört.

Wer demnach die Kunst kultiviert, kultiviert die Menschlichkeit, der schickt Sie auf den Weg, mit Hilfe des Zarten und Zwecklosen für das Friedfertige zu wirken.

RICHARD
BAMBERGER

RAKÚSKO

ÖSTERREICH

O perspektívach ilustrácie

Die Perspektiven der Illustration

Pokúsme sa naznačiť rozvoj umenia a vývin tvorby ilustrovaných kníh v budúcnosti podľa toho, ako sa javí tu, na našej výstave BIB '69.

Keď hovorím o ilustrovanej knihe, myslím tým náročnú publikáciu, teda nie masový tovar, ktorý dostať v obchodnom dome, nie masu každodenných kníh s obrázkami, ale ilustrované knihy vytvárané umelcami, ktorí chcú niečo dokázať. A práve v tejto oblasti došlo v minulosti k veľkým prevratom. Pred 30 rokmi, medzi dvoma svetovými vojnami, platili pre ilustrovanú detskú knihu isté medzinárodné kritériá. Detská kniha mala pracovať s čistými farbami, jasnými plochami a jednoznačnými kontúrami. Rovnako ako formu, mali knihy vopred vymedzený aj obsah. Ten sa viazal na prostredie dieťaťa, na jeho izbu, na sedliacke dvory, záhrady, dediny atď. K prostrediu dieťaťa sa, prirodzene, priradovala aj rozprávka, tradícia.

Druhá svetová vojna priniesla veľké zmeny. Ilustrovanej knihe prišlo splňať dva sľuby formulované bez priamej súvislosti s ilustrovanou knihou.

Prvý zo sľubov dával nádej, že po druhej svetovej vojne budú oslobodené všetky národy sveta spod diktatúr a okov, druhý nádej na vytvorenie jedného sveta. Nevieť, či splnili tieto sľuby tí, ktorí ich dali, či ich splnila história, politika – to prenechávam vášmu úsudku, ale faktom je, že ilustrovaná kniha tento historický sľub splnila. Smerovanie k internacionalizmu sa prejavuje v modernej detskej knihe najmä prvkami oslobodzovania. Oslobodzovanie od okov, teda najskôr spod okov pedagogiky. Zásady svojho času chápané ako axiómy padli, nastúpila sloboda formy. Spočiatku sme sa zľakli toľkej slobody, slobody čiar, slobody farby a domnievali sme sa, že moderné umenie nie je absolútne vhodné pre deti, ale ono sa presadilo. Nielen u kritikov, u dospelých, ale aj u detí. Keď sa niečo všeobecne presadí, potom vyjde zvyčajne v ústrety aj veda a objavuje teóriu, ktorou dokazuje, že jestvujúce je aj správne. A tak teória prijala slobodné, voľné umenie, slobodnú kresbu i uvoľnenú farebnosť nie azda pre

Ich möchte einige Worte sagen zur Entwicklung der Bilderbuchkunst und zu dem Trend im gegenwärtigen Bilderbuchschaffen, wie sie sich ja auch in der Ausstellung der BIB hier zeigen.

Wenn ich hier vom Bilderbuch spreche, so meine ich das Bilderbuch, das Ansprüche stellt, also nicht die Masse der Warenhausproduktion und die Masse der Alltagsbilderbücher, sondern die Bilderbücher, die von Künstlern gemacht wurden, die etwas leisten wollen. Und da ist wohl in der Vergangenheit ein großer Umschwung vor sich gegangen. Vor 30 Jahren, oder zwischen den beiden Weltkriegen, war es wohl international so, daß dem Kinderbilderbuch von allen Seiten her gewisse Vorschriften gemacht wurden. Das Bilderbuch sollte also kindgemäß sein dadurch, daß es reine Farben habe, reine Flächen, daß die Begrenzung eindeutig sei. So wie die Form, so war auch der Inhalt stark bestimmt. Der Inhalt des Bilderbuches sollte die Umwelt des Kindes darstellen, sein Zimmer, Haus, Hof, Garten, das Dorf usw. und zur Umwelt des Kindes kam vielleicht dann noch die Tradition, das Märchen; darüber hinaus aber war es schon vom Stoff her gesehen nicht mehr kindgemäß, wenn das Bilderbuch da Ausblicke bot.

Mit dem zweiten Weltkrieg kam es zu einer großen Änderung. Das Bilderbuch erfüllte zwei Versprechen, die gemacht wurden, ohne daß man an das Bilderbuch dachte. Das eine Versprechen, das in aller Welt laut wurde, hieß, mit dem 2. Weltkrieg seien die Völker befreit von den Fesseln aller Diktatur und mit dem 2. Weltkrieg zöge in der Welt eine Hoffnung ein, die Hoffnung auf die Einigung der Völker, und der Begriff der einen Welt. Ich weiß nicht, ob diese Versprechen von denen, die sie machten, erfüllt wurden, ob sie in der Geschichte, in der Politik erfüllt wurden, das ist ihrem Urteil überlassen. Aber Tatsache ist, daß das Bilderbuch diese weltgeschichtlichen Versprechen erfüllte. Die Trends im modernen Kinderbuch stehen zunächst also im Zeichen

blížkosť rozumovej sféry, uplatňujúcej sa v umení 30. rokov, ale naopak ako podnet pre fantáziu a povzbudenie tvorivých síl dieťaťa. Prvým východiskom týchto záverov bola možno len čistá intuícia, ale výskumy psychológov skutočne dokázali, že deti, ktoré dostávali len staré strnulé formy obrázkovej knižky, diktované pedagogikou, neboli slobodné ani vo vlastnej tvorbe, nenachádzali svoj vlastný výraz, kým deti, ktoré vyrastali a vyrastajú v styku s novými voľnými, rozmanitými druhmi umeleckého výrazu, prejavovali aj vo vlastnej tvorbe oveľa viac slobody. To je teda pozitívny rozvoj, ktorý umožnilo oslobodenie z okov diktatúry pedagogiky.

Druhá nádej, ktorú vyslovili veľkí politici, bola nádej na zjednotenie národov v koncepcii jedného sveta. Na našej výstave možno zistiť, že sa jednotlivé národnosti skutočne od seba líšia národnými vlastnosťami, preukázateľne odlišnými základnými silami. Ale je veľmi prekvapujúce a temer neuveriteľné, koľko podobnosti sa ukazuje v ilustrovaných knihách z Východu a zo Západu. Ako blízko majú k sebe dokonca aj také silné protiklady ako sú Japonsko a USA. Je krásne, že sa svet navzájom našiel práve v kresbe, že ilustračná tvorba stavia mosty medzi národmi, že jestvuje jediná spoločná túžba, túžba po umeleckej slobode. Lebo v tejto internacionálnej slobode, ktorú v tejto internacionálnej spoločnosti vidíme v príbuznostiach výrazovej formy medzi jednotlivými krajinami, ukazuje sa život ako nekonečná rozmanitosť, nekonečné množstvo variácií, ktoré sa nerozlišujú podľa krajín, ktoré nie sú určené hranicami, ktoré určuje sloboda tvorivého génia.

Chcel by som končiť slovami predchádzajúceho rečníka, ktorý tiež videl vo výchove k umeniu a prostredníctvom umenia prínos k humanizácii ľudstva, a chcel by som dúfať, že toto oslobodenie spod okov diktatúry a zároveň pedagogiky vedie k oslobodeniu sveta umeleckého prejavu, v ktorom môžu prevládať a ďalej sa rozvíjať mnohoraké osobnosti rovnako ako ľudská individualita. Verím, že práve ilustrácie na našej výstave i toto zhromaždenie môžu značne prispieť k tomuto vývoju.

der Befreiung. Befreiung von allen Fesseln, die dem Bilderbuch früher angelegt waren, von den Fesseln zunächst der Pädagogik. Die Züge, die seinerzeit als Axiome angenommen worden waren, fielen weg, die starre Begrenzung wurde aufgelöst, es kam die zerfließende freie Kontur und man erschrak zunächst sehr, als man diese Freiheit wahrnahm, die Freiheit des Striches, die Freiheit der Farbe und man meinte, daß diese moderne Kunst absolut nicht kindgemäß sei, aber diese Kunst hat sich durchgesetzt. Nicht nur bei den Kritikern, bei den Erwachsenen, sondern auch bei den Kindern. Und wenn sich etwas allgemein durchsetzt, dann kommt meist nachher auch die Wissenschaft und findet eine Theorie und beweist, daß das, was da ist, auch recht ist. Und die Theorie hieß jetzt, diese moderne freie Kunst, die volle, zerfließende Kultur, die freien Farben, ist zwar nicht so verstandesnahe, wie die Kunst, die in den dreißiger Jahren gepriesen wurde, aber sie lockt die Phantasie, und sie regt die Schöpferkräfte des Kindes an. Das wurde zunächst wohl rein intuitiv ausgesprochen, aber Untersuchungen von Psychologen haben tatsächlich bewiesen, daß Kinder, die Umgang haben mit der alten Form des Bilderbuches, ähnlich dieser starren Form, die von der Pädagogik diktiert wurde, in ihrem eigenen Schaffen nicht freier wurden, nicht zu ihrem persönlichen Ausdruck fanden, während die Kinder, die aufwachsen und die jetzt aufwachsen mit dieser freien und mannigfaltigen Art des künstlichen Ausdrucks, auch in ihrem eigenen Schaffen viel mehr Freiheit zeigen und dann mehr zu sich selbst finden. Das ist also eine ganz positive Entwicklung, die durch die Befreiung von den Fesseln der Diktatur der Pädagogik vor sich ging.

Die zweite Hoffnung, die die große Politik aussprach, war die Hoffnung auf die Einigung der Völker, und der Begriff der einen Welt. Wenn sie die Ausstellung besuchen, werden sie finden, daß tatsächlich zwar die einzelnen Völkernationen gewisse nationale Eigenheiten haben, Grundkräfte haben, die sich jetzt zeigen. Aber was sehr überraschend und fast unglaublich ist, das ist Ähnlichkeit der Bilderbücher von Ost und West. Wie es die Annäherung von sogar so starken gegensätzen, wie es zwischen Japan und den Vereinigten Staaten der Fall ist, beweist. Das ist vielleicht am allerschönsten, daß es möglich war, daß die Welt sich gerade im Zeichen der Kunst fand, daß das Bilderbuchschaffen wirklich Brücken schlug zwischen Volk und Volk und daß es hier einen einzigen gemeinsamen Nenner gibt, den gemeinsamen Nenner der künstlerischen Freiheit. Denn bei dieser internationalen Einheit, die sich zeigt, bei dieser internationalen Gemeinsamkeit, der Verwandtschaft der Ausdrucksformen zwischen den Ländern, zeigt sich doch das Leben als eine unendliche Mannigfaltigkeit, eine unendliche Fülle von Variationen, jedoch Variationen, die sich nicht unterscheiden von Land zu Land, nicht bestimmt sind durch die Grenzen, sondern die bestimmt sind durch die Freiheit des schöpferischen Genies.

Ich möchte enden mit den Worte meines Vorredners, der in der Erziehung zur Kunst und in der Erziehung durch die Kunst auch einen Beitrag sah zur Humanisierung der Menschen und der Menschheit,

und ich will hoffen, daß diese Befreiung von den Fesseln der Diktatur und gleichermaßen der Pädagogik zu einer freien künstlerischen Gestaltung, zu einer Mannigfaltigkeit der Persönlichkeiten und der menschlichen Individualitäten führen wird. Ich denke, daß auch die Bilder und die Ausstellung und die Versammlung hier zu dieser Entwicklung beitragen kann.

HORST KUNZE

NEMECKÁ DEMOKRATICKÁ
REPUBLIKA

DEUTSCHE DEMOKRATISCHE REPUBLIK

Cit a rozum v ilustrácii

Gefühl und Verstand in der Kinderbuchillustration

Dynamiku našej epochy odzrkadľuje aj reč, napr. pokusmi postihnúť proces prenikania celého nášho moderného života vedeckými poznatkami neprestajným formulovaním nových pojmov. Na vyjadrenie tohto procesu prenikania života a jeho javov novými vedeckými poznatkami používajú v Nemecku od niekoľkých rokov krátky termín „povedečtenie“. Nie je rečovo obzvlášť pekný, ale precízny. Len nevedecký, vulgárny materializmus by mohol prísť k záverom, že povedečtenie života by malo znamenať potlačovanie alebo vylúčenie pre individuálny a spoločenský vývin dôležitých emócií, fantázie, predstavivosti. Rovnako nesprávne by však bolo chcieť znižovať intelekt a jeho riadiacu funkciu precenením úlohy emócií.

Dovoľte mi preto povedať k tomuto vzťahu emocionálnych a intelektuálnych momentov niekoľko myšlienok, ktoré treba aplikovať na ilustráciu detskej knihy.

Moja základná téza vychádza z faktu, že ako nijaký člen ľudskej spoločnosti, ani umelec sa dnes nemôže odťahovať od procesu povedečtovania života a jeho javov. V prípade architektov o tom nik nepochybuje, tvorca úžitkovej grafiky nemôže tiež obstať bez istých psychologických, sociologických, rovnako ako technických vedomostí. Dejiny knižnej ilustrácie dokazujú, že technické poznatky ovplyvňujú štýl ilustrácie, že dokonca môžu pôsobiť štýlotvorne. Zbytočne by sme sa hádali, či táto zákonitosť všeobecne platí pre ilustrátora, teda aj pre ilustrátora literatúry pre dospelých. Ale nik nemôže vážne poprieť, že platí pre ilustrátora detskej knihy. Toto musím zdôrazniť, lebo závery, ktoré z toho plynú, môžem iba naznačiť.

Dávno minuli časy, keď sme pokladali deti iba za malých dospelých. Berieme dieťa právom vážne a priznávame mu vlastné zákonitosti práve preto, že ho chápeme vo vývine, ktorý cielavedome riadi spoločnosť, formujúca svoj ideál vzdelanosti podľa hľadísk ekonomickej a politickej moci. Dieťa takto ovplyvňované sa vyvíja tak, že ho postupne vychováваме a vzdelávame.

Tento vývin sa realizuje ako osvojenie si objektívnej skutočnosti a jej

Die Dynamik unserer Epoche widerspiegelt auch die Sprache, wenn sie z.B. den Prozeß der Durchdringung unseres gesamten modernen Lebens mit wissenschaftlichen Erkenntnissen gedanklich vollziehbar zu machen sucht, indem sie immer wieder neue Begriffe formt und füllt. Um diesen Prozeß auszudrücken, verwenden wir seit einigen Jahren eine kurze Formel, die von der Verwissenschaftlichung. Sie ist sprachlich nicht besonders schön, aber präzise. Nur ein unwissenschaftlicher, vulgärer Materialismus könnte auf den Gedanken kommen, daß Verwissenschaftlichung des Lebens bedeuten sollte, die dem Menschen eigenen und für seine individuelle und gesellschaftliche Entwicklung wesentlichen Emotionen – seine Phantasie, seine Einbildungskraft, sein Vorstellungsvermögen – zu unterbinden oder gar außer Kurs zu setzen. Ebenso abwegig wäre es aber, den Intellekt und dessen steuernde Funktion des homo sapiens zugunsten seiner Emotionen herabsetzen zu wollen.

Lassen sie mich aber zu diesem Verhältnis emotionaler und intellektueller Momente einige Gedanken äußern, die sich, vom Allgemeinen wegführend, auf die Kinderbuchillustration erstrecken, ja, die sich ganz und gar auf die reizvolle, aber auch verantwortungsvolle Rolle des Kinderbuchillustrators beziehen sollen.

Meine Grundthese geht dahin, daß sich heute kein Glied der menschlichen Gesellschaft des Prozesses der Verwissenschaftlichung des Lebens und seiner Erscheinungen entziehen kann. Auch der Künstler nicht. Für den Architekten würde das wohl niemand bezweifeln, und der Gebrauchsgrafiker kann ohne ein bestimmtes Wissen an psychologischen, soziologischen und technischen Kenntnissen überhaupt nicht erfolgreich bestehen. Daß zum Beispiel technische Verfahren bei der Buchillustration den Illustrationsstil beeinflussen, ja geradezu stilbildend sich auswirken können, beweist die Geschichte der Buchillustration. Es ist für mein Anliegen völlig müßig, darüber zu streiten, ob diese

zákonitostí, ktorých znalosť si dieťa neprináša z domu. Pritom sa uvoľňuje tvorivá aktivita v hrách, v muzickej sebarealizácii, či pri čítaní; pomocou nej dieťa dokonca prekonáva skutočnosť. Ale všetky tieto známe prejavy rozkvetu a klíčenia predstavivosti a fantázie zakladajú sa na tom, že sa predstavivosť rozvíja skôr než myslenie, najmä abstraktné myslenie. Tak sa formujú u detí na istom stupni vývinu citovej reakcie aj tam, kde dospeli – podľa stupňa rozvoja svojich intelektuálnych schopností – nachádzajú riešenie, vysvetlenie a príčiny. Pre ďalší vývin dieťaťa je podstatná skutočnosť, že sa emocionálne a intelektuálne momenty prelínajú. Nehovoríme predsa zbytočne o tvorivej fantázii: chceme tým naznačiť jej aktívnu produktívnu úlohu, ktorá je dôležitým motorom činnosti všestranne vyvinutého dospelého jedinca, vedca aj umelca.

Hoci sa senzibilita individuálne líši podľa temperamentu a typu, dnes už vieme, že rozhodne súvisí s emocionálnou sférou. Keďže je emocionálna sféra pre deti taká podstatná, preberá popri pedagógovi práve ilustrátor detskej knihy veľkú zodpovednosť za impulzy, ktoré sprostredkuje detskej vnímavosti. Jeho impulzy sú dôležité pre proces prelínania sa emocionálnych a intelektuálnych momentov, lebo sú trvalé. V procese detského pozorovania, ktorý sa takisto individuálne diferencuje, ale ako celok prekonáva isté stupne, prelína sa ponúknutá forma s implikovaným obsahom. To ale znamená, že spredmetnené emócie vytvárajú celkom konkrétne vzťahy k svetu, k jeho bytostiam, k ostatným ľuďom. Je akiste oprávnené, ak hovoríme o „svetonázorových emóciách“ (S. L. Rubinštejn, *Základy všeobecnej psychológie*, nem. preklad z ruštiny, Berlín 1958, s. 621), keď chceme charakterizovať postoje vo vzťahoch ku konkrétnemu okoliu, postoje, ktoré sú nimi čiastočne vždy, minimálne však pri nazeraní sveta a vecí trvale spoluurčované. Svetonázor má potom význam pre formovanie charakteru a osobnosti dospelého jedinca. Svetonázor, osobnosť, vzdelanie a výchova sú integrálnym celkom, ktorého estetické, morálne a intelektuálne obsahy sú spoločensky určené, t. j. závislé od panujúcich názorov a ich presadzovateľov. Dovoľte mi uzavrieť niekoľkými – negatívnymi i pozitívnymi – príkladmi. Pre formovanie obrazu sveta nie je nepodstatné, ako sa umelecky vyjadrujú vzťahy k ľuďom, teda aj k vzdialeným a cudzím, napr. k ľuďom iných kontinentov, dokonca aj v zdanlivo neutralizovaných, starých a tradičných témach, ako je napr. Desiat malých černoškov. Pozrite sa, prosím, sami kriticky z tohto hľadiska na ilustrácie tohto medzinárodne rozšíreného príbehu. Menujme iba jeden príklad: ilustrácie Marleny Reidelovej (Feldafing, Buchheim-Verlag 1958) dostávajú sa pre svoje zobrazenie černochoch hlboko pod úroveň toho, čo možno ešte dnes ponúkať. A takisto je v tejto knihe vyobrazený Turek, ktorý šabľou rúbe deti, osočovaním, ktoré vedie ku všetkému inému, než k pozitívnemu formovaniu pohľadu na svet. Turecko však už dnes neleží tam kdesi ďaleko a v Afrike sa riešia problémy formovania samostatných národov, ktoré sa dotýkajú nás všetkých.

Z tohto hľadiska nemožno už tiež bez výhrad vychvalovať odpudzujúce a podceňujúce premeny afrických ľudí a detí na opice v knihách Laurenta de Brunhoffa zo série o slonovi Babarovi (Babars

Gesetzmäßigkeit der Entwicklung auch für den Buchillustrator schlechthin, also auch für den Illustrator von Erwachsenenliteratur gilt oder nicht. Niemand kann aber ernsthaft bestreiten, daß sie für den Kinderbuchillustrator gilt. Das möchte ich begründen, die Schlußfolgerungen daraus jedoch nur andeuten.

Die Zeiten sind vorüber, da man in Kindern kleine Erwachsene sah, aber wenn wir das Kind mit Recht ernstnehmen und ihm eine Eigengesetzlichkeit zuerkennen, so eben deswegen, weil es in einer Entwicklung begriffen ist, in der es gezielten Beeinflussungen seitens der Gesellschaft ausgesetzt ist, die sich ihr Bildungsideal nach den Gesichtspunkten der ökonomischen und politischen Macht formt. Das Kind, das so bewußt erzogen wird, entwickelt sich, in dem es heranwachsend erzogen und gebildet wird.

Bei dieser Entwicklung verhält es sich so, daß das Kind vom Haus aus die objektive Wirklichkeit und ihre Gesetze nicht kennt, sondern sie sich erobern muß. Dabei kommt es zu einer schöpferischen Aktivität im Spiel, in der musischen Selbstbetätigung, bei der Lektüre, mit deren Hilfe es die Wirklichkeit sogar überflügelt. Aber all diese uns vertrauten Erscheinungen des Blühens und Sprießens der Einbildungskraft und Phantasie beruhen darauf, daß sich die Einbildungskraft früher entwickelt als das Denken, insbesondere das abstrakte Denken. So ergeben sich beim Kinde in bestimmten Abschnitten seiner Entwicklung emotionale Reaktionsweisen, wo der Erwachsene mit seinen intellektuellen Fähigkeiten – je nach seinem Entwicklungsstand – Lösungen, Erklärungen, Ursachen findet. Wesentlich für die Weiterentwicklung des Kindes ist die Tatsache, daß sich emotionale und intellektuelle Momente durchdringen. Wir sprechen nicht umsonst von der schöpferischen Phantasie und wollen damit ihre aktiv produktive Rolle kennzeichnen, die auch für den allseitig entwickelten Erwachsenen, für den Künstler, wie für den Wissenschaftler, ein wesentlicher Motor seiner Handlungen ist.

Wenn auch die Eindrucksfähigkeit nach Temperament und Typ individuell verschieden ist, so wissen wir doch heute, daß sie sehr entschieden mit der emotionalen Sphäre zusammenhängt. Wenn aber für das Kind die emotionale Sphäre so wesentlich ist, dann übernimmt gerade der Kinderbuchillustrator neben dem Pädagogen eine große Verantwortung mit den Impulsen, die er der kindlichen Eindrucksfähigkeit vermittelt. Seine Impulse sind für den Prozeß der Durchdringung emotionaler und intellektueller Momente wichtig, weil nachhaltig. Im Beobachtungsprozeß des Kindes, der ebenfalls individuell verschieden, doch im Ganzen bestimmte Stufen durchläuft, durchdringen sich dargebotene Form mit implizierten Inhalten. Das aber will besagen, daß vergegenständlichte Emotionen ganz bestimmte Beziehungen zur Welt, zur Kreatur und zum Mitmenschen herstellen. Es ist vollauf berechtigt, von „weltanschaulichen Gefühlen“ (Rubinštejn, Sergej Leonidovič: *Grundlagen der allgemeinen Psychologie*. Übers. aus d. Russ. Berlín 1958, S. 621) zu sprechen, um Einstellungen in den Beziehungen zur konkreten Umwelt zu charakterisieren, Einstellungen, die verhältnismäßig beständig, mindestens aber für eine Anschauung

Kinder beim Camping. Nem. vydanie podľa francúzskeho originálu Paríž, Librairie Hachette 1949. Ravensburg, Otto Maier Verlag 1959), ako to robí s nepochopiteľným zveličovaním a najvýraznejšie Bettina Hürlimannová vo vzťahu k Jeanovi de Brunhoffovi a s miernymi výhradami voči umeleckej kvalite aj vo vzťahu k Laurentovi de Brunhoffovi (Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderten, Zürich a Freiburg i. Br. 1959. S. 173—178); musíme ich naopak rozvážne skúmať. Porovnajme, napríklad, s týmto zobrazením „čiernych“ vonkoncom ľudské črty „bielych“ detí v knihe Babar a profesor Grifaton od Laurenta de Brunhoffa (nem. vydanie podľa franc. originálu Paríž 1956. Ravensburg b.r.). Zaujímavé je aj porovnanie s knihami umelcovho otca – Jeana de Brunhoffa (napr. s jeho obrázkovou knižkou Babar na cestách. Nem. vydanie podľa franc. originálu Paríž 1939. Ravensburg b.r.). Afričania sú tu šablónovito nasprostati, ale môžu sa ešte akceptovať ako ľudské bytosti; tento náznak sa u epigónskeho syna Laurenta karikuje v ludoopskej podobe ľudí.

Positívnymi príkladmi z oblasti fantastickej ilustrácie detskej knihy môžu byť ilustrácie Ulfa Löfgrena ku knihe Leifa Krantz Deti vo vzduchu (Büchergilde Gutenberg 1963), Günthera Stillera ku knihe „Sny alebo obrátený svet...“ (Weinheim-Bergstrasse, Verlag Julius Beltz 1964) a najmä Fransa Haackena k Alici v ríši rozprávok od Lewisa Carolla (Alfred-Holz-Verlag, Berlin 1967, NDR). A práve posledný príklad charakterizuje umelecky realizované prelínanie fantasticko-emocionálnych a realistických prvkov, kongeniálne mimoriadnej a prežívajúcej imaginácii Carolla.

Umelec, ktorý tvorí pre deti, nemôže už dnes pracovať tak, ani keby mohol umelecky pôsobivo produkovať iba sám zo seba. Už dlho sa žiada od umelca, ktorý tvorí pre ľudí, zviazanosť s prostredím a s ľuďmi. Ale pre ilustrátora detskej knihy to všetko dnes nestačí. Musí poznať, preskúmať svoje publikum, pokúsiť sa mu – ako sa vraví – pozrieť až na dno duše. Ale k tomu nestačia jeho vlastné city, jeho osobná fantázia, jeho problematická schopnosť spomienok na minulosť. Aj jeho intelekt sa musí oboznámiť s psychickým a intelektuálnym vývinom dieťaťa. Pretvorenie, prepracovanie týchto poznatkov, názorov a citov je len a len jeho – umelcovou – vecou. Jeho tvorba si vyžaduje v porovnaní s minulosťou podstatne viacej predpokladov. Umelec, najmä ilustrátor detskej knihy, nemôže nerešpektovať tieto rastúce nároky. Platí to bez ohľadu na to, či je mu to osobne príjemné alebo obťažné. Tieto nároky sú bezprostrednými následkami „povedečtovania“ života, ale sú súčasne aj príkazmi humanistickej morálky. To by malo zaväzovať všetkých ilustrátorov detskej knihy, najmä však socialistických, lebo oni sú – v premieňajúcom sa svete – príkladom.

der Welt und der Dinge in ihr nachhaltig mitbestimmend sind. Die Weltanschauung ihrerseits ist aber für die Charakter – und Persönlichkeitsbildung des Erwachsenen von Bedeutung. Weltanschauung, Persönlichkeit, Bildung und Erziehung sind ein ganzheitlicher Sachverhalt, der letztlich in seinen Inhalten, und zwar in ästhetischer, moralischer und intellektueller Hinsicht, gesellschaftsbezogen, d.h. von den herrschenden Auffassungen und ihren Manipulanten abhängig ist.

Lassen Sie mich mit ein paar Beispielen – negativen und positiven – schließen. Für die kindliche Weltbildformung ist es nicht ohne Bedeutung, wie Beziehungen zu Menschen künstlerisch gestaltet werden, ich meine, gerade wenn es sich um das emotional angereicherte Ferne, Fremde, wenn es sich z.B. um Menschen anderer Kontinente handelt und selbst wenn scheinbar neutralisierte, altbewährte und gängige Fabeln wie die von den „10 kleinen Negerlein“ verarbeitet werden. Sehen Sie sich bitte selbst Illustrationen dieser international weitverbreiteten Fabel unter diesen Gesichtspunkten kritisch an. Um nur ein Beispiel zu nennen: Illustrationen dieser Geschichte wie die von Marlene Reidel (Feldafing, Buchheim-Verlag 1958) liegen hinsichtlich der Negerlein-Gestaltung unterhalb der Schwelle des heute noch Anbietbaren. Und auch der Kinder zersäbelnde Türke in dem gleichen Kinderbuch ist eine Zumutung und alles andere, als im positiven Sinne Weltbild fördernd. Die Türkei liegt nicht mehr weit hinten, und in Afrika geht es um uns alle angehende Fragen der Herausbildung selbständiger Nationen.

So gesehen sollte man auch die abscheuliche und despektierliche Menschenveraffung von afrikanischen Menschen und Kindern in den Babar-Büchern Lauernt de Brunhoffs (Babars Kinder beim Camping, Paris, Librairie Hachette, 1949; deutsch: Ravensburg, Otto Maier Verlag 1959) nicht mehr gedankenlos über den grünen Klee loben, (Das tut zum Beispiel mit unverständlichem Überschwang und ausführlich Bettina Hürlimann in Bezug auf Jean de Brunhoff, mit leichten Einschränkungen hinsichtlich seiner künstlerischen Qualität in Bezug auf Laurent de Brunhoff (Europäische Kinderbücher in drei Jahrhunderte. Zürich u. Freiburg i.Br. 1959, S. 173—178) sondern nachdenklich betrachten. Man vergleiche mit diesen Darstellungen die durchaus menschlichen Züge „weißer“ Kinder, zum Beispiel in Lauernt de Brunhoffs „Babar und Professor Grifaton“ (Paris 1956, deutsche Ausgabe Ravensburg ohne Jahr). Es ist nicht uninteressant, damit die Bücher seines Vaters, Jean de Brunhoff, zu vergleichen (zum Beispiel dessen Bilderbuch Babar auf Reisen, Paris 1939; deutsche Ausgabe Ravensburg ohne Jahr). Was hier nur im Keime da ist, nämlich Afrikaner, die zwar schablonenhaft dümmlich in Erscheinung treten, aber doch noch als menschliche Wesen akzeptiert werden können, wird bei dem Epigonen-Sohn Laurent de Brunhoff ins Menschenaffentum verzerrt.

Als positive Beispiele mögen aus dem Bereich der phantastischen Kinderbuchillustration die Illustrationen von Ulf Löfgren zu Leif Krantz, „Die Kinder in der Luft“ (Büchergilde Gutenberg 1963), die Illustrationen von Günther Stiller zu „Träume oder Verkehrte Welt, die man am

besten richtig stellt“ (Weinheim/Bergstraße, Verlag Julius Beltz 1964) und ganz besonders die Illustrationen von Frans Haacken zu Lewis Carroll, *Alice im Wunderland*, in der Ausgabe des Alfred-Holz-Verlages Berlin 1967 (DDR) gelten. Gerade dieses Beispiel ist charakteristisch für die künstlerisch gelungene Durchdringung phantastisch emotionaler und realistischer Elemente, kongenial der außergewöhnlichen und die Zeiten überdauernden Imagination Carrolls.

Der Künstler, der für Kinder schafft, kann heute nicht mehr so tun, als ob er allein aus sich heraus schöpferisch wirksam werden könnte. Daß er, der für Menschen bildet, seiner Umwelt und seinen Mitmenschen verbunden sein soll, das wird schon lange vom Künstler gefordert. Das alles genügt aber heute nicht mehr für den Kinderbuchillustrator. Er muß das Publikum, für das er mit spezifischen Mitteln arbeitet, kennen, erforschen, ja ihm sozusagen auf den Grund der Seele zu sehen versuchen. Dazu reichen aber seine eigenen Emotionen, seine persönliche Phantasie, sein von Natur aus fragwürdiges Rückervermögen nicht aus. Auch sein Intellekt muß sich mit der psychischen und intellektuellen Entwicklung des Kindes bekannt machen. Die Umsetzung, die Verarbeitung dieser Erkenntnisse, Einsichten und Gefühle ist ganz und gar seine – des Künstlers – Sache. Aber für sein Schaffen bedarf es gegenüber früher wesentlich höherer Voraussetzungen. Auch der Künstler, schon gar nicht der Kinderbuchillustrator, kann sich diesen wachsenden Ansprüchen entziehen. Es ist nicht die Frage, ob ihm das persönlich angenehm oder lästig ist, es ist so. Und es sind unmittelbare Folgeerscheinungen der Verwissenschaftlichung, zugleich aber auch Gebote humanistischer Moral. Das sollte für jeden Kinderbuchillustrator gelten, erst recht und zuerst für den sozialistischen, denn er ist Beispiel in der sich verändernden Welt.

VLASTIMIL VINTER

ČESKOSLOVENSKO

K otázkam hodnôt knižnej ilustrácie ako kategórie výtvarného prejavu

Ak vychádzame zo skutočnosti, že knižná ilustrácia, najmä ilustrácia literárneho diela, je špecifickou kategóriou výtvarného prejavu, vyplývajú z toho dva logické závery aj pre problém hodnotenia:

1. niektoré hodnoty sú zhodné s ktorýmkoľvek iným výtvarným prejavom, t.j. sú charakteristické pre príslušnosť ilustrácie do širšej všeobecnej skupiny výtvarných prejavov,
2. niektoré hodnoty sú pre ilustráciu špecifické, t. j. odlišujú ilustráciu od ostatných druhov výtvarného prejavu.

Hodnoty a teda aj kritériá hodnotenia oboch týchto skupín spočívajú v niekoľkých polohách, z ktorých hlavné sú formálne estetická poloha a obsahová poloha. Druhú môžeme ďalej rozčleniť na informačnú a ideovo-výchovnú polohu.

Tieto hodnoty potom tkvejú jednak vo vlastnom výtvarnom prejave, v samotnej ilustrácii, jednak vo vzťahu ilustrácie k sprevádzanému dielu.

Keďže faktorová funkcia ilustrácia prebieha – podobne ako pri uplatňovaní hodnôt každého umeleckého diela – v procese vnímania a uvedomovania si, premietajú sa tieto hodnotové polohy v dvoch rovinách, jednak v rovine objektívne existujúceho, materiálne realizovaného, predmetného diela, jednak v rovine ich odrazu a integrácie v subjekte vnímateľa a jeho reakcií na vídené, čo vo vyššom, sumarizovanom štádiu odpovedá rovine spoločensky subjektívneho vedomia.

Tento proces vnímania umeleckého diela a jeho pôsobenia na vnímateľa zvykne sa niekedy označovať ako proces interakcie, je to však v podstate nesprávne, lebo umelecké dielo, v našom prípade knižná ilustrácia, ako fixný a nepremenný objekt nemá schopnosť reagovať na prejavenej zážitky vnímateľa. Hoci teda akt estetického či iného duševného zážitku prebieha aj smerom od diela k vnímateľovi (vlastný proces vnímania), aj smerom od vnímateľa k dielu (reakcia subjektu na získané vnemy), nejde o dvojstranne aktívny vzťah, ktorý je určujúci pre vlastný pojem interakcie.

TSCHECHOSLOWAKEI

Zu Fragen des Wertes der Buchillustration als Kategorie der bildenden Kunst

Nehmen wir an, daß die Buchillustration, insbesondere die Illustration des Literaturwerkes, eine spezifische Kategorie der bildenden Kunst ist, so kommen wir zu zwei Schlußfolgerungen: Erstens, daß es einige Werte in Buchillustration gibt, die wir auch in jedem anderen Werk der bildenden Kunst vorfinden, d.h. sie charakterisieren die Zugehörigkeit der Buchillustration zu dem weiten und allgemeinen Gebiet der bildenden Kunst, und zweitens, daß einige Werte für die Illustration spezifisch sind und sie dadurch die Illustration als selbständige Kategorie von den anderen Formen der bildenden Kunst unterscheiden.

Die Werte und daher auch die Kriterien der Wertung beider Gruppen finden wir in einigen Ebenen vor, von denen die formalästhetische hetische und die in haltliche Ebene von besonderer Bedeutung sind. Bei der anderen Gruppe unterscheiden wir die informative und die ideell-didaktische Ebene.

Weiter ist zu beachten, daß diese Werte einerseits in dem eigentlichen Kunstwerk, der Illustration, andererseits in der Beziehung der Illustration zu dem illustrierten Werk beruhen.

Und da sich – wie bei jedem Wirksamwerden der Werte eines Kunstwerkes überhaupt – eine Faktorenfunktion der Illustration im Prozeß der Wahrnehmung und Bewußtwerdung vollzieht, projizieren sich diese Wertebenen in zwei Schichten, und das einerseits in der Schicht des objektiv existierenden, materiell realisierten, verdinglichten Werkes, andererseits in der Schicht ihrer Widerspiegelung und Integration in dem Subjekt des Aufnehmenden und in seiner Reaktion auf das Gesehene, was in einem höheren, summarisierten Stadium der Schicht des gesellschaftlich-subjektiven Bewußtseins entspricht.

Dieser Prozeß der Wahrnehmung des Kunstwerkes und seine Wirkung auf den Wahrnehmenden wird manchmal als ein Prozeß der Interaktion bezeichnet, was im Grunde genommen unrichtig ist, da das Kunstwerk, in unserem Fall die Buchillustration, als festes und

V knižnej ilustrácii, podobne ako v každom umeleckom diele, sa prirodzene hodnoty uvedených teoreticky separovaných polôh a rovín v praxi najrozmanitejšími spôsobmi kombinujú a prelínajú, čo aj tak ťažko postihnuteľnú problematiku ešte väčšími komplikuje. Pokúsme sa bližšie charakterizovať a aspoň v náznačku analyzovať tieto polohy a roviny hodnôt knižnej ilustrácie. Vychádzam z dialektického predpokladu objektívne existujúcich hodnôt, ktoré sú imanentne zakotvené v materializovanej forme a vo formou vyjadrenom obsahu diela, a individuálne i spoločensky subjektívnych hodnôt, ktoré vnímajúci subjekt vytvára pri vnímaní diela z jeho formy a obsahu na základe istých svojich mentálnych, racionálnych i emocionálnych kvalít, poznatkov, vedomostí, skúseností, výtvarného citenia a vkusu, citového založenia, vedomých i podvedomých asociácií atď. Ozajstné poznanie a uplatnenie hodnôt umeleckého diela nastáva iba tam, kde ho nachádzame v oboch menovaných vrstvách. Inými slovami: skutočná hodnota umeleckého diela nemôže sa funkčne realizovať, ak ju subjekt adekvátne nepercipuje, ako takú neuznáva a neakceptuje, práve tak, ako nemôže ísť o naozajstnú hodnotu tam, kde nie je obsiahnutá v materializovanej forme diela, ale iba vytváraná vo sfére individuálne alebo spoločensky subjektívneho vedomia. Zásadný rozdiel je v tom, že kým objektívna a v hmotnej podobe imanentne zakotvená hodnota existuje, trvale zostáva (spolu s materiálnou formou) bez ohľadu na to, že v tom či onom konkrétnom prípade, alebo v celej historickej etape ju ani nepoznajú, ani neuznávajú, a uplatní sa funkčne v plnej sile inokedy, subjektívna hodnota, ktorá sa neopiera o reálnu objektívnu hodnotu, je vždy v podstate iba fikciou, formou falošného vedomia a zaniká so svojimi nositeľmi. Dejiny umenia poskytujú nadostač príkladov a dôkazov pre obe alternatívy, netreba sa tu teda touto vecou podrobnejšie zapodievať.

Venujme teraz pozornosť jednotlivým už spomínaným hodnotovým polohám a určite súčasne ich všeobecné i špecifické vlastnosti.

Poloha formálne estetických hodnôt je východiskovým aspektom hodnotenia každého umeleckého diela. Je polohou vlastností, na ktorých spočívajú objektívne umelecké hodnoty, a to nielen formálne umelecké hodnoty, ako čoskoro rozvedieme v opise polohy obsahových hodnôt. Tieto hodnoty sú pre umelecké dielo (rozlične podľa každého druhu umenia) nielen špecifické, ale priam určujúce, lebo postihujú jeho kvalitatívne kritéria, ktoré rozhodujú o tom, či ide alebo nejde o umelecké dielo, čo nemôžeme vyvodiť – hoci sa to v minulosti práve v oblasti výtvarného umenia robilo – z nijakej z iných hodnotových polôh. Z hľadiska ich objektívnej existencie sú to hodnoty, ktoré ako materializovane vyjadrené môžeme v značnom stupni exaktne analyzovať (napr. meraním dokázať lineárnu kompozíciu do zlatého rezu, kvalitatívne i kvantitatívne indentifikovať skladbu tvarov i farieb a ich vzájomné vzťahy ako proporčnú vyváženosť, farebnú komplementárnosť a pod., konštatovať výrazovú dynamiku vyjadrenú kontrastom svetiel a tieňov či rytmom tvarov, študovať

unveränderliches Objekt nicht fähig ist, auf die geäußerten Empfindungen des Wahrnehmenden interaktiv zu reagieren. Wenn daher auch der Akt des ästhetischen oder eines anderen geistigen Erlebnisses wie in Richtung vom Werk zum Wahrnehmenden (der eigentliche Prozeß der Wahrnehmung) so auch vom Wahrnehmenden zum Werk (die Reaktion des Subjekts auf erfahrene Wahrnehmungen) verläuft – handelt es sich hier nicht um eine beiderseitig aktive Beziehung, die für den eigentlichen Begriff der Interaktion bestimmend ist.

In jedem Kunstwerk, also auch in der Buchillustration, werden die Werte der angeführten und theoretisch gesonderten Ebenen und Schichten in der Praxis auf verschiedenartigste Weise kombiniert und vermengt, was die ohnehin schon schwer erfassbare Problematik noch zusätzlich kompliziert. Versuchen wir nun, diese Ebenen und Schichten der Werte der Buchillustration näher zu charakterisieren und sie wenigstens andeutungsweise zu analysieren.

Persönlich gehe ich dabei von der dialektischen Voraussetzung von einerseits objektiv existierenden Werten, die immanent verankert sind in der materialisierten Form und in dem durch die Form ausgedrückten Inhalt des Werkes, in unserem Fall konkret der Illustration, andererseits von individuellen und gesellschaftlich subjektiven Werten, die bei der Wahrnehmung des Werkes aus dessen Form und Inhalt von dem wahrnehmenden Subjekt auf Grund gewisser mentaler, rationaler und emotionaler Qualitäten, Kenntnisse, Erfahrungen, eines Geschmackes und Gefühls für die bildende Kunst, einer Gefühlsgegebenheit, bewußter und unbewußter Assoziationen usw. geschaffen werden. Zu einer wirklichen Erkenntnis und Wirksamwerdung des Wertes des Kunstwerkes kommt es nur dort, wo wir diese Werte in beiden Bereichen vorfinden. Mit anderen Worten: Der wirkliche Wert des Kunstwerkes kann sich nicht funktionell realisieren, wenn er nicht adäquat durch das Subjekt perzipiert und als solcher anerkannt und akzeptiert wird, ebensowenig kann es sich um einen wirklichen Wert handeln, wenn er nicht in der materialisierten Form des Werkes vorhanden ist und nur in der Sphäre des individuellen oder gesellschaftlich subjektiven Bewußtseins geschaffen wurde. Ein grundlegender Unterschied besteht darin, daß während der objektive und in der materiellen Form immanent verankerte Wert existiert und dauert (zusammen mit der materiellen Form) ohne Rücksicht darauf, ob er in dieser oder jener historischen Epoche bekannt ist oder anerkannt wird, sich jedoch funktionell und in voller Kraft wann immer und wo immer durchsetzt, wenn er auf erforderlichem Niveau perzipiert wird, sich im Gegensatz dazu der subjektive Wert auf keinen realen objektiven Wert stützt und daher im Grunde genommen eine reine Fiktion, eine Form des falschen Bewußtseins ist und mit seinem Träger verschwindet. Die Kunstgeschichte liefert uns für beide Fälle mehr als genügend viele Beispiele und Beweise, so daß es sich erübrigt, dies weiter zu verfolgen.

Widmen wir nun etwas Aufmerksamkeit den einzelnen, oben erwähnten Wertebenen, wobei wir ihre allgemeinen und spezifischen Züge herausarbeiten wollen.

pod mikroskopom spôsob umelcovho rukopisného prednesu atď.) a ktoré môžeme aj mechanicky registrovať, reprodukovat a rozmnožovať, čo práve pri ilustrácii je bežné, vrátane technik pôvodnej grafiky. Z hľadiska funkčného uplatnenia a estetického pôsobenia v rovine subjektívnej percepcie ide potom o hodnoty, ktoré zušľachťujú a obohacujú duševný život človeka, vyvolávajú v ňom hlboké zážitky radosti a citového vzrušenia z krásy, rozvíjajú jeho umelecké cítenie a vkus, výtvarne ho kultivujú a oživujú jeho fantáziu, prípadne aj priamo inšpirujú a oplodňujú jeho vlastné tvorivé schopnosti – aby sme vymenovali aspoň niektoré z nezrátateľných účinkov, ktoré sú schopné vyvolávať už samotné formálne estetické hodnoty.

Táto hodnotová poloha je v knižnej ilustrácii spoločná nielen s inými kategóriami výtvarných prejavov, ale v podstate so všetkými prejavmi umenia vôbec. Hodnoty zisťujeme a svoje hodnotenie vieme slovné vyjadriť a zdôvodniť predovšetkým na základe vedeckých poznávacích metód teórie a dejín výtvarných umení, najmä metódy formálnej analýzy (kompozičnej, morfolologickej, štrukturálnej, štýlovej a i.), metódy komparačnej a metódy historicko-vývojového rozboru.

Z hľadiska knižnej ilustrácie mohli by sme bez ohľadu na charakter koncepcie, obsahu alebo intencií formulovať pre formálne estetické polohy iba postulát maximálnej umeleckej kvality, kým iné požiadavky, napr. na originalitu prejavu, na adekvátnosť výtvarného riešenia vo vzťahu k obsahu a charakteru ilustrovaného diela i funkčnému zámeru, ktorý sa tým sleduje, vyplývajú už zo súvislosti s ostatnými hodnotovými polohami. Formálne estetické hodnoty plnia, prirodzene, súčasne aj dôležitú estetickovýchovnú funkciu.

Obsahová poloha zahrnuje, ako sme už spomenuli, po prvé, informačné hodnoty. Ak uvažujeme o umeleckej ilustrácii a nie napr. o dokumentačnom sprievode fotografiami, ilustrácia tu svojou estetickou formou vyjadruje istý obraz sveta okolo nás a sveta spodobeného literárnym dielom. Jej úlohou je teda priamo, bezprostredne, alebo nepriamo, sprostredkovane čitateľovi znázorniť, vyobraziť a výtvarne umocniť jeho obsahovú náplň. Vlastná výtvarná forma funguje tu aj ako nositeľka obsahovej náplne v celom širokom rozsahu možných výrazových spôsobov, o ktorých som podrobnejšie hovoril na predchádzajúcom sympóziu a ktoré siahajú od pólu naturalisticky verného zobrazenia vizuálne vnímanej reálnej predlohy až k druhému pólu ideového symbolu, znaku, alebo čisto abstraktného, v podstate bezobsažného výtvarného obrazu, ktorý však vie vo vnímaní subjektu – a tým býva dieťa často a väčšmi než dospelý – vyvolať asociácie a predstavy adekvátne sprevádzanému literárnemu dielu. Je prirodzené, že obsahová stránka ilustrácie neplní iba túto informačnú funkciu, ale môže byť aj zložkou jeho estetického pôsobenia.

Druhou súčasťou polohy obsahových hodnôt sú ideovo-výchovné hodnoty. Táto stránka je veľmi tesne spätá s ideovo-výchovnými hodnotami samotného ilustrovaného diela a s jeho zameraním. Zvyčajne nachádzame ideovo-výchovné hodnoty ilustrácie

Die formal-ästhetische Wertebene ist der Ausgangspunkt der Wertung jedes Kunstwerkes überhaupt. Es ist die Ebene der Merkmale, in denen sich die objektiven künstlerischen Werte gründen, und das nicht nur die formalen künstlerischen Werte, wie wir uns in Kürze bei der Analyse der Ebene der inhaltlichen Werte beweisen wollen. Sie sind für das Kunstwerk (verschieden nach den einzelnen Kunstarten) nicht nur spezifisch, sondern geradezu bestimmend, da sie qualitative Kriterien betreffen, die darüber entscheiden, ob es sich um ein Kunstwerk handelt oder nicht, was aus keiner der anderen Wertebenen – wenn es auch in der Vergangenheit gerade in der bildenden Kunst oft versucht wurde – entnommen werden kann. Vom Gesichtspunkt ihrer objektiven Existenz handelt es sich um Werte, die als materiell ausgedrückt in gewissem Maße exakt analysiert werden können (so beweisen Messungen die Linearkomposition in den Goldschnitten, qualitativ und quantitativ kann die Komposition von Form und Farben und ihr gegenseitiges Verhältnis z.B. eine proportionale Ausgewogenheit, eine Farbkomplementarität usw. identifiziert werden, eine Ausdrucksdynamik anhand der Kontraste zwischen Licht und Schatten oder dem Rhythmus der Formen kann konstatiert werden, unter dem Mikroskop kann die Art der Künstlerhandschrift studiert werden usw.) und die mechanisch registriert, reproduziert und vielfältigt werden können, was gerade bei der Buchillustration ganz geläufig ist. Vom Gesichtspunkt der funktionellen Anwendung und der ästhetischen Wirkung auf der Ebene der subjektiven Perzeption handelt es sich um Werte, die das geistige Leben des Menschen veredeln und bereichern, die in ihm tiefe Gefühle der Freude und das Erlebnis der Schönheit hervorrufen, seinen Kunstgeschmack und sein Kunstgefühl entwickeln, seine Wahrnehmungen kultivieren und seine Phantasie beleben, ja in gewissen Fällen sogar im Menschen schöpferische Fähigkeiten erwecken und ihn inspirieren – um nur einige der unzähligen potentiellen Wirkungen, die bereits die formal-ästhetischen Werte hervorrufen können, zu nennen.

Diese Wertebene hat die Buchillustration gemeinsam nicht nur mit anderen Kategorien des bildnerischen Ausdruckes, sondern im Grunde genommen mit allen Künsten überhaupt. Die eigentlichen Werte erkennen wir und unsere Wertung in Worten ausdrücken und begründen können wir vor allem anhand der wissenschaftlichen Erkenntnismethoden der Theorie und der Geschichte der bildenden Kunst, insbesondere anhand der Methode der Formalanalyse (der kompositionstechnischen, morphologischen, strukturellen, stilistischen u.a.), der Komparationsmethode und der Methode der historisch-entwicklungsgemäßen Analyse.

Vom Standpunkt der Buchillustration, wie immer ideenkonzeptionell, von inhaltlicher und intentioneller Art sie auch sein mag, könnten wir an die Werte der formal-ästhetischen Ebene nur mit dem Postulat der maximalen künstlerischen Qualität herantreten, während andere Forderungen, z.B. die Originalität des Ausdruckes, die Angemessenheit der bildnerischen Lösung in Bezug auf den Inhalt und den Charakter des illustrierten Werkes und der Funktionsabsicht, sich

tam, kde sú aj ideovo-výchovné intencie a hodnoty literárneho diela a naopak, aj keď sa teoreticky i prakticky môžu vyskytnúť oba zvyšné varianty, totiž, že ilustrácia ideovo-výchovné zámery literárneho diela zanedbáva, alebo usiluje o ideovo-výchovné zámery, hoci ich ilustrovaný text nemá.

Poznanie a určenie miery obsahových hodnôt informačných umožňujú najmä vedecké metódy obsahovej a obsahovo-štruktúrálnej analýzy, hodnôt ideovo-výchovných, predovšetkým metódy filozofickej, etickej, morálno-politickej analýzy alebo rozbor na základe pedagogických kritérií a didaktických zásad.

Neoddeliteľnou súčasťou posudzovania hodnotových zložiek ilustrácie je zhodnotenie jej súvislosti s ilustrovaným dielom. Tieto súvislosti môžu sa uplatňovať ako faktor, ktorý umocňuje hodnoty uvedených polôh v prípade ich pozitívneho súladu, alebo naopak zvyšuje ich negatívny výsledný účinok, ak sa zhodujú v zápornom zmysle (nekvalitné literárne dielo, nekvalitná ilustrácia, t. j. absencia kladných hodnôt v ilustrácii i v ilustrovanom diele; tieto prípady nie sú predmetom nášho záujmu).

Ak sú pri polohách formálne estetických hodnôt kritériá spoločné všetkým výtvarným (alebo všeobecne aj všetkým umeleckým) dielam, pri hodnotách obsahovej polohy – hoci sú vyjadrené tým istým prostriedkom, t. j. výtvarnou formou – nachádzame momenty špecifické, najmä 1. svojou väzbou na literárne dielo, 2. svojou väzbou na esteticko-výchovnú, informačnú alebo ideovo-výchovnú intenciu, ktorú ilustrácia sleduje. V týchto súvislostiach môže dôjsť k tomu, že niektorá z hodnotových polôh sa prejavuje ako dominantná, alebo že sú všetky v harmonickom súlade, tak vo vzájomnom vzťahu, ako aj vo vzťahu k literárnej predlohe. V takých prípadoch zvykneme hovoriť o ilustrácii klasického charakteru. Pri ilustrácii detskej knihy a knihy pre mládež pristupuje k tomu aj destinačná špecifickosť, ohľad na čitateľa, na vek, mentalitu, racionálne a emotívne schopnosti dieťaťa alebo mladého človeka, ktoré vyplývajú z našich znalostí jeho psychiky, sociálnych súvislostí i zákonitostí pedagogického procesu.

Z hľadiska obsahových hodnotových polôh môžeme teda formulovať postulát maximálneho súladu ilustrácie s intenciami, hodnotami a charakterom literárnej predlohy (ak nie požiadavku ich zvyšovania a umocňovania) v maximálnom súlade s určením knihy pre dieťa či mládež.

Ak by sme jednotlivé polohy a roviny hodnôt umeleckej knižnej ilustrácie bez ohľadu na ich intenzné a destinačné momenty, na vzájomný vzťah dominácie, ekvivalencie či subordinácie, na ich kladný či záporný charakter alebo ich prostú absenciu označili zvyčajnými matematickými značkami „+“, „-“ a „0“, mohli by sme podľa zásad matematickej logiky a výrokového kalkulu vyjadriť všetky hlavné možnosti týchto vzťahov v tabuľke, ktorej prvý riadok by reprezentoval ideálny prípad zoskupenia všetkých kladných hodnôt a ktorá by cez stredovú polohu absencie akýchkoľvek hodnôt siahala až k teoretickému extrému súhlasného zoskupenia všetkých hodnôt

bereits aus den Zusammenhängen mit anderen Wertebenen ergeben. Die formal-ästhetischen Werte erfüllen natürlich zugleich auch eine wichtige ästhetisch-didaktische Funktion.

Die inhaltliche Ebene enthält, wie wir bereits vorausgeschickt hatten, erstens Informations- und Kommunikationswerte. Illustrationen, und wir haben natürlich künstlerische Illustrationen und keineswegs z.B. Dokumentar Fotografien im Sinn, drücken mittels ihrer ästhetischen Form eine gewisse Widerspiegelung der Welt um uns und der im illustrierten Literaturwerk dargestellten Welt aus. Sie haben also die Aufgabe, direkt, unmittelbar oder indirekt, mittelbar, dem Leser die inhaltliche Seite darzustellen, abzubilden und bildnerisch zu multiplizieren. Wobei die eigentliche bildnerische Form auch als Träger der inhaltlichen Seite fungiert, und das in dem breiten Maße der möglichen Ausdrucksarten, die wir ausführlich bei dem vorigen Symposium erwähnt hatten, und die von der naturalistisch getreuen Wiedergabe der visuell wahrgenommenen realen Vorlage bis zu dem ideellen Symbol, dem Zeichen, oder dem rein abstrakten, im Grunde genommen inhaltlosen Bilde, das jedoch in dem wahrnehmenden Subjekt – und dies ist das Kind z.B. in weit größerem Maße als der Erwachsene – Assoziationen und Vorstellungen, die dem Literaturwerk adäquat sind, erweckt, reizen kann. Dabei erfüllt die inhaltliche Seite der Illustration natürlich nicht nur diese informative Funktion, sondern sie kann auch eine Komponente ihrer ästhetischen Wirksamkeit sein.

Die zweite Komponente der inhaltlichen Wertebene sind die ideell-didaktischen Werte. Diese Seite ist eng verknüpft mit den ideell-didaktischen Werten des eigentlichen illustrierten Werkes und mit seiner Zielsetzung. Wir finden in der Regel ideel-didaktische Werte der Illustration dort vor, wo auch ideel-didaktische Intentionen und Werte des literarischen Werkes vorliegen und umgekehrt, wenn auch theoretisch und praktisch auch die restlichen zwei Varianten vertreten sein können, d.h. die Illustration vernachlässigt die ideell-didaktischen Absichten des Literaturwerkes, oder umgekehrt, sie strebt danach, obwohl sie im illustrierten Text nicht vorhanden sind.

Die Erkenntnis und die Bestimmung des Maßes der inhaltlichen Informationswerte ist erfaßbar insbesondere mit den wissenschaftlichen Methoden der inhaltlichen und der inhaltlich-strukturellen Analyse, bei den ideel-didaktischen Werten andererseits vor allem mit den Methoden der philosophisch-ethischen und der moral-politischen Analyse oder auf Grund einer Analyse der pädagogischen Kriterien und der didaktischen Grundsätze.

Ein untrennbarer Bestandteil der Beurteilung der Wertkomponente der Illustration ist die Auswertung ihres Zusammenhanges mit dem dargestellten Werk. Diese Zusammenhänge können sich als Faktor auswirken, der die Werte der erwähnten Ebenen entweder positiv vermehrt, wenn sie harmonisch aufeinander abgestimmt sind, oder sie herabsetzt durch eine unharmonische Beziehung, in gewissen Fällen kann es auch vorkommen, dass die negative Wirkung erhöht wird, wenn sie in negativem Sinne harmonisch abgestimmt

negatívneho charakteru, na čo máme, žiaľ, aj v praxi knižnej produkcie pre deti a mládež v niektorých krajinách nemálo konkrétnych príkladov ilustrovanej brakovej literatúry vydávanej v masových nákladoch.

Prirodzene, takáto schéma, práve tak ako vyabstrahovaný model hodnôt knižnej ilustrácie, ktorý som tu stručne naznačil, je iba osnovou, kostrou pre vedecky fundované hodnotenie konkrétnych prípadov; sú tu ešte zložité problémy upresnenia axiologických kritérií, verifikovateľnosti ich subjektívnej interpretácie atď., ale práve tieto detailnejšie, hoci nemenej dôležité otázky nemožno dobre riešiť bez aspoň hrubého ujasnenia základného pôdorysu problematiky ako celku. A k tomu chcel byť tento referát skromným príspevkom.

sind (ein schlechtes Literaturwerk, eine schlechte Illustration, d.h. wenn bei Literaturwerk wie Illustration positive Werte fehlen – solche Fälle lassen wir jedoch unbeachtet).

Handelte es sich bei den formal-ästhetischen Werten um Kriterien, die allen Werken der bildenden Kunst (und allen Kunstwerken ganz allgemein) gemeinsam sind, so handelt es sich bei den Werten der inhaltlichen Ebene – auch wenn sie mit demselben Mittel, d.h. der bildnerischen Form ausgedrückt werden – um für die Buchillustration spezifische Merkmale und das vor allem und erstens spezifisch in ihrer Verbindung mit dem Literaturwerk und zweitens in der Verbindung mit der ästhetisch-didaktischen, informativen oder ideell-didaktischen Intention, der die Illustration folgt. Von diesem Gesichtspunkt aus kann es dazu kommen, daß eine der Wertebenen als dominierende auftritt, da alle in einem harmonischen Zusammenklang sowohl miteinander wie auch mit der Literaturvorlage stehen. In solchen Fällen sprechen wir gewöhnlich von einer Illustration von klassischem Charakter. Bei Illustrationen von Kinder- und Jugendbüchern kommt noch eine Destinationspezifität in Bezug auf den Leser, d.h. auf das Alter, die Mentalität, die rationalen und emotionalen Fähigkeiten des Kindes oder des jungen Menschen, wie sie sich aus unserer Kenntnis seiner Psychik, der sozialen Zusammenhänge und der Gesetzmäßigkeit des pädagogischen Prozesses ergeben, hinzu.

Vom Standpunkt der inhaltlichen Wertebenen können wir daher postulieren, die Illustration müsse sich in maximalem Übereinklang mit den Intentionen, Werten und dem Charakter der Literaturvorlage befinden – sollte sie sie nicht noch multiplizieren – und das alles müsse in maximalem Einklang mit der Bestimmung des Kinder- und Jugendbuches stehen.

Wenn wir nun die einzelnen Ebenen und Schichten der Werte der künstlerischen Buchillustration mit gewissen Symbolen bezeichnen würden, wobei wir intentionale und Destinationszüge sowie ihr gegenseitiges Verhältnis der Dominanz, der Äquivalenz oder Subordinanz nicht in Betracht zögen, und ihren positiven oder negativen Charakter oder die bloße Absenz mit gewöhnlichen mathematischen Symbolen bezeichneten („+“, „–“, „0“), so könnten wir nach den Grundsätzen der mathematischen Logik und des Ausspruchskalküls alle Hauptmöglichkeiten dieser Beziehungen in einer Tabelle, deren erste Zeile den Idealfall der Zusammenfassung aller positiven Werte, über die Mittellage bei der Absenz aller Werte bis zu dem theoretischen Extrem der übereinstimmenden Zusammenfassung aller Werte von negativem Charakter, wie es leider in der Praxis der Buchproduktion für Kinder und die Jugend in einigen Ländern bei der Massenproduktion von Schundliteratur oftmals der Fall ist, repräsentieren würde, zusammenfassen.

Es ist nur natürlich, daß ein solches Schema ebenso wie das herausabstrahierte Wertmodell der Buchillustration, wie wir es in Kürze angedeutet hatten, ein bloßer Leitfaden sind, Grundrisse einer wissenschaftlich fundierten Wertung der einzelnen konkreten Fälle, daß es noch das komplizierte Problem der genauen Bestimmung der

axiologischen Kriterien, der Glaubwürdigkeit ihrer subjektiven Interpretation usw. gibt, doch eben diese detaillierteren – wenn auch nicht weniger wichtigen Fragen können nicht gut gelöst werden, wenn nicht wenigstens in groben Zügen der Grundriß der Problematik als Ganzem geklärt ist. Und dazu wollte dieses Referat einen bescheidenen Beitrag liefern.

VÁCLAV
ZYKMUND

ČESKOSLOVENSKO

TSCHECHOSLOWAKEI

Knižná ilustrácia, znak a symbol

Das Problem der Illustration
als Bildsymbol

Rád by som tu vyslovil istú hypotézu o premene významu termínu „ilustrácia“, ktorú pokladám pre našu tému za veľmi dôležitú. Chcem vyjsť nielen z poznatku, ktorý potvrdilo moderné umenie, že totiž nemožno stotožňovať estetické a umelecké hodnoty, ale aj z poznatkov, ktoré nám poskytujú rôzne teórie o významoch výtvarných symbolov a znakov.

Pri pokusoch o riešenie problému výtvarného symbolu a znaku vychádzam z objavov Morrisových a Cassirerových, z poznatkov S. Langerovej, ako aj z niektorých foriem štrukturalizmu, predovšetkým však zo štruktúrnej antropológie C. Léviho-Straussa, hoci títo autori zväčša obchádzali výtvarné umenie a špecializovali sa na otázky lingvistické alebo iné. Napriek tomu aj oni (alebo aspoň niektorí z nich) postrehli kvalitatívnu rozdielnosť znakov a symbolov vo sfére lingvistickej a výtvarnej. Nebudem však hovoriť o lingvistiky, ktorej zákonitosti sú dostatočne známe z diela Jacobsona i zo základného poňatia zakladateľa sémiotiky de Saussura. Zaujíma nás najmä výtvarné umenie, do ktorého patrí aj ilustrácia.

Vychádzajúc z citovaných poznatkov, pokladám výtvarný znak za takú formu umelých znakov, ktoré sú závislé od javovej skutočnosti a predstavujú vo svojom význame iba to, čo skutočnosť, ktorú v istej miere odrážajú, predstavuje v mysli človeka. Naproti tomu pokladám symbol za súbor znakov, ktorého úhrnnú významovosť určuje expresívna forma diela, takže poukazuje na zážitkovú skutočnosť skrytú za hmotnou realitou i za hmotnou realitou znakov. Stotožňujem teda výtvarný artefakt s umeleckým symbolom, ktorého významovosť je racionálno-logickými metódami nepostihnuteľná a rozhodne nie je – na rozdiel od výtvarného znaku, pri ktorom pripúšťame túto možnosť – jednoznačná. Takmer nekonečná mnohosť významov je však podmienená celostným vnímaním diela, ktoré má aktívny, intencionálny charakter.

Štruktúra diela vyjavujúca sa totalitou diela-symbolu a jeho celostným vnímaním nie je iba súvzťažnosťou formotvorných elementov. Je takisto aj súvzťažnosťou psychologických, biologických,

Ich möchte hier eine gewisse Hypothese über die Änderung der Bedeutung des Begriffs „Illustration“ aussprechen, die ich für unser Thema für sehr wichtig halte. Ich will mich dabei nicht nur auf eine Feststellung stützen, die von der modernen Kunst bestätigt wurde, daß nämlich die ästhetischen und die künstlerischen Werte nicht gleichzusetzen sind, sondern auch auf Erkenntnisse, die uns verschiedene Theorien über die Bedeutung bildnerischer Symbole und Zeichen vermittelteln.

Bei den Versuchen, das Problem des bildnerischen Symbols und Zeichens zu lösen, halte ich mich an die Forschungsergebnisse von Morris, Cassirer und S. Langer und an einige Formen des Strukturalismus, insbesondere jedoch an die strukturelle Anthropologie von C. Lévi-Strauss, obwohl diese Autoren die bildende Kunst wenig beachtet hatten und sich entweder auf Fragen der Linguistik oder andere Gebiete spezialisiert hatten. Trotzdem erfaßten auch sie (oder doch wenigstens einige von ihnen) den qualitativen Unterschied der Zeichen und Symbole in der Sphäre der Linguistik und der bildenden Kunst. Ich will hier nicht über die Linguistik sprechen, ihre Gesetzmäßigkeiten sind aus den Arbeiten Jacobsons und den grundlegenden Forschungen des Gründers der Semiotik de Saussure ausreichend bekannt. Was uns in erster Reihe interessiert, ist die bildende Kunst, zu der die Illustration eben gehört.

Von den angeführten Forschungsergebnissen ausgehend, halte ich das bildnerische Zeichen für solch eine Form künstlicher Zeichen, die abhängig ist von der Wirklichkeit der Erscheinungen und in ihrer Bedeutung nichts anderes ist als das, was die Wirklichkeit, deren Widerspiegelung sie gewissermaßen ist, im Geist des Menschen darstellt. Demgegenüber halte ich das Symbol für ein Zeichengefüge, dessen Gesamtbedeutung durch die expressive Form des Werkes bestimmt wird und auf eine Erlebniswirklichkeit hindeutet, die verborgen ist hinter der materiellen Realität und der materiellen

sociálnych, filozofických, historických, antropologických a ďalších elementov, ako na to poukázala vlnajšia diskusia medzi C. Lévim-Straussom, Jacobsonom a Heritiérom vo francúzskej televízii, súvzťažnosťou, ktorá existuje v jednote vzťahov jestvujúcich vnútri formových prostriedkov (medzi týmito oblasťami je vzťah príčiny a následku) v iných mimoumeleckých štruktúrach i v tom, čo Jacobson nazýva superštruktúrami.

Z toho konzekvuje, že z perspektívy takto chápaných znakov, symbolov a štruktúr zostáva výtvarné dielo formou umelcovho sebayjadrenia, sebazmotnenia, sebaspredmetnenia. Táto ontologická stránka je, zdá sa, u výtvarného diela markantnejšia ako u diela literárneho. Vyplyva to z jeho zjavného predmetového charakteru a nie z jeho „statickosti“; artefakt má totiž svoju nespornú časovú dimenziu, tak v zmysle historickom, ako aj v zmysle individuálneho, subjektívneho vnímania artefaktu vnímateľom.

Aký je však vzťah medzi štruktúrou ilustrácie (ako formy výtvarného artefaktu) a štruktúrou literárnej predlohy? Je to vzťah afinný. (Prírodné v týchto úvahách predpokladáme vždy dobrú ilustráciu a dobrú literárnu predlohu.) Táto afinita nie je mechanickou afinitou (prísne deskriptívne geometrickou), lebo nijaká ilustrácia nie je „odrazom“ literárneho diela, tak ako výtvarný artefakt vôbec nie je len odrazom reality, alebo iba jej tvorbu. Afinita ilustrácie a literárneho diela je špecifickou vzťahovosťou nielen medzi internými štruktúrami vyjadrovacích prostriedkov, ale aj medzi príčinnosťou týchto štruktúr, t. j. medzi menovanými antropologickými, biologickými, psychologickými a ďalšími momentmi oboch artefaktov. Možno ju – nepochybne – identifikovať základným impulzom, ktorý literárne dielo poskytuje ilustrátorovi. Nejde o „inšpiráciu“ dielom, ale o intencionalitu diela, o jeho redukovateľnosť, ktorá sa realizuje medzi literárnymi znakmi a výtvarným symbolom – artefaktom. V týchto vzťahoch je obsiahnutý aj sémantický obsah termínu „ilustrácia“.

Avšak tento obsah sa mení jednak v smere adekvátnosti oboch sfér, jednak v smere autonómnosti výtvarného prejavu voči literárnemu dielu. Táto polarita vymedzuje význam termínu „ilustrácia“, za jej hranicami prestáva byť ilustrácia ilustráciou.

Ak teda hovoríme o ilustrácii v pôvodnom význame tohto slova, hovoríme vlastne o materializácii dialektického vzťahu medzi znakovosťou literárneho diela a symbolickosťou výtvarného diela, resp. o vzťahu ich významovosti. Podľa môjho názoru je dôležité, že je tento vzťah paradoxne určený aj relatívnou autonómnosťou oboch oblastí, oblasti literárnej a výtvarnej. Z toho vyplýva aj všeobecnosť vzťahu platná i mimo vzťahu „výtvarné umenie – literatúra“; existujú hudobné „ilustrácie“ výtvarných diel (Musorgského „Kartinky“), hudobné „ilustrácie“ literárnych diel (Debussyho a Ravelove „ilustrácie“ Bertrandových básni v próze) a naopak. Vždy však existuje spomínaná vzťahovosť; ak by sa akokoľvek porušila, nevyhnutne by to znamenalo zmenu vo význame termínu ilustrácie.

Charakteristiky a rozbery najsúčasnejších výtvarných tendencií nedisponujú odpovedajúcou terminológiou, ktorá by bola ekvivalentná formám existujúcim v súčasných syntézach maliarskeho, sochárskeho

Realität der Zeichen. Den bildnerischen Artefakt identifiziere ich also mit dem künstlerischen Symbol, dessen Bedeutung mit rational-logischen Methoden nicht faßbar ist und der keinesfalls – wie es beim bildnerischen Zeichen sein kann – eindeutig ist. Die Mannigfaltigkeit der Bedeutungen, die sozusagen unendlich ist, wird jedoch bedingt durch die ganzheitliche Auffassung des Werkes, die einen aktiven, intentionalen Charakter hat.

Die durch die Totalität des Werkes-Symbols, seine ganzheitliche Apperzeption ausgedrückte Struktur des Werkes ist jedoch nicht nur die Bezüglichkeit der formbildenden Elemente. Sie ist im gleichen Maße eine Bezüglichkeit der psychologischen, biologischen, sozialen, philosophischen, historischen, anthropologischen u.a. Elementen, wie es die vorjährige Fernsehdiskussion zwischen C. Lévy-Strauss, Jacobson und Heritié im französischen Fernsehen ergeben hat, eine Bezüglichkeit, die in einer Einheit der inmitten der Formmittel existierenden Beziehungen (zwischen diesen Gebieten gibt es eine Kausalitätsbeziehung) inmitten anderer, außerkünstlerischer Strukturen und inmitten dessen, was Jacobson Superstrukturen nennt, existiert.

Man kann also sagen: das Werk der bildenden Kunst ist aus der Perspektive so aufgefaßter Zeichen, Symbole und Strukturen eine Form der Selbstaussage, der Selbstverdinglichung und der Selbstmaterialisierung des Künstlers. Diese ontologische Seite ist, wie es scheint, bei Werken der bildenden Kunst markanter als bei Literaturwerken. Bedingt wird es durch ihren ausgesprochenen Dingcharakter und nicht durch ihre „statische Natur“; der bildnerische Artefakt hat zweifellos eine zeitliche Dimension und das wie im historischen Sinne, so auch im Sinne individueller, subjektiver Wahrnehmung des Artefakts durch den Wahrnehmenden.

Wie ist jedoch die Beziehung zwischen der Struktur der Illustration (als Form des bildnerischen Artefakts) und der Struktur der literarischen Vorlage? Es ist eine Affinitätsbeziehung. (Es ist nur natürlich, dass wir in Untersuchungen dieser Art immer eine gute Illustration und eine gute literarische Vorlage voraussetzen). Diese Affinität ist keinesfalls eine mechanische Affinität (streng deskriptiv geometrisch), denn keine Illustration ist eine „Wiederspiegelung“ des Literaturwerkes, wie auch der bildnerische Artefakt bei weitem nicht nur Wiederspiegelung der Realität noch ihre Hervorbringung ist. Es ist eine spezifische Bezüglichkeit nicht nur zwischen den internen Strukturen der Ausdrucksmittel, sondern auch den Ursächlichkeiten dieser Strukturen, d.h. zwischen den angeführten anthropologischen, biologischen, psychologischen und anderen Momenten beider Artefakte. Diese Bezüglichkeit ist zweifelsohne identifizierbar durch den grundlegenden Impuls, den das literarische Werk dem Illustrator vermittelt. Es handelt sich hier nicht um die „Inspiration“, sondern um die Intentionalität des Werkes, um seine Reduzierbarkeit, die sich zwischen den literarischen Zeichen und dem bildnerischen Symbol – dem Artefakt realisiert. In diesen Beziehungen ist auch der semantische Gehalt des Begriffs Illustration beinhaltet.

Doch dieser Gehalt ändert sich einerseits in Richtung der

a grafického prejavu, v syntézach, ktorými sa vyznačujú niektoré formy pop-artu, alebo tzv. nového realizmu. Radikálne sa tu mení aj významovosť termínov a je sporné, či v týchto prípadoch ešte vôbec môžeme hovoriť o ilustrácii, či by nebolo vhodnejšie používať celkom nové termíny. Napokon v tejto sfére často splýva (napr. v tzv. konkrétnej poézii) literárny prejav s vizuálnym prejavom.

V každom prípade však jestvuje afinnosť vzťahu medzi štruktúrami. Prejavuje sa mierou (t. j. podobnosťou v odlišných kvalitatívnych rovinách „vzoru“ a „sprievodu“), kvantitou svojej podstaty a je základom (alebo časťou základu) kritických kritérií, ktorými možno ilustráciu ako ilustráciu posudzovať.

Inými slovami: Výtvarná ilustrácia je v istom zmysle (v ktorom je obsiahnutá citovaná miera) vizuálnou, predmetnou interpretáciou literárneho vzoru. Túto „interpretáciu“ nemožno, pravdaže, chápať v zmysle opisu, t. j. pojmovej logiky, ale jedine v zmysle „obraznosti“, v zmysle worringerovského „vcitovania“ (nie „vžívania sa“). V najpriaznivejších prípadoch je ilustrácia zhmotnením toho, čo by ináč ostalo vo sfére iracionality (pojmovovo-logickej nepostihnuteľnosti), lebo výtvarné dielo vôbec je zhmotnením, t. j. negovaním iracionality života, stále obnovovaným pokusom o humánne postihnutie jeho totality, pokusom prekonať ničotu, do ktorej by človek upadol, keby mal natrvalo žiť v odfuďstvom svete bez umenia.

Übereinstimmung beider Sphären, andererseits in Richtung der Autonomie des bildnerischen Ausdruckes gegenüber dem Literaturwerk. In dieser Skala existiert die Bedeutung des Begriffes „Illustration“. Jenseits ihrer Grenzen hört die Illustration auf, Illustration zu sein.

Wenn wir daher über die Illustration in der ursprünglichen Bedeutung dieses Wortes sprechen, sprechen wir eigentlich über die Materialisierung des dialektischen Bezuges zwischen der Zeichenhaftigkeit des Literaturwerkes und der Symbolhaftigkeit des bildnerischen Werkes, resp. ihrer Bezüglichkeiten. Es ist meines Erachtens wichtig, daß dieser Bezug paradoxerweise auch von der relativen Autonomie beider Gebiete bestimmt wird, der Gebiete der Literatur und der bildenden Kunst. Daraus resultiert auch die Allgemeinheit dieses Bezuges, die gültig ist auch außerhalb der Beziehung Literatur bildende Kunst; es existieren musikalische „Illustrationen“ zu Literaturwerken (Kartinki von Musorgskij), musikalische „Illustrationen“ zu Literaturwerken („Illustrationen“ zu Bertrands Prosagedichten von Debussy und Ravel) und umgekehrt. Immer jedoch existiert die angeführte Bezüglichkeit, und wenn sie in irgendeiner Weise gestört wird, bedeutet es immer eine Abänderung in der Bedeutung des Begriffes Illustration.

In Bezug auf die allerjüngsten Tendenzen in der bildenden Kunst fehlt uns eine entsprechende Terminologie, die den Formen der existierenden Synthesen in der Malerei, der Bildhauerei und der Grafik gerecht würde, den Synthesen, durch die sich einige Formen der Pop-Art, oder des sog. Neuen Realismus auszeichnen. Auch hier ändert sich die Bedeutung der Begriffe radikal und es stellt sich uns die Frage, ob wir hier überhaupt noch von Illustrationen sprechen können, ob es nicht vorteilhafter wäre, völlig neue Begriffe zu gebrauchen. Übrigens deckt sich hier häufig der literarische Ausdruck mit seiner visuellen Seite (z.B. die konkrete Poesie).

Auf jeden Fall jedoch existiert Affinität der Beziehung zwischen den Strukturen. Sie äußert sich in dem Maß (d.h. durch Ähnlichkeiten in verschiedenen qualitativen Ebenen der „Vorlage“ und der „Begleitung“), also in der Quantität ihres Wesens und ist die Grundlage (oder ein Teil der Grundlage) der kritischen Kriterien, mit denen die Illustration als Illustration zu werten ist.

Man kann es auch anders sagen: die Illustration ist in gewissem Sinne (in dem das angeführte Maß beinhaltet ist) eine visuelle, dingliche Interpretation der literarischen Vorlage. Diese „Interpretation“ ist jedoch nicht im Sinne einer Beschreibung, d.h. der Begriffslogik zu verstehen, sondern einzig und allein im Sinne der Bildlichkeit, also der Worringerschen „Einführung“ (d.h. auf keinen Fall des „Einlebens“). In den günstigsten Fällen ist die Illustration eine Materialisierung dessen, was sonst in der Aphäre der Irrationalität des Literaturwerkes (der begrifflich-logischen Unfaßbarkeit) geblieben wäre, so wie das Werk der bildenden Kunst überhaupt eine Materialisierung ist, d.h. eine Negation der Irrationalität des Lebens, ein ununterbrochen erneuerter Versuch um die humane Deutung seiner Totalität, der Versuch, das Nichts zu überwinden, dem der

Mensch verfallen würde, sollte er dauernd in der entmenslichten Welt ohne Kunst leben.

Verzeihen sie mir, meine Damen und Herren, das Improvisierte meines Beitrages, es wollte nur auf einige vorgebrachte Ansichten reagieren.

OTO
BIHALJI
MERIN

JUHOSLÁVIA

O postavení a úlohe umenia
v súčasnom storočí vedy a techniky

V týchto improvizovaných poznámkach chcem pokračovať tam, kde skončil dr. Zykmond vo svojom príspevku k otázke znaku, chcem pokračovať poznámkami k problému postavenia umenia v súčasnom svete. Budem hovoriť o niektorých momentoch, ktoré sa rozvíjajú rovnako nezadržateľne ako technika a veda. Podľa Hegela je vo svete vedy jeho výklad umením zbytočný. Som však presvedčený, že nikdy nejstvovalo viacej prejavov, ktoré možno označiť ako umenie. Dnes aj v najvdialenejšej dedine môžeme mať akési „konzervy“ tohto obdivuhodného umenia a pri čítaní novín počúvať Beethovena. Taká je legenda najnovšej realizácie idey masového umenia. Milióny ľudí prelomili kruh anonymity, aby vstúpili do ríše vedomia súčasnej epochy, ktorú im sprístupnilo umenie. Ale na druhej strane je tu ezoterické, trocha aristokratické umenie, ktoré je tu iba pre nemnohých, na výstavách, ktoré nie sú menej zaujímavé než napríklad futbal, ale aj než ozajstné masové umenie našich čias, akým je nesporne film.

Pred 2–3 týždňami som videl v Hamburgu nádhernú výstavu Picassových kresieb. Je to najväčší výkon, ktorý môže kresliar podať. Súčasne tu bola aj druhá výstava. Volala sa Erotika v umení. Bola pre ľudí nudná. A neerotická. Erotika sa stala priemerným úvodom do jej technológie. Picasso zobrazoval život. A jeho kresby sú preniknuté erotikou, vitalitou a snom, fantáziou a všetkým novým. Kto ale príde po tejto veľkej Picassovej figurácii, kto príde, povedzme, po veľkom figuratívnom umelcovi Beckmannovi, ktorý bol azda po Grünewaldovi najväčším figuratívnym vykladačom života v Nemecku? Možno niekto z najväčších japonských režisérov?

Verím, že neodbočujem, že by sa nad tým všetkým mal zamyslieť aj ilustrátor detskej knihy. Nemožno predsa napr. obletieť lietadlom svet a vidieť ho pod sebou v jeho abstraktnej podobe, nemožno vo všetkých ostatných oblastiach prijímať celkom nové hľadiská, nové vizuálne aspekty i aktuálne aspekty myslenia, a v oblasti detskej knihy zotrvať iba pri starých prostriedkoch. Nemožno ich konzervovať; ani zjemňovanie, prehlbovanie, senzibilizovanie nestačí. Revolúcie, ktoré

JUGOSLAWIEN

Über die Stellung und die Aufgabe
der Kunst in unserem Zeitalter
der Wissenschaft und Technik

Ich möchte in diesen improvisierten Anmerkungen dort ansetzen, wo Dr. Zykmond in seinem Beitrag über die Frage des Zeichens aufgehört hat, ich möchte mich ihm anschließen mit einigen Bemerkungen zu dem Problem der Stellung der Kunst in der zeitgenössischen Welt. Ich werde über einige Dinge sprechen, die sich gleicherart unaufhaltsam in der Technik und der Wissenschaft entwickeln. Nach Hegel ist in der Welt der Wissenschaft die Auslegung der Welt durch die Kunst überflüssig. Ich bin jedoch überzeugt, daß es nie zuvor so viele Ausdrucksformen gab, die wir als Kunst bezeichnen können. Heute finden wir auch in dem entlegensten Dorf sozusagen „Konserven“ dieser bewundernswerten Kunst vor und können bei der Zeitungslektüre Beethoven hören. Dies ist die Legende einer neuen Realisierung der Idee der Massenkunst. Millionen von Menschen haben den Zauberkreis der Anonymität durchbrochen und sind in das Bewußtsein unserer Epoche, wie es ihnen von der Kunst dargestellt wurde, eingedrungen. Doch andererseits gibt es eine esoterische, etwas aristokratische Kunst, die nur für wenige da ist, und das auf Ausstellungen, die nicht weniger interessant sind als z.B. der Fußball, oder auch eine wirkliche Massenkunst unserer Zeit – den Film.

Vor 2–3 Wochen habe ich in Hamburg eine wunderbare Ausstellung von Picassos Zeichnungen gesehen. Es ist die höchste Leistung, die je ein Künstler vollbringen kann. Gleichzeitig gab es hier auch eine andere Ausstellung. Sie hieß „Erotik in der Kunst“. Sie war langweilig und unerotisch. Die Erotik wurde zu einer mittelmäßigen Einführung in ihre Technologie. Picasso gestaltete das Leben. Und seine Zeichnungen sind durchdrungen von Erotik, Vitalität und Traum, Phantasie und allem Neuen. Wer aber kommt nach Picassos Figuration, wer kommt, sagen wir, nach dem großen figurativen Künstler Beckmann, der nach Grünewald der größte figurative Ausleger des Lebens in Deutschland war? Vielleicht einer der großen japanischen Regisseure?

prebiehajú vo všetkých oblastiach, stierajú hranice medzi vedou a umením. Nejednen umelec sa ocitol v magnetickom poli vedy, napr. v niektorých prípadoch kinetiky. Všetky premeny od paleolitických idolov až po Picassa rešpektovali jednu zákonitosť, zákonitosť vysvetľovania života. Toto vysvetľovanie má nekonečne protikladné hľadiská, a predsa môže byť ponímané v jednote ako umenie. Ale už 2000 km od tejto malej planéty, ktorá je našim domovom, tieto zákonitosti neplatia. Všetko sa tu mení. Výklad kozmu začína napr. Malevičom, alebo Mondrianom, ktorí sa vlastne pokúšali o interpretáciu čohosi nového, čo už nie je z tohto života, čo s ním nesúvisí, čo je vlastne transhumánne. Nadľudské ale neznamená neľudské, naopak, je osožné pre človeka, ktorý – povedal by som – sa nenarodil pre také veľké veci, a predsa svojimi novými technickými rukami a očami siahol do relatívnej nekonečnosti. Človek uvoľnil sily, ktoré môžu zničiť tento svet, ale otvoril aj nové obzory, ktoré už nemôžu zvládnuť klasické výrazové prostriedky umenia. Tu práve nastáva veľké delenie. Na jednej strane je umenie, ktoré bude jestvovať tak dlho, pokiaľ tu budú žiť ľudia, ktoré bude ľuďom vysvetľovať ich zrod, ich bolesť, ich lásku a smútok opusteného a všetko to, čo je v človekovi. Ilustrátori detskej knihy patria zväčša do tejto oblasti. Ale na druhej strane je iné umenie, ktoré by som najradšej neoznačoval ako umenie, ale nepoznám iný termín, teda iné umenie, ktoré spracúva práve tieto nové prvky.

Keď som bol v Oslo, stretol som sa pred prekrásnym malým múzeom krasokorčuľarky Sonji Henie so skupinou asi 30 mladých ľudí s transparentmi, na ktorých boli nápisy, ako Umenie je romantické!, Umenie slúži vládnúcej triede!, Kritika slúži záujmom galérií! a iné. Všetky kongresy, aj kongresy výtvarných kritikov sú trochu prázdne a zdĺhavé. Pekné je tu iba to, že sa tu ľudia opäť stretávajú, hovoria spolu o kríze našich čias, o kríze umenia, o kríze človeka, o kríze života. Ale vtedy som bol prvýkrát vzrušený. Je naozaj krásne, že sú tu mladí ľudia, že žijú, že protestujú. Možno neprotestujú celkom správne. Ale to, že protestujú, je prekrásne. Treba ich prizvať, treba im vyložiť naše názory, treba s nimi diskutovať.

Možno je to utópia, ale predsa ma prekvapilo, že aj tu, na tomto peknom bienále, ktoré sa oddá vidieť, ktoré je rovnako krásne ako rozličné slávne trienále a podobné podujatia vo svete, konajúce sa s podstatne väčšou reklamou, že aj tu som našiel niektoré vlastnosti, niektoré zlé vlastnosti všetkých ostatných výstav. Výtvarní kritici spoločne skoncipovali rezolúciu, v ktorej protestujú proti tomu, že v Benátkach doteraz stoja staré, prestárnuté národné pavilóny, v ktorých sa ešte raz vystavujú všetky zlé staré veci, vyberané akýmisi cechmi bez rešpektovania skutočnej kvality. Ale veď napr. kolážisti v Paríži i v Brne, kaligrafisti v Japonsku i v Belehrade sú bratia, idú bok po boku, robia to isté. Svet je dnes taký malý, taký internacionálny, že každé nacionálne ohraničovanie je obmedzenosťou. Podľa mojej mienky by bola aj táto výstava zaujímavejšia, keby sa namiesto takejto nacionálnej geografie uplatnil a vytvoril duchovný zemepis, keby sa výstava rozvrhla ako súčasná biblia pauperum pre deti, ktoré vedia čítať obraz a súčasne sú aj také tvorivé, že pre umelca, ktorý je naozaj

Ich hoffe, nicht vom Thema abzukommen, wenn ich behaupte, daß sich damit auch der Illustrator von Kinderbüchern befassen sollte. Man kann doch nicht im Flugzeug die ganze Erdkugel umkreisen und sie unter sich in einer abstrakten Form sehen, man kann doch nicht in anderen Bereichen ganz neue Standpunkte, neue visuelle Aspekte und aktuelle Aspekte des Denkens annehmen und auf dem Gebiet des Kinderbuches auf alten Darstellungsmitteln beharren. Man kann diese Darstellungsmittel nicht konservieren; es genügt auch nicht, sie zu verfeinern, zu vertiefen, zu sensibilieren. Die Revolution, die auf allen Gebieten vorsieht, verwischt die Grenze zwischen Wissenschaft und Kunst. Viele Künstler gelangten in den Anziehungskreis der Wissenschaft, so z.B. in einigen Fällen der Kinetik. Alle Änderungen, von den paleolitischen Idolen bis zu Picasso, respektierten eine Gesetzmäßigkeit, die Gesetzmäßigkeit der Erklärung des Lebens. Diese Erklärung hat unendlich viele gegensätzliche Standpunkte und kann doch als Einheit in der Kunst aufgefaßt werden. Doch bereits 2 000 km entfernt von diesem kleinen Planeten, der unsere Heimat ist, gelten diese Gesetze nicht mehr. Die Erklärung des Alls begann z.B. bei Malevič oder Mondriani, die sich um eine Interpretation des Neuen, das nicht mehr zu diesem Leben gehört, nicht mit ihm zusammenhängt, das eigentlich transhuman ist, bemühten. Übermenschlich aber ist nicht gleichbedeutend mit unmenschlich, im Gegenteil, denn es bringt dem Menschen Nutzen, der – fast möchte ich es so sagen – nicht für so große Dinge geboren wurde und doch mit neuen technischen Händen und Augen nach der relativen Unendlichkeit greift. Der Mensch hat Kräfte freigelegt, die diese Welt zerstören können, jedoch auch neue Horizonte öffnen, die nicht mit den klassischen Ausdrucksmitteln der Kunst gestaltet werden können. Hier kommt es zu einer großen Wende. Einerseits gibt es eine Kunst, die es geben wird, solange Menschen leben werden, die den Menschen ihre Geburt, ihr Leid, ihre Liebe und ihre Trauer und alles, was im Menschen lebt, erklärt. Die Illustratoren von Kinderbüchern gehören meistens in diesen Bereich. Doch andererseits gibt es eine Kunst, die ich am liebsten mit einem anderen Wort als dem Wort Kunst bezeichnen würde, wenn es dieses Wort gäbe, also eine Kunst, die eben die erwähnten neuen Elemente verarbeitet.

Als ich in Oslo war, traf ich vor dem wunderschönen kleinen Museum der Eiskunstläuferin Sonja Henie auf eine Gruppe von ungefähr 30 jungen Menschen mit Transparenten, auf denen zu lesen war: Die Kunst ist romantisch; Die Kunst dient der herrschenden Klasse! Die Kritik dient den Interessen der Galerien! usw. Alle Kongresse, auch die Kongresse der Kunstkritiker sind etwas leer und und langatmig. Schön dabei ist nur, daß die Menschen einander wieder begegnen, über die Krise unserer Zeit reden, über die Krise der Kunst, die Krise des Menschen, die Krise des Lebens. Aber da in Oslo war ich zum ersten Mal erregt. Es ist wirklich schön, daß es junge Menschen gibt, die leben, die protestieren. Vielleicht protestieren sie nicht ganz richtig. Man muß sie einladen, man muß ihnen unsere Ansichten erklären, man muß mit ihnen diskutieren.

melcom, zostávajú vzorom, lebo všetko čo robia, je objavom. Ak by to nebola vec biologická a prechodná, stáli by sme pred najväčším umením ôbec. Pre tieto deti treba vytvárať obraznosť bez podriaďovania sa kýmkoľvek didaktickým zámerom, obraznosť, ktorá pomáha objavovať vet. A najmä by som chcel požiadať, aby sme nechceli mať dobré letičky, aby sme nechceli vychovať deti podľa nášho vzoru. Nie, s tým nesúhlasím, som za to, aby sme ich naučili protestovať, ako protestovali i mladí ľudia v Oslo.

Ceny sa už rozdelili, a verím, že v zásade sme rozhodli právne. Keby som nebol vo funkcii člena poroty, ale pozeral sa a prítomnú výstavu očami výtvarného kritika, nevedel by som povedať, kto bol lepší, či Japonci, alebo Česi a Slováci. Naozaj retaktizujem. Nezáleží mi na tom, aby som každému povedal niečo príjemné. V minulom roku dostal Grand Prix japonský výtvarník, ohoročná Veľká cena zostáva v Československu. Dostala ju výborná mladá maliarka, ktorej prejav bol zriedkavým spôsobom ovplyvnený zenbudhizmom, intenzifikáciou duchovného, ktorá prichádza z východu. Ozaj, ako je možné, že sa napr. v Japonsku viaže tradícia modernou organizáciou?

Chcem ešte raz nadviazať na slová predchádzajúceho referátu. Nejde ni však iba o pop-art, v ktorom mladí a talentovaní americkí umelci zkriesili z popola a odpadkov odložené, polámané a zhrdzavené veci spoločnosti, kde je ľahšie vyrobiť napr. klavír, než sa ho potom za tridsiatom poschodí zbaviť, keď ho už nechcem alebo nepotrebujem, zkriesili ich a skvelým spôsobom pretvorili. No pop-art nekriesi iba veci neskorého kapitalizmu, ktorý už nemôže veriť v seba, kriesi aj veci mladých spoločností v neistotách ich začiatkov. Je iba jednou z ciest, ktorými sa chce, či presnejšie – musí uberať súčasné umenie. Zdanlivo je o rozchod s tradíciou, ale chcel by som zdôrazniť, že je to súčasne prerušená tradícia, teda nie neumenie. Najväčším objavom v dávných dobách ľudstva bolo, keď ako sprievod mŕtveho objavilo sa umelecké dielo, ktoré nahradilo usmrteného človeka-sprievodcu. Verím, že toto mysticko-vizuálne sa v umení všetkých čias udržiava. To neodporuje pochopeniu techniky. Antitechnika je nezmysel. Sedíme na stoličkách, ktoré sú technickým produktom, cestujeme lietadlami, ktoré sú technikou. Žijeme s technikou. Chcel by som však vidieť jednotu oboch blastí, techniky i duše. Azda sa to podarilo mladému Segawovi, ktorý dostal Grand Prix na predchádzajúcom bienále. Je to mladý talentovaný lovek, ktorý vedel spojiť novú senzibilitu storočia vedy a techniky prastarou tradíciou. Aj to je jedna z vecí, ktorú by sme mali hľadať, ktorú by sme sa mali usilovať. Dajme deťom tradíciu, všetko to dobré, o vytvoril človek, ktorý vie všetko vytvoriť, ale aj zničiť, dajme im však účasne aj to najnovšie, čo im dá schopnosť pochybovať, silu povedať "nie", odvahu snímať svätotožiary a preskúmať kriticky všetky podiktické vyhlásenia. Aj z tohto hľadiska by sme mohli budúcej jury redložiť bez akéhokoľvek označenia, bez označenia národnosti vecí udučej výstavy. Nech skúma ich kvality, nech skúma, čo je dobré.

Prepáčte, ak som hovoril prídlho. Viem málo o vašich špeciálnych problémoch, nechcel som preto hovoriť o ilustrácii detskej knihy ako pripravené referáty, ale o postavení, osudoch a zmysle umenia, čo môže

Es ist vielleicht eine Utopie, doch es hat mich doch überrascht, daß ich auch hier, bei dieser schönen Biennale, die sich sehen läßt, die ebenso schön ist, wie manche berühmte Triennale und ähnliche Veranstaltungen in der Welt, die mit wesentlich größerer Reklame betrieben werden, daß ich auch hier gewisse Merkmale vorgefunden habe, die die schlechten Merkmale auch anderer Ausstellungen sind. Die Kunstkritiker haben gemeinsam eine Resolution konzipiert, in der sie dagegen protestieren, daß in Venedig bisher die alten, veralteten Pavillons stehen, in denen noch einmal garstige alte Sachen ausgestellt werden, die von Zünften ohne wirkliche Qualität ausgewählt wurden. Aber die Collagekünstler in Paris und Brünn, die Kalligrafisten in Japan und Beograd sind doch Brüder, sie schreiten Seite an Seite, sie machen dasselbe. Die Welt ist heutzutage so klein geworden, so international, daß jede nationale Einschränkung auf eine Beschränktheit hinausläuft. Meiner Meinung nach wäre auch diese Ausstellung interessanter, wenn hier statt einer nationalen Geographie sich eine geistige Erdkunde gebildet und durchgesetzt hätte, wenn diese Ausstellung zu einer zeitgenössischen biblia pauperum für Kinder geworden wäre, denn die Kinder können Bilder lesen und sind zugleich so schöpferisch, daß sie für den Künstler, der ein wirklicher Künstler ist, beispielgebend bleiben werden, denn alles was sie machen, ist eine Entdeckung. Wenn dies keine biologische und vorübergehende Angelegenheit wäre, stünden wir vor der größten Kunst überhaupt. Für diese Kinder müssen Darstellungen geschaffen werden, die sich keinerlei didaktischen Absichten unterwerfen, Darstellungen, die die Welt entdecken. Und eines möchte ich besonders betonen, wir sollten keine braven Kinderchen haben wollen, keine, die wir nach unserem Beispiel erziehen würden. Nein, damit wäre ich nicht einverstanden, ich bin dafür, daß wir sie protestieren lehren, so wie es diese jungen Menschen in Oslo getan haben.

Die Preise wurden verteilt und ich glaube, daß wir im Grunde genommen richtig entschieden haben. Wenn ich nicht Jurymitglied wäre, sondern mir die Ausstellung mit den Augen eines Kunstkritikers angesehen hätte, ich wüßte nicht zu entscheiden, wer besser ist, die Japaner oder die Tschechen und Slowaken. Es ist keine Taktik, wenn ich dies behaupte. Es handelt sich nicht darum, jedem etwas Angenehmes zu sagen. Im Vorjahr bekam den Grand Prix ein japanischer Künstler, dieses Jahr blieb der Große Preis in der Tschechoslowakei. Den Preis erhielt eine ausgezeichnete junge Künstlerin, deren Ausdrucksweise auf eine seltene Art vom Zenbudhismus beeinflusst wurde, von einer Intensivisierung des Geistigen, das aus dem Osten kommt. Nur nebenbei ist es möglich, daß sich in Japan z.B. die Tradition mit einer so modernen Organisation verband?

Ich will noch einmal an die Worte des vorhergehenden Referats anknüpfen. Es geht mir hier nicht nur um die Pop-Art, in der die jungen und talentierten amerikanischen Künstler aus Asche und Abfall die abgelegten, zerbrochenen und verrosteten Sachen der Gesellschaft zu neuem Leben erweckten, die Sachen einer Gesellschaft,

byť príspevkom umeleckého historika a výtvarného kritika k tomuto sympóziu.

für die es leichter ist z.B. ein Klavier zu erzeugen, als es sich dann im dreißigsten Stockwerk vom Hals zu schaffen, wenn es nicht mehr gebraucht wird. Diese Sachen erweckten sie zum neuen Leben und wandelten sie auf eine ausgezeichnete Art und Weise um. Doch die Pop-Art erweckt nicht nur Sachen des Spätkapitalismus zu neuem Leben einer Epoche also, die keinen Glauben mehr an sich selbst hat, sondern auch die Dinge einer jungen Gesellschaft in der Unsicherheit ihres Anfangs. Sie ist nur einer der Wege, auf denen sich die zeitgenössische Kunst entwickeln will – oder genauer gesagt entwickeln muß. Es ist ein scheinbarer Abschied von der Tradition, doch ich möchte betonen, daß es zugleich eine ununterbrochene Tradition ist, also keine Un-Kunst. Die größte Entdeckung in alten Zeiten der Entwicklung war, als als Begleiter des Toten das Kunstwerk erschien, das den getöteten Menschen ersetzte. Ich glaube, daß sich dies Mystisch-Visuelle in der Kunst aller Zeiten erhalten hat. Das widerspricht nicht dem Begriff der Technik. Antitechnik ist Unsinn. Wir sitzen auf Stühlen, die ein technisches Produkt sind, wir fliegen mit Flugzeugen, die Technik sind wir leben mit der Technik. Ich möchte jedoch eine Einheit beider Bereiche sehen, eine Einheit der Technik und der Seele. Dies ist vielleicht dem jungen Segawe gelungen, der den Grand Prix der BIB/67 erhielt. Es ist ein junger, talentierter Künstler, der die Sensibilität des wissenschaftlichen Zeitalters und der Technik mit einer uralten Tradition zu verbinden verstand. Auch dies ist eines der Dinge die wir suchen müssen, nach denen wir streben sollten. Geben wir den Kindern die Tradition, all das Gute, was der Mensch geschaffen hat, der fähig ist zu schaffen und zu zerstören, und geben wir ihm gleichzeitig auch das Neueste, das ihnen die Fähigkeit verleiht, zu zweifeln, die Kraft, nein zu sagen, den Mut, Heiligenscheine zu zerstören und kritisch alle apodiktischen Urteile zu überprüfen. Von diesem Standpunkt aus gesehen sollten wir der künftigen Jury die Arbeiten der nächsten Ausstellung ganz ohne Namensnennung, ohne Bezeichnung der Nationalität vorlegen. Sie soll die Qualität prüfen, sie soll prüfen, was gut ist.

Verzeihen Sie, wenn ich zu lange gesprochen habe. Ich weiß wenig über Ihre speziellen Probleme, ich wollte daher nicht über die Illustration des Kinderbuches sprechen, wie es die vorbereiteten Referate taten, sondern über die Stellung, das Schicksal und den Sinn der Kunst als Beitrag eines Kunsthistorikers und Kunstkritikers zu diesem Symposium.

HORST
KÜNNEMANN

NEMECKÁ SPOLKOVÁ REPUBLIKA

BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

A + B, a čo ďalej?

A + B, und was weiter...?

Medzičasom sme úspešne pristáli na Mesiaci, no napriek tomu produkujeme knihy ako naši prastarí otcovia – remeselne solídne, tatočne urobené a naozaj konvenčné.

Roboti klopú na školské dvere a jazykové laboratórium patrí už základnému zariadeniu mnohých moderných škôl; napriek tomu ozprávame v ilustrovaných knihách našim deťom o patriarchálnom tave spoločnosti, o milých zvieratkách a o neporušenom svete, aký pravdepodobne nepoznali už ani naši prapredkovia.

Usilujeme sa uplatniť computery a počítače, aby sme mohli presnejšie než doteraz zmerať výkony detí a vývoj ich inteligencie, no napriek tomu vieme pramálo a sotva čo môžeme povedať o pôsobení brazu na detskú myseľ, fantáziu a psychično.

Dávno pred začiatkom školskej dochádzky medzi 5. a 7. rokom okúšame sa využiť detskú radosť z učenia a usilujeme sa, aby sa roj-štvorroční naučili čítať, no súčasne vybavíme „živé abecedy“ a rané labikáre obrázkami, ktoré nerešpektujú dieťa ako umelecky citlivú ytosť a zatlačujú jeho obrazotvornosť do primitívneho štádia.

Tak ako neraz v minulých rokoch a desaťročiach, aj dnes vstupujeme atvorenými dverami, trénujeme deti magicko-realistického hravého ekového stupňa pre technickú kultúru a jej zvládnutie, nechávame ich liché hodiny „zaparkované“ sedieť pred televízorom, nechávame na ne točiť tisíce rýchlo sa striedajúcich obrazov, ale zabudli sme prejsť dieťaťom „školou videnia“.

Pre isté nasmerovanie detského poznania vieme povedať síce „A“ a „B“, ale pri potrebe jednoznačných poznatkov zabúdame na ďalšie ísmená abecedy. Ponechávame dieťa svojmu osudu a spoľiehame sa na o, že jeho „zdravý ľudský rozum“ a jeho „dobré vyvinutý inštinkt“ mu možnia nájsť správnu cestu k úsudku a pôžitku.

A napokon: vyše 60 rokov sa s dlhými prestávkami usilujeme objasnenie vzťahu medzi umeleckou ilustrovanou knihou a detskou ýtvornosťou. Nedostali sme sa k náznamom a fragmentom poznatkov, po „A“, po poznatku, že jestvuje detská maľba a grafika, nevedeli sme

Wir sind inzwischen erfolgreich auf dem Mond gelandet, dennoch stellen wir Bücher her wie unsere Urgroßväter – handwerklich solide und recht bieder und konventionell.

Die Roboter klopfen an die Schultür, und das Sprachlabor gehört schon zur festen Einrichtung vieler moderner Schulen; dennoch erzählen wir unseren Kindern in Bilderbüchern von patriarchalischen Gesellschaftszuständen, von lieben Tieren und einer heilen Welt, die wahrscheinlich unsere Urhahnen schon nicht mehr gekannt haben.

Wir versuchen Computer und Rechenhirne einzusetzen, um kindliche Leistungen und den Fortgang ihrer Intelligenz exakter als bisher zu messen; dennoch wissen wir herzlich wenig und kaum Übertragbares über die Wirkung des Bildes auf das kindliche Gemüt, seine Phantasie und seine Geistigkeit.

Wir versuchen kindliche Lernfreude lange vor Beginn der Schulzeit zwischen 5 und 7 Jahren zu nutzen und strengen uns an, daß Drei- bis Vierjährige das Lesen erlernen; zugleich aber statten wir die Erst- und Frühlesefibeln mit Bildern aus, die das Kind als künstlerisch sensibles Wesen mißachten und sein Bildvorstellungsvermögen auf einen Primitivzustand zurückschrauben.

Wir zäumen – wie so oft in den vergangenen Jahren und Jahrzehnten das Pferd von hinten auf, trainieren Kinder eines magisch-realistischen Spielalters auf Kultur-Techniken und ihre Meisterung, lassen sie stundenlang vor dem Fernsehgerät „geparkt“ sitzen, Tausend von raschen Bildfolgen auf sie einstürmen und versäumen dennoch dabei, mit dem Kinde eine „Schule des Sehens“ zu durchlaufen.

Zwar sagen wir „A“ und „B“, wenn es darum geht, das Kind auf eine bestimmte Spur zu setzen. Doch wenn es um eindeutige Erkenntnisse geht, vergessen wir die weiteren Buchstaben des Alphabets. Wir überlassen das Kind seinem Schicksal und vertrauen darauf, daß sein „gesunder Menschenverstand“ und sein „gut entwickelter Instinkt“ es den richtigen Weg zur Einsicht und zur Glückseligkeit finden lassen werden.

precízne a všeobecne zrozumiteľne formulovať „B“ našich názorov overených poznatkami.

Aby sa nezostalo pri lamentácii, vybral som 10 vzorových diel z nedávnych čias, lebo ich ako výrazne individuálne výtvary pokladám za meradlá, ktorými sa môžu zmerať nasledovatelia, epigóni a, prirodzene, aj triviálna masová ilustrovaná knižka, ktorú poznáme najmä na Západe.

Prvý príklad: Jürgen Spohn si vo svojej ilustrovanej knihe „Eledil a Krokofant“ zažartoval obrazom i slovom. Súčasne vytvoril prostriedkami modernej plagátovej grafiky, typografiou realizovanou odtlačkom z fólie remeselné podmaňujúcu knihu, v ktorej sa organicky spája chladná obrazovosť s prvkami podnecujúcimi fantáziu. Výsledok pre dieťa: Vzrušuje sa jeho fantázia, jeho skúsenosť z triezvej každodennosti sa obohacuje surreálnymi a fantastickými poznatkami nadreality; obohacuje sa jeho priestor pre hru so slovom a obrazom. A čo rozhodovalo? Pretože umelec vytváral knihu v kooperácii so svojimi deťmi, pretože dospelý a deti tvorili ideový kolektív, aj tvorca prijal od detí impulzy a podnety.

Druhý príklad: „Frederick“ od Lea Lionniho, technikou koláže z vystrihovaných papierov vytvorený príbeh rozprávaný v obrazoch a „preoblečený“ za historku zo života myši, ruší zábavnými, ale hlbšie sa ponárajúcimi prostriedkami napätie medzi citlivým človekom, outsiderom a obklopujúcim ho svetom. Fabula kontrastuje meditatívny a realisticko-materialistický charakterový typ, pričom výtvarná jednoduchosť a pôvab spodobnenia nezaznávajú vážnosť situácie. Efekt pre dieťa: V dialógu s obrázkami a príbehom dospeje v inej, rozširujúcej rovine k rozhovoru s rovnako rozmýšľajúcimi a dospelými. Deti od 6 do 60 rokov pochopia, že jestvujú spoločenské napätia a osobné problémy jedinca; deti sa naučia, že treba tolerovať a ľudsky rešpektovať inakšie formované, inakšie mysliace a cítiace charaktéry. Tento „učebný proces“ sa realizuje umelecko-literárnymi prostriedkami.

Tretí príklad: Brian Wildschmith: „Ryby“. Wildschmith má napriek všetkej expresívnosti svojich žiarivých ilustrácií asketický názor na ilustrovanú knihu: má priblížiť dieťaťu umenie, má byť akousi obrazárňou. Prírodopisné dodatky tohto zväzku treba hodnotiť skôr ako pedagogizujúce ústupky dospelému kupcovi a sprostredkovateľovi. Čo zvyšuje pre dieťa? Pohľad na život zvierat filtrovaný umeleckým temperamentom, ktorý sa rozvíja vitálne a temperamentne, citlivo a graficky náročne diferencujúcim spôsobom. Pre veľa detí je to umelecký šok a „posun“ k vyššej funkcii tvorivých síl.

Štvrtý príklad: Janosch: „Bölerbam a vták“. Táto pacifistická parabola rozpráva radostnými farbami, ale s chmúrnou dôslednosťou, ako vojak nechcel nechať hru na vojnu, a preto zahynul. Janosch použil prvky maliarskeho pop-artu v spojení s naivizujúcim štetcovým rukopisom a zdanlivo detským vedením línie. Úsudok dieťaťa: Sú umelci, ktorí maľujú a kreslia takmer tak ako my, neraz aj o čosi lepšie. Dospelí sú schopní konať veci bláznivejšie a idiotskejšie, nebezpečnejšie a samovražednejšie než najpochabejšie detské výčiny.

Piaty príklad: Walter Grieder: „Začarovaný bubon“. Trocha moralizujúci príbeh malého bubeníka, ktorý sa polepší a vyzdravie.

Und ein Letztes: Seit über 60 Jahren versuchen wir mit langen Unterbrechungen, die Beziehung zwischen dem Künstlerbilderbuch und der Bildnerie des Kindes selbst zu klären. Wir sind nicht über Ansätze und Erkenntnis-Fragmente hinaus gelangt, haben nach dem „A“, daß es kindliche Malerei und Grafik gibt, nicht das „B“ unserer erkenntnismäßig abgesicherten Einsichten präzise und allgemeinverständlich formulieren können.

Damit es nicht bei der Lamentatio bleibt, habe ich 10 beispielhafte Werke der jüngsten Vergangenheit ausgewählt, die ich in ihrer sehr individuellen Gestaltung für „Maßstabbücher“ halte, an denen Nachfolger, Epigonen und natürlich auch das triviale Massenbilderbuch, wie wir es vor allem im Westen kennen, gemessen werden können.

Beispiel 1: Jürgen Spohn hat in seinem Bilderbuch „Eledil und Krokofant“ Schabernack mit Bildern und mit der Sprache getrieben. Zugleich hat er mit den Mitteln der modernen Plakatgrafik, mit Gestem, pelter Typographie ein handwerklich bestechendes Buch gestaltet, in dem kühle Bildhaftigkeit und phantasieanregende Elemente nahtlos miteinander verschmolzen wurden. Ergebnis für das Kind: Seine Phantasie wird angeregt; seine Erfahrungen des nüchternen Alltags werden durch surreale und phantastische Erkenntnisse einer Über-Realität erweitert; sein sprachlicher und bildnerischer Spielraum wird bereichert. Und entscheidend: Da der Künstler das Buch in Ko-Operation mit seinen Kindern gestaltete, Erwachsener und Kind ein Ideen-Kollektiv bildeten, erhielt auch der Gestalter selbst Impulse und Anregungen vom Kinde selbst.

Beispiel 2.: Leo Lionnis „Frederick“, eine in Collage-Technik aus geschnittenen Blättern gestaltete Bildgeschichte reißt mit amüsanten, doch tiefer lotenden Mitteln die Spannung zwischen dem musischen Menschen, dem Außenseiter und der übrigen Umwelt auf – verkleidet in eine Mäusegeschichte. Diese Fabel kontrastiert den meditativen mit dem realistisch-materialistischen Charaktertyp, wobei bildnerische Simplität und Charme der Darstellung nicht den Ernst der Lage verkennen.

Effekt für das Kind: Es wird in Dialog mit den Bildern und der Geschichte, auf einer anderen, erweiternden Ebene mit Gleichaltrigen und Erwachsenen ins Zwiegespräch kommen. Kinder zwischen 6 und 60 Jahren erfassen, daß es gesellschaftliche Spannungen und persönliche Probleme des Individuums gibt; Kinder lernen, daß man andersgeartete, anders denkende und fühlende Charaktere tolerieren und menschlich respektieren sollte. Dieser Lernprozeß erfolgt durch das Medium künstlerisch-literarischer Gehilfen.

Beispiel 3: Brian Wildsmith: „Fische“. Wildsmith hat trotz aller Expressivität seiner strahlenden Bildtafeln eine asketische Meinung vom künstlerischen Bilderbuch: Es soll dem Kinde Kunst nahebringen, wie eine Gemäldegalerie gesehen wird. Die naturgeschichtlichen Zutaten dieses Bandes sind eher als pädagogisierende Zugeständnisse an den erwachsenen Käufer und Mittler zu werten. Was bleibt für das Kind? Die Sicht auf das Leben der Tiere,

Ilustrácie vyvolávajú atmosféru bazilejskej ľudovej slávnosti, bujné a démonické vyčíňanie masiek s veľkým hrmotom, ktoré má na impozantných celostránkach vtipné, ironizujúce aj strašné črty. Efekt pre dieťa: Cíti, že ho berú vážne; umelec ho hodnotí autonómne a samostatne, nepopiera hrôzu naháňajúce príhody, ktoré sa stávajú v snoch; poskytuje mu súčasne žart i umenie.

Šiesty príklad: Lieselotte Schwarzová: „Šípková Ruženka“. Stretáme tu známy rozprávkový motív vo veľkorysých, silno abstrahovaných ilustráciách a farebných kompozíciách. Umelkyňa neilustruje, ale pretvára skôr zanovito ideu už dôverne poznaného motívu. Efekt pre dieťa: Umelci vedia urobiť z príbehov, konaní a motívov, ktoré sú pre nás zdanlivo bežné, čosi, čo vonia cudzími diaľkami, dokážu ich vidieť po novom, a tým nás provokujú; nijaký obraz nie je fixovaný s konečnou platnosťou. Každé obrazové riešenie uvoľňuje nový, neodôvodnený tvorivý proces.

Siedmy príklad: Obrazy zvierat od Mirka Hanáka. Jeho atmosfericky hutné ilustrácie ukazujú rajský stav, ktorý azda existuje už iba v jeho akvareloch: zvieratá v súlade s prírodou a obklopujúcou ho ríšou rastlín. Výsledky pre dieťa: Umelci vedia ostrým pozorovaním a „loveckou zbraňou zraku“, predstavivosťou a genialitou svojho štetcového prednesu fixovať životné deje, ktoré jestvujú už azda iba u nich. Zvieratá sú stvorenia rovnocenné s ľuďmi a nie objekty zoologických záhrad alebo skomercializované produkty na výrobu plyšovej sentimentalítity.

Ôsmy príklad: Maurice Sendak: „Kde bývajú diví muži“. Neposlušný chlapec dostane sa vo sne do ríše démonov, ktorú premôže silou svojej osobnosti. Sendakove sugestívne, starootcovsky štylizované, a preto pôsobivé ilustrácie zaklínajú hrôzu s psychológiou, s porozumením duši dieťaťa a s umeleckým citom. Poznanky pre dieťa: Existuje zlo a prišernosť, ale možno nad nimi zvíťaziť; deti sa nemusia báť strašného, lebo aj iné deti sa s ním vyrovnali. Je veľa pozoruhodných a nevysvetliteľných vecí na tejto zemi.

Deviaty príklad: Ilustrácie Viery Bombovej k folklóru a rozprávkam národov Polynézie. Slovenská umelkyňa pomohla oživiť folklór, zúčastňujúci sa prostredníctvom jej prác na našej prítomnosti, magicky pôsobiacimi ilustráciami, ktoré sa štýlovo blížila k batikám. Zisk pre dieťa: Ďalšie umelecké zážitky, účasť a podiel na živote v minulosti, priblíženie iných národov, cudzích spôsobov myslenia a života.

Desiaty a posledný príklad: Ilustrácie Eleonory Schmidtovej k „The endless Party“ od Etienne Delessertovej. V štýlovej polohe „nového realizmu“ príbeh archy Noemovej prestáva „fungovať: nebola nijaká potopa, ale veselá zmrzlinová spoločnosť s veselou hrou a radosnými zábavkami. Poznanky pre dieťa: Mali by sme byť nedôverčiví k starým príbehom, hoci sú aj z Pisma svätého. Oddá sa byť intelektuálne pohyblivým, skúmať minulé príbehy kriticky – „chaque medaile a son revers“. V ilustrovanej knihe má smiech domovské právo.

Hľa, desať príkladov, ktoré som ľubovoľne vytrhol z nepomerne väčšieho počtu ďalších možností. Desať rozličných štýlových polôh a viac ako desať ciest k oživeniu detského vedomia, k jeho rozšíreniu, k jeho dôkladnejšiemu „vybaveniu“ a k jeho uspôsobeniu pre kritické rozlišovanie nášho sveta. Detské knihy, ktoré sú schopné – hoci nie

gefiltert durch ein künstlerisches Temperament, das vital und temperamentvoll, sensibel und grafisch anspruchsvoll differenzierend vorgeht. Für viele Kinder ein künstlerischer Schock und ein Stoß vorwärts auf die überhöhende Funktion künstlerischer Kräfte.

Beispiel 4: Janosch: „Böllerbam und der Vogel“. Diese pazifistische Parabel erzählt mit heiteren Farben, doch finsterner Konsequenz, wie ein Soldat das Kriegsspielen nicht lassen kann und dabei zugrunde geht. Janosch hat Elemente der Pop-Malerei verwandt, gekoppelt mit einem naivisierenden Pinselstrich und scheinbar kindhafter Strichführung. Einsicht für das Kind: Es gibt Künstler, die malen und zeichnen fast wie wir, bisweilen auch etwas besser. Erwachsene sind zu Handlungen fähig, die närrischer und idiotischer, gefährlicher und selbstmörderischer sind, als der tollste Kinderstreich!

Beispiel 5: Walter Grieder: „Die verzauberte Trommel“. Die etwas moralisierende Geschichte vom faulen Trommelknaben, der bekehrt und geheilt wird. Die Bildtafeln beschwören die Basler Faßnacht, ein übermütiges und dämonisches Maskentreiben mit viel Lärm, dargestellt mit imposanten Bildtafeln, die witzige, ironisierende und schreckhafte Züge tragen.

Effekt für das Kind: Es fühlt sich ernst genommen; der Künstler wertet es autonom und selbständig und verniedlicht nicht erschreckende Vorgänge, wie sie in Träumen begegnen. Er bietet ihm Spaß und Kunst zugleich.

Beispiel 6: Lieselotte Schwarz: „Dornröschen“. Das bekannte Märchenmotiv begegnet in großzügigen, stark abstrahierenden Tafeln und Farbkompositionen. Die Künstlerin „illustriert“ nicht, sondern deutet eher die Idee des so schon vertrauten Motivs eigenwillig um. Effekt für das Kind: Künstler sind imstande, uns scheinbar geläufige Vorgänge, Handlungen und Motive zu „verfremden“, sie neu zu sehen und uns damit herauszufordern; kein Bild ist endgültig fixiert. Jede Bildgestaltung setzt einen neuen, originellen Schöpfungsprozeß frei.

Beispiel 7: Die Tierbilder von Mirko Hanák: Seine atmosphärisch dichten Tafeln zeigen einen Paradieses-Zustand, der möglicherweise nur noch in seinen aquarellierten Bildern existiert: Das Tier in Einklang mit der Natur und der umgebenden Pflanzenwelt. Einsichten für das Kind: Künstler können durch scharfe Beobachtung und als „optische Jäger“, durch Imagination und die Genialität ihrer Pinselführung Lebensvorgänge fixieren, die vielleicht nur noch bei ihnen bestehen. Tiere sind dem Menschen gleichwertige Geschöpfe und keine Zoo-Objekte oder kommerzielle Produkte, um Plüsch-Sentimentalitäten zu erzeugen.

Beispiel 8: Maurice Sendak: „Wo die wilden Kerle wohnen“. Ein ungehorsamer Junge wird im Traum ins Reich der Dämonen geleitet, die er durch die Kraft seiner Persönlichkeit bezwingt. Sendaks suggestive Tafeln, altväterisch stilisiert und dadurch bezwingend, beschwören den Schrecken mit Psychologie, Einsicht in die Kinderseele und Kunstverständnis.

priamo, ale okľukou – vyzbrojiť deti našej prítomnosti i najbližších rokov, aby sa vysporiadali s masovou turistikou na Mesiac a pristátím na Marse, aby nás jedného dňa mohli prekonať. Do budúceho bienále ilustrácií mali by sme my dospelí byť aspoň tak ďaleko, aby sme sa na sympóziu mohli stretnúť – v záujme týchto detí – sami takto zrelší...

Erkenntnisse für das Kind: Es gibt das Böse und das Unheimliche, doch es kann besiegt werden; Kinder müssen sich vor dem Schrecklichen nicht fürchten, auch andere Kinder werden damit fertig. Es gibt viel Merkwürdiges und Unerklärbares auf dieser Welt.

Beispiel 9: Viera Bombová's Bilder zur Folklore und zu den Märchen der Südseevölker. Die slowakische Künstlerin hat in magisch-einprägsamen Bildern, die sich stilistisch den Batiken nähern, Folklore wiederbeleben helfen, die über ihre Arbeiten auch in unserer Gegenwart Bestand haben. Gewinn für das Kind: Weitere künstlerische Erlebnisse, Teilnahme und Teilhabe am Leben der Vergangenheit, Annäherung an andere Völker, fremde Denkgewohnheiten und Lebensweisen.

Beispiel 10 als letztes: „The endless Party“ von Eleonore Schmidt (Etienne Delessert). In der doppelbödigen Stillage des „Neuen Realismus“ wird die Geschichte der Arche Noah „umfunktioniert“: Es war keine Flucht, sondern eine lustige Eiskrem-Gesellschaft, mit munteren Spielen und heiterer Unterhaltsamkeit. Erkenntnisse für das Kind: Man sollte alten Geschichten mißtrauen, selbst wenn sie in der „Heiligen Schrift“ stehen. Es ist immer gut intellektuell beweglich zu sein, vergangene Geschichten kritisch zu prüfen – „chaque medaille a son revers“ –; in Bilderbüchern darf gelacht werden!

Zehn Beispiele, beliebig aus einer ungleich grösseren Anzahl von noch mehr Möglichkeiten herausgegriffen, das kindliche Bewußtsein zu beleben, zu stimmen und zur kritischen Unterscheidung unserer Umwelt zu bringen. Bilderbücher, die geeignet sind – wenn auch nicht auf direktem Wege, sondern auf Umleitungen und Schleichpfaden – Kinder unserer Gegenwart und der nächsten Jahre zu wappnen. Damit sie mit dem Massentourismus zum Mond und der Landung auf dem Mars fertig werden – damit sie uns eines Tages übertreffen können. Bis zur nächsten Biennale der Illustration sollte man als Erwachsener so weit sein, auf dem Symposium den Kindern selbst gewachsen begegnen zu können...

ZBIGNIEW RYCHLICKI

POLSKO

Ilustrácia ako kategória výtvarného prejavu

Umelecké problémy 20. storočia si vyžadujú, aby čitateľa už od najmladších rokov zoznamovali s umeleckými prejavmi. Vyžadujú prípravu mladej fantázie na prijímanie zložitých foriem súčasného videnia sveta. Dynamicky sa rozvíjajúca súčasná spoločnosť – využívajúc všetky technické prostriedky – neustále pôsobí na naše vnímanie, a to prostredníctvom audio-vizuálnych informácií: rádia, televízie, širokého plátna a stereofónie.

Úloha výtvarníka v tomto formovaní masovej civilizácie je obrovská. Znamená tvorivú intervenciu v architektonickom organizovaní priestoru, ktorý nás zovšadiaľ obklopuje. Výtvarne formuje hmoty, plochy, farby a svetlo. V obrovskom rozsahu tvorivo preniká do produkcie priemyselných kultúrnych hodnôt, odievania, balenia, dáva konečnú formu myšlienkam šíreným tlačou.

Ilustrácia ako kategória výtvarného prejavu má bohatú tradíciu. Svedčí o tom veľké dedičstvo svetového umenia: hieroglyfy, ktoré sú nádhernou ilustráciou každodenného života Egypta, výzdoba gréckych váz, mozaiky Raveny, ktoré ilustrujú život Teodory a Justiniana, Michelangelove fresky, maliarska výzdoba v jaskyniach, v Lascaux a v Altamire, či napokon diela rímskych majstrov.

Rovnako aj v súčasnom kultúrnom daní pionierska práca dadaistov, surrealistov, funkcionalistov a štúdie konštruktivistov spôsobili, že dnešné výtvarné spojenie humoru, paradoxu, nonsensu, myšlienkového skratu je v moderných, tlačou rozmnožovaných výtvarných prejavoch ľahšie a zrozumiteľnejšie.

Súčasná civilizácia, ako aj kultúrne potreby spoločnosti spôsobili ohromný rozvoj čitateľstva. V tomto rozvoji hrá nemalú úlohu ilustrácia. Rozmnožovaná v tisícoch exemplároch dostáva sa do rúk našich detí, ktoré ešte nepoznajú dobrodružstvá a príjemný pocit z čítania. Je všetkým prístupná, jej používanie je masové a demokratické.

V kultúrnom procese vzájomného ovplyvňovania, súčťaenia a často aj spolupráce, ilustrácia – podobne ako iné umelecké disciplíny – podlieha zmenám a evolúcii. Spolu so zmenou štruktúry spoločnosti

POLEN

Die Illustration als Kategorie der bildnerischen Äußerung

Die Kunstprobleme des 20. Jahrhunderts erfordern, daß sich der Leser bereits in seiner Kindheit mit den künstlerischen Äußerungen bekannt macht. Sie erfordern eine Vorbereitung der jungen Phantasie auf die Aufnahme der komplizierten Formen der zeitgenössischen Weltansicht. Die sich dynamisch – unter Ausnutzung aller technischer Möglichkeiten – entwickelnde zeitgenössische Gesellschaft wirkt ununterbrochen auf unsere Wahrnehmung, und das mittels der audio-visuellen Informationen: des Rundfunks, des Fernsehens, der Breitspielwand und der Stereophonie.

Die Aufgabe des bildenden Künstlers in diesem Sich-Formen einer Massenzivilisation ist ungeheuer groß. Sie bedeutet eine schöpferische Intervention in der architektonischen Organisation des Raumes, der uns umgibt. Bildnerisch gestaltet der Künstler die Materie, die Flächen, die Farben und das Licht. In einem ungemein großen Maße dringt er schöpferisch in die Produktion der industriellen Kulturwerte ein, in die Bekleidung, die Verpackung, er gibt den Gedanken, die die Presse verbreitet, eine endgültige Form.

Die Illustration als Kategorie der bildnerischen Äußerung hat eine reichhaltige Tradition. Davon zeugt das große Erbe der Kunst in aller Welt: die Hieroglyphen, die eine prachtvolle Illustration des ägyptischen Alltagslebens sind, der Schmuck der griechischen Vasen, das Mosaik von Ravena, das das Leben der Theodora und des Justinian illustriert, Michelangelos Fresken, der malerische Schmuck der Höhlen in Lascaux und Altamire, oder schließlich die Werke der römischen Meister.

Auch in der Gegenwart bewirkten die Pionierarbeiten der Dadaisten, Surrealisten, Funktionalisten und die Studien der Konstruktivisten, daß die derzeitige bildnerische Verbindung von Humor, Paradox, Nonsens, des Gedankenkurzschlusses in den gedruckten Bildkunstwerken leicht und verständlich sind.

Die zeitgenössische Zivilisation, wie auch die kulturellen Bedürfnisse der Gesellschaft bewirkten eine ungemaine Entwicklung

mení sa životný štýl, mení sa aj téma a forma umeleckého prejavu. Narastajúca konkurencia dynamizuje procesy umeleckého vývinu.

Súčasná ilustrácia, v pevnom spojení so spoločnosťou, potvrdzuje svoju prospešnosť i hodnoty poznávacie a umelecké. Aj keď vzniká inšpiráciou z literárneho útvaru, je samostatným dielom, ktoré hovorí vlastnou umeleckou rečou.

Mladá fantázia je nezvyčajne bujná a potrebuje veľa vizuálnych podnetov. Úloha tlačených výtvarných myšlienok, úloha ilustrácie v knihách pre deti a mládež nadobúda tak zásadný význam. Ilustrácia prekonáva jazykové hranice, je zrozumiteľná pre každého.

Umenie detskej knihy, formované tvorivou osobnosťou pôsobí na čitateľa všetkými špecifickými výrazovými prostriedkami, ktoré podporujú rozumovú aktivitu. Je svojím založením humanistické, informuje nás o okolitom svete, uľahčuje poznanie jeho zmyslu, poučuje, zabáva, prenáša do čarovného sveta báji.

Pripisujúc ilustrácii významnú úlohu v súčasnom modelovaní mladej fantázie, organizátori bienále vyzdvihli na svetovej úrovni nezvyčajne vysoko umenie ilustrácie kníh pre deti a mládež.

V tejto mimoriadne dôležitej umeleckej udalosti vidím ešte jeden podnet pre tvorcov, a to: aby sa táto pekná kategória umeleckého prejavu mohla ustavične rozvíjať a dosahovať čoraz zaujímavejšie umelecké riešenia.

Ilustračnému umeniu je venovaný film „Ostrov malého človeka“, v réžii Andrzeja Papuzińskiego, predstavujúci tvorbu 15 najlepších súčasných poľských ilustrátorov, ich pevné ideové spoločenstvo, bohatstvo a rôznorodosť štýlovej interpretácie, aj ich umeleckú samostatnosť.

Film uzatvárajú zábery z knižného veľtrhu, kde sa v bezprostrednom kontakte čitateľa s autorom a ilustrátorom nadväzujú sympatie. Úspechom je aj užitočné spoločenstvo autora, ilustrátora a vydavateľa, ktorý tvorivé úmysly skonkretizoval.

der Leserschaft. In dieser Entwicklung spielt die Illustration eine große Rolle. Vervielfältigt in Tausenden von Exemplaren gelangt sie in die Hände unserer Kinder, die das Abenteuer und das angenehme Gefühl der Lektüre noch nicht kennen. Sie ist allen zugänglich, ihre Anwendung ist massenhaft und demokratisch.

In dem Kulturprozeß der gegenseitigen Beeinflussung, des gegenseitigen Wettstreites und oft auch der Zusammenarbeit, unterliegt die Illustration – ähnlich wie andere Bereiche der bildenden Kunst – Veränderungen und der Evolution. Zusammen mit der Veränderung der Gesellschaftsstruktur ändert sich der Lebensstil, ändert sich auch das Thema und die Form der künstlerischen Äußerungen. Die wachsende Konkurrenz dynamisiert den Prozeß der Kunstentwicklung.

Die zeitgenössische Illustration, in festem Zusammenhang mit der Gesellschaft, bestätigt ihre Nützlichkeit und ihre erkenntnisvermittelnden und ästhetischen Werte. Auch wenn sie einer Inspiration durch das Literaturwerk entspringt, ist sie ein selbständiges Werk, das in einer eigenen künstlerischen Sprache spricht.

Die junge Phantasie ist ungemein entwickelt und braucht viele visuelle Impulse. Dies ist die Aufgabe der gedruckten bildnerischen Gedanken. Die Illustration kennt keine Sprachgrenzen, sie ist für jeden verständlich.

Die Kunst des Kinderbuches, geformt von einer schöpferischen Persönlichkeit, wirkt auf den Leser mit allen spezifischen Ausdrucksmitteln, die eine gedankliche Aktivität unterstützen. Sie ist in ihrem Wesen humanistisch, informiert uns über die uns umgebende Welt, erleichtert die Erfassung ihres Sinnes, belehrt, unterhält, versetzt in die Zauberwelt der Märchen.

Die Organisatoren der Biennalen erkannten die wichtige Aufgabe der Illustration in der gegenwärtigen Modellierung der jungen Phantasie und hoben die Kinder – und Jugendbuchillustration auf Weltniveau.

In diesem ungemein wichtigen Kunstereignis sehe ich noch eine Anregung für die Kunstschaffenden: es besteht die Möglichkeit, daß sich diese schöne Kategorie der künstlerischen Äußerung ununterbrochen weiterentwickelt und immer interessantere künstlerische Lösungen findet.

Der Illustrationskunst ist der Film „Die Insel des kleinen Menschen“ in der Regie von Andrzej Papuzinski gewidmet, der die Produktion der fünfzehn besten polnischen Illustratoren, ihren ideellen Zusammenhang, den Reichtum und die Mannigfaltigkeit ihrer Stilinterpretationen und ihre künstlerische Selbständigkeit vorstellt.

Der Film schließt mit Szenen von der Büchermesse ab, wo sich in einem unmittelbaren Kontakt zwischen Autor, Illustrator und Leser Sympatien anbahnen. Ein Erfolg ist auch die nützliche Gemeinsamkeit von Autor, Illustrator und Verleger, der die schöpferischen Absichten der beiden ersten konkretisierte.

JÁN JIŘÍ BURIAN ŠETLÍK

ČESKOSLOVENSKO

TSCHECHOSLOWAKEI

Anketové vyjadrenie k téme Ilustrácia ako kategória výtvarného prejavu

Antwort auf die Umfrage zu dem Thema Die Illustration als Kategorie der bildnerischen Äußerung

1. Problémy hodnotenia

Hodnotenie ilustrácie priamo závisí od jej postavenia, t. j. od vlastnej výtvarnej funkcie a od funkcie voči textu. Preto pri hodnotení ilustrácie treba vychádzať z oboch uvedených kritérií, ku ktorým pri realizácii pristupuje i hodnota technického vyhotovenia, t. j. vzťahu originálnej predlohy k jej tlačenej reprodukcii.

2. Kontakty so súčasnými výtvarnými tendenciami

Hodnotenie ilustrácie podlieha, prirodzene, aj historickým kategóriám, na jednej strane vývinu výtvarného poňatia, na druhej strane vývinu poňatia knihy a napokon aj evolúcií samého literárneho prejavu. Z tohto hľadiska sú kontakty so súčasnými výtvarnými tendenciami nevyhnutné a treba ich rešpektovať, ak nie sú v rozpore so špecifickou ilustráciou.

3. Netradičné formy ilustrácie

V ostatnom čase sa včlenila medzi netradičné formy ilustrácie ako nový faktor snaha chápať knihu ako samostatný výtvarný objekt. Zdá sa, že táto tendencia väčšmi obohacuje priestor výtvarného prejavu, než ilustráciu. Napätie medzi textom a jeho výtvarným vyjadrením dáva neprestajnú možnosť prekračovať tzv. tradičné hranice ilustrácie. Dokladá to invencia autora ilustrácií v úlohe činiteľa rovnocenného s autorom textu.

4. Špecifickosť detskej ilustrácie

Špecifickosť ilustrácie detskej knihy určuje predovšetkým špecifickosť ich konzumenta a vymedzuje ju výskum psychológie dieťaťa a rozdielov jeho vekových stupňov, skúsenosť pedagogiky a iné bádateľské výsledky odborov, ktoré rozširujú poznanie kryštalizácie vedomia dieťaťa.

5. Súčasné umenie a detská imaginácia

Oslobodenie od vžitých stereotypov vo zvyčajnom vyjadrovaní skutočnosti rozvíja neohraničené možnosti imaginácie. Detská predstavivosť tu hrá zvláštnu úlohu. Je schopná oplodniť nielen ilustráciu detských kníh, ale aj ilustrátorský prejav ako celok.

1. Probleme ihrer Wertung

Die Wertung der Illustration ist unmittelbar abhängig von ihrer Stellung, d. h. von ihrer eigenen bildnerischen Funktion und ihrer Funktion in Bezug auf den Text. Darum muß man bei der Wertung der Illustration von beiden angeführten Kriterien ausgehen, zu denen noch bei der Realisierung auch der Wert der technischen Bearbeitung, d.h. die Beziehung des Originals der Vorlage zu dessen Druck, hinzukommt.

2. Kontakte mit den zeitgenössischen Tendenzen der bildenden Kunst

Die Wertung der Illustration unterliegt natürlich auch historischen Kategorien, einerseits der Entwicklung der bildnerischen Auffassung, andererseits der Entwicklung der Auffassung des Buches, und schließlich auch noch der Evolution der literarischen Darstellung selbst. So gesehen sind die Kontakte mit den zeitgenössischen bildnerischen Tendenzen notwendig und sie sind zu respektieren, solange sie nicht in Widerspruch geraten mit dem Spezifikum der Illustration.

3. Die nichttraditionellen Formen der Illustration

In letzter Zeit kam zu den nichttraditionellen Formen der Illustration als neues Element die Auffassung des Buches als selbständiges bildnerisches Objekt hinzu. Es hat den Anschein, daß diese Tendenz mehr den Bereich der bildnerischen Äußerung als den der Illustration bereichert. Die Spannung zwischen dem Text und dessen bildnerischer Gestaltung bietet eine dauernde Möglichkeit, die sogenannten traditionellen Grenzen der Illustration zu überschreiten. Die Invention des Autors der Illustrationen in der Rolle eines dem Textautor gleichwertigen Teilhabers sind ein Beweis dafür.

4. Das Spezifikum der Illustration für Kinder

Wird vor allem bestimmt durch das Spezifische des Konsumenten dieser Illustrationen. Es wird erfaßt durch Forschungen

Neznamená to, pravda, že by mal ilustrátor napodobňovať výtvarný prejav dieťaťa, ktorý je určený vekom a individuálnymi schopnosťami.

in der Kinderpsychologie und den Altersunterschieden, durch Erfahrungen in der Pädagogik und überhaupt durch alle sichtbaren Ergebnisse der Bereiche, die die Kenntnisse auf dem Gebiet der Kristallisierung der Wahrnehmung bei Kindern erweitern.

5. Die zeitgenössische Kunst und die kindliche Imagination

Die Befreiung von den eingelebten Stereotypen in der geläufigen Ausdrucksweise der Wirklichkeit entwickelt unbegrenzte Möglichkeiten der Imagination. Die kindliche Vorstellungskraft spielt hier eine besondere Rolle. Es geht darum, nicht nur die Kinderbuchillustration zu befruchten, sondern die Illustration als Ganzes. Dies bedeutet natürlich nicht, daß der Illustrator die durch das Alter und die individuellen Fähigkeiten gegebenen bildnerischen Äußerungen des Kindes nachahmen sollte.

KAROL VACULÍK

GENERÁLNY KOMISÁR BIB '67
A BIB '69

GENERALKOMMISSAR DER BIB '67
UND BIB '69

Sympóziá Bienále ilustrácií Bratislava

Die Symposien der Biennalen der Illustrationen Bratislava

V záplave medzinárodných umeleckých prehliadok, periodicky sa opakujúcich v dvojročných intervaloch, má bratislavské bienále ilustračnej tvorby (Bienále ilustrácií Bratislava – BIB) celkom výnimočné postavenie. Jeho poslanie a umelecká i etická stabilita nie sú určované okamžitým názorovým trendom, módou či umeleckým obchodom, ale skromnou a ušľachtilou snahou sledovať a hodnotiť doteraz málo preferovanú oblasť ilustračnej tvorby pre deti ako špecifickú, svojbytnú kategóriu výtvarnej aktivity. V tomto zámere je úsilie usporiadateľov konformné s humanitnými cieľmi UNESCO a s jeho príslušnými medzinárodnými mimovládnyimi organizáciami ako sú IBBY, AICA, INSEA atď. Doteraz uskutočnené dva ročníky BIB (1967 a 1969) spolu s príslušnými vedeckými sympóziami, ktoré sú jeho neodmysliteľným teoretickým náprotivkom, nielenže zmapovali a urobili prehľadnejším to obrovské, doširoka rozíhrané a výtvarne bohaté úsilie ilustrátorov detskej knihy celého sveta, ale priniesli aj celý rad nových podnetov, teoretických poznatkov a problémov. Tieto vyplynuli jednak z práce medzinárodného komitétu a poroty, no predovšetkým ako výsledok oboch doteraz konaných sympózií.

Ústredná téma prvého sympózia (1967) „Vplyv ilustračnej tvorby na citovú výchovu dieťaťa“ bola, pochopiteľne, iba rámcovou osnovou, ktorá umožnila rozdiskutovať rad základných problémov ilustračnej tvorby pre deti. Už pri iných príležitostiach, ale hlavne na sympóziu sa ukázalo, že v tejto disciplíne je ešte veľa neujasných a otvorených otázok a že tu panuje väčšia rôznorodosť hľadísk a kritérií ako v iných umeleckých odvetviach. Táto skutočnosť celkom logicky vyplýva z osobitného, dosť zložitého postavenia, podmienok a vzťahov ilustračnej tvorby pre deti k činiteľom, ktoré určujú jej povahu (nakladateľ, konzument, trh, pedagogické zretele, výtvarná úroveň a netradičné umelecké postupy, technické možnosti atď). Preto sa okrem iných otázok riešili aj také problémy, ako je rozpor medzi výslovnou umeleckým, odborným posudzovaním ilustračnej tvorby a hodnotením z pozície pedagogickej praxe. A hoci sa už v úvode jasne

In der Fülle der internationalen Kunstausstellungen, die sich periodisch jedes zweite Jahr wiederholen, nehmen die Pressburger Biennalen der Illustrationen (BIB) eine Sonderstellung ein. Ihre Funktion und ihre ethische und künstlerische Stabilität werden nicht von dem jeweiligen Trend der Anschauungen, der Mode oder dem Kunsthandel, sondern ganz bescheiden von der Absicht, das bisher wenig beachtete Gebiet der Illustrationen für Kinder als spezifische, eigenständige Kategorie der bildenden Kunst zu erfassen und zu werten, bestimmt. In dieser Absicht geht das Bestreben der Veranstalter konform mit den humanitären Zielen der UNESCO und deren internationalen, staatsunabhängigen Organisationen wie es die IBBY, AICA, INSEA usw. sind. Die bisher veranstalteten zwei Jahrgänge der BIB/1967 und 1969) haben gemeinsam mit den dazugehörigen und als theoretischer Pendant nicht wegdenkbaren Symposien, nicht nur das breite, weitverzweigte und reichhaltige Gebiet der Kinderbuchillustration erfaßt und übersichtlicher gemacht, sondern auch eine ganze Reihe neuer Impulse, theoretischer Kenntnisse und Probleme an den Tag gebracht. Es war dies einerseits das Ergebnis der Arbeit des internationalen Komitees und der Jury, doch vor allem der beiden bisher veranstalteten Symposien.

Das Zentralthema des ersten Symposiums (1967) „Der Einfluß der Illustration auf die Gefühlserziehung des Kindes“, war, begreiflicherweise, nur ein weiter Rahmen, der es ermöglichte, eine ganze Reihe grundlegender Probleme der Illustration für Kinder zu diskutieren. Bereits bei anderen Gelegenheiten, aber vor allem auf diesem Symposium zeigte sich, daß es in dieser Disziplin noch viele ungeklärte und offene Fragen gibt und daß hier eine größere Verschiedenartigkeit der Kriterien und Standpunkte als in anderen Kunstbereichen herrscht. Diese Tatsache entspringt ganz logisch der besonderen und ziemlich komplizierten Situation und deren Bedingungen und der Beziehung der Illustration für Kinder zu Faktoren, die deren Charakter bestimmen (Verleger, Konsument,

povedalo, že predmetom hodnotenia je v prvom rade umelecká, výtvarná stránka ilustrácie a že sa posudzuje a odmeňuje ilustrátor ako tvorca umeleckého diela a nie vydavateľ či autor textu, predsa len dochádzalo k rozdielnosti náhľadov na posudzovanie a hodnotenie konkrétnych diel. Ukázalo sa, že výlučne estetický, artistný princíp nemusí byť vždy rozhodujúcim meradlom, ak neprihliada aj k úlohám výchovy či vekovej primeranosti. Vela sa diskutovalo aj o vzťahu dieťaťa ako konzumenta umenia k zornému poľu výtvarníka. Dôvodilo sa hlavne skutočnosťou, že kritéria tvorby pre deti sú tvorené zväčša z pozície dospelých a že nebol zatiaľ vykonaný výskum vlastnej psychológie, požiadaviek a predstáv, resp. účinku ilustračného zámeru na dieťa. Súčasná teória i prax sa väčšmi venuje vplyvu televízie a filmu na výchovu a duševný život dieťaťa ako knižnej ilustrácii. Dôležitou sa ukázala aj otázka rozlišovať vekovú hranicu, a tým aj rozdielne schopnosti detského vnímania. No predovšetkým sa zdôrazňovalo postavenie ilustračnej tvorby ako samostatnej umeleckej kategórie, iba nepriamo závislej od dokumentačno-didaktických hľadísk výchovy a vzdelávania. V týchto reláciách sa poukázalo aj na potrebu dostať estetický moment aj do učebnicovej, školskej literatúry a neobmedzovať prvky výtvarného pôsobenia iba na predškolský vek, resp. na tzv. „odpočinkové“ knižky, robené pre individuálny, intímny konzum dieťaťa. Na prvom sympóziu boli, pochopiteľne, prediskutované aj otázky širšej povahy, súvisiace jednak výslovné s odbornou sférou, jednak so značným vývojom polygrafických techník a najmä s prudkým rastom a názorovou diferencovanosťou súčasného svetového umenia.

Týmto, výslovné odbornými otázkami zaoberalo sa hlavne druhé medzinárodné sympóziu (1969), ktorého ústrednou témou bola „Ilustrácia ako kategória výtvarného prejavu“. Predmetom rokovania bolo ujasniť si špecifickosť a osobitné črty detskej ilustrácie – najmä vo vzťahu k ilustračnej tvorbe pre dospelých. Sympóziu nemohlo, pochopiteľne, obísť ani neustále aktuálnu a vcelku nedoriešenú otázku kritérií a hodnotenia detskej ilustrácie, ktorá sa nastolila už na predchádzajúcom rokovaní v roku 1967. Najzávažnejším tematickým uzlom sympózia však predsa len bolo skúmanie relácií a kontaktov ilustračnej tvorby s vývojovými a názorovými trendami súčasného svetového výtvarného umenia a predovšetkým pôsobenie súčasného umenia na rozvoj a citlivosť detskej imaginačnej schopnosti.

Výsledky oboch doterajších sympózií sú zhrnuté v tomto zborníku. Došlo tu zrejme k základnému vyjasňovaniu si otázok a problémov, k vyhataniu niektorých hlavných formulácií. Systematická tvorivá aktivita bude mať odraz nielen v riešení otázok všeobecnej a teoretickej povahy, ale nutne zapôsobí aj na samu prax.

Je to iba začiatok výskumnej činnosti v tejto oblasti, začiatok cesty, ktorú bolo treba nastúpiť, aby sa dali do pohybu všetky sily sveta pre zvýšenie umeleckej, estetickej i polygrafickej úrovne kníh pre deti.

Ide nám všetkým o to, aby sa umelecké dielo – teda citová, zmyslová kategória – čo najintenzívnejšie zúčastňovalo na celistvom,

Markt, pädagogische Erwägungen, das bildnerische Niveau und die untraditionellen Kunstformen, die technischen Möglichkeiten usw.). Darum wurden unter anderem auch solche Probleme wie das des Widerspruchs zwischen der ausschließlich künstlerischen, fachlichen Bewertung der Illustration und der Wertung von der Position der pädagogischen Praxis aus diskutiert. Obwohl bereits in der Einleitung klar gesagt wurde, daß das Wertobjekt in erster Reihe die künstlerische, bildnerische Seite der Illustration ist und daß der Illustrator als Schöpfer eines Kunstwerkes bewertet und preisgekrönt wird und nicht der Verleger oder der Textautor, so kam es doch zu unterschiedlichen Auffassungen bei der Bewertung der konkreten Werke. Es zeigte sich, daß ein ausschließlich ästhetisches, artistisches Prinzip nicht immer der entscheidende Maßstab sein muß, wenn wir nicht auch die Erziehungsaufgaben oder den Altersbezug in Betracht ziehen. Viel wurde auch über die Beziehung des Kindes als Kunstkonsumenten zu dem Blickwinkel des bildenden Künstlers diskutiert. Es wurde die Tatsache angeführt, daß die Kriterien einer Kunst für Kinder meistens von den Positionen der Erwachsenen aus geschaffen werden und daß es bisher keine grundlegenden Forschungen auf dem Gebiet der eigentlichen Psychologie gibt, die die Erfordernisse und der Vorstellungen bzw. Wirkungen der künstlerischen Absicht auf das Kind erhellen. Die zeitgenössische Theorie und Praxis widmet sich mehr als der Kinderbuchillustration der Problematik des Einflusses des Fernsehens und des Films auf die Erziehung und das Geistesleben des Kindes. Als wichtig erwies sich auch die Frage der Altersgrenzen und damit auch der Unterschiede der Aufnahmefähigkeit der Kinder. Doch vor allem wurde die Stellung der Illustration als selbständiger künstlerischer Kategorie, die nur indirekt abhängig ist von dokumentations-didaktischen Gesichtspunkten der Erziehung und Bildung, betont. In diesem Sinne wurde auch auf die Notwendigkeit hingewiesen, die ästhetische Komponente auch in das Lehr- und Schulbuch hineinzutragen und die bildnerischen Elemente nicht auf das Vorschulalter bzw. die sogenannte Freizeitliteratur, die für den individuellen und intimen Konsum des Kindes gedacht ist, einzuschränken. Bei dem ersten Symposium wurden natürlich auch breitere Fragen, die entweder ausschließlich mit dem Fachbereich oder mit der Entwicklung der polygrafischen Techniken, insbesondere jedoch mit dem schnellen Wachstum und der Differenzierungen der Ansichten in der zeitgenössischen Kunst zusammenhängen, diskutiert.

Mit diesen, ausgesprochenen Fachproblemen beschäftigte sich hauptsächlich das zweite internationale Symposium (1969), dessen Zentralthema „Die Illustration als spezifische Gattungskategorie der bildenden Kunst“ war. Ziel des Symposiums war es, das Spezifikum und die Besonderheiten der Illustration für Kinder – insbesondere in Bezug auf die Illustration für Erwachsene – zu klären. Das Symposium konnte natürlich auch der stets aktuellen und nicht allseitig beantworteten Frage der Kriterien und der Wertung der Illustration für Kinder, die bereits im Jahre 1967 gestellt wurde, nicht aus dem Weg gehen. Das wichtigste thematische Zentralproblem blieb

všestrannom vývoji a utváraní charakteru a tvorivých schopností mladého človeka.

Systém pravidelných umeleckých a teoretických stretnaní, akými bienále ilustrácií a s ním spojené sympóziá sú, nesporne výdatne napomôže dosiahnutie týchto vznešených cieľov.

jedoch die Herausarbeitung der Relationen und Kontakte der Illustration zu den Entwicklungstendenzen in der zeitgenössischen bildenden Kunst in aller Welt und vor allem die Wirkung der zeitgenössischen Kunst auf die Entfaltung der kindlichen Imaginationsfähigkeiten.

Die Ergebnisse beider Symposien wurden in diesem Sammelband zusammengefaßt. Es kam anscheinend zu einer grundlegenden Klärung der Fragen und Probleme, es wurden einige entscheidende Formulierungen gefunden. Eine systematische schöpferische Aktivität wird sich gewiß nicht nur in der Lösung allgemeiner theoretischer Fragen niederschlagen, sondern wird sicher auch auf die Praxis einwirken.

Es ist nur ein Anfang gemacht in der Forschungstätigkeit auf diesem Gebiet, wir stehen am Anfang eines Weges. Eines Weges, den wir einschlagen mußten, um alle Kräfte dieser Welt in Bewegung zu setzen für ein höheres künstlerisches, ästhetisches und polygrafisches Niveau des Kinderbuches.

Es geht uns allen darum, daß das Kunstwerk – eine Gefühls- und Sinneskategorie also – auf das intensivste teilnimmt an der ganzheitlichen und allseitigen Entwicklung und der Formung des Charakters und der Kreativität des jungen Menschen.

Das System regelmäßiger künstlerischer und theoretischer Konfrontationen, wie es die Biennalen und die damit verbundenen Symposien sind, wird zweifellos dazu beitragen, dieses edle Ziel zu erreichen.

EVA
ŠEFČÁKOVÁ

ČESKOSLOVENSKO

Ilustrácie detskej knihy
na BIB '67 a '69

Za nemnoho rokov, ktoré BIB existuje či už v prípravách alebo ako povedomie o výsledku týchto príprav, o výstave samej, zaznamenala práca v oblasti ilustračnej tvorby i kritérií jej hodnotenia rad zaujímavých výsledkov, ktoré tvoria materiál tohto tematického čísla zborníka Slovenskej národnej galérie. Bienále ilustrácií Bratislava má v Medzinárodnom kabinete ilustrácií pri grafickej zbierke Slovenskej národnej galérie dnes nielen svoju agendu, korešpondenciu, čiastkovú evidenciu ilustrátorov, svoj fotoarchív a ako súčasť galerijnej knižnice i vlastný knižničný fond obsahujúci vyše 1000 kníh. Má svoju publicitu v domácich i zahraničných odborných časopisoch, menovite v časopisoch venovaných detskej literatúre a vo výtvarných revue, a tým i svoju bibliografiu. Medzinárodný inštitút detskej literatúry a IBBY vo Viedni poskytol BIB pravidelný publikačný priestor v informatívnom bulletinu Bookbird. BIB v prípravách na svoju tretiu reprízu, o ktorej sa pri obdobných podujatiach hovorí ako o skúšobnom kameni aktivity, pôvodnosti, iniciatívy a schopnosti, a ktorá sa zvykne očakávať s istými obavami, prestáva byť dieťaťom šťastlivých okolností a prajných náhod a stáva sa podujatím s vážnymi výtvarnými i odbornými nárokmi. Využíva poučenia z minulosti, stanovuje vyššie kritériá a – navyše – má všetky predpoklady zhrnovať a porovnávať čiastkové hodnotenia sústavnejšie a syntetickejšie.

Myšlienku uskutočniť pravidelné medzinárodné stretnutia ilustrátorov, ktoré by znamenali výmenu výtvarných názorov i realizačných technických možností, propagovali predovšetkým ilustrátori sami, menovite okruh ilustrátorov spolupracujúcich s bratislavským vydavateľstvom Mladé letá. Z pochopenia vydavateľstva a Slovenského ústredia knižnej kultúry zrodila sa prvá celoštátna výstava detskej ilustrácie v Bratislave v roku 1965, ktorá mala preskúmať záujem ilustrátorov, vydavateľstiev i verejnosti o disciplínu, ktorú nevdojak efektne výsledky iných, predovšetkým voľných druhov umenia, posúvajú na okraj výtvarnej publicity.

TSCHECHOSLOWAKEI

Die Kinderbuchillustrationen
der BIB '67 und '69

Während der wenigen Jahre, in denen die BIB, sei es in Vorbereitungen, sei es in dem lebendigen Bewußtsein der Ergebnisse dieser Vorbereitungen, oder in der Ausstellung selbst, existierte, gab es in dem Bereich der Illustration und in den Kriterien ihrer Wertung eine Reihe interessanter Ergebnisse, die das Material dieser thematischen Nummer des Sammelbandes der Slowakischen Nationalgalerie bilden. Die Biennalen der Illustrationen Bratislava haben im Internationalen Illustrationskabinett der grafischen Sammlung der Slowakischen Nationalgalerie nicht nur ihre Agenda, ihre Korrespondenz, eine teilweise Evidenz der Illustratoren, ihr Photoarchiv und als Teil der Galeriebibliothek auch einen eigenen Bücherfond mit mehr als 1000 Bänden. Sie haben ihre Publizität auch in in- und ausländischen Fachzeitschriften, namentlich in den sich mit der Kinderliteratur befassenden Zeitschriften, in Revuen der bildenden Kunst und also auch ihre Bibliographie. Das Internationale Institut für Kinderliteratur und die IBBY in Wien überlassen der BIB regelmäßig Raum in dem Informationsbulletin Bookbird. Die BIB hat in den Vorbereitungen für ihre dritte Reprise, bei der man anlässlich ähnlicher Veranstaltungen als einem Prüfstein der Aktivität, Originalität, Initiative und Fähigkeit spricht, und die man mit gewissen Befürchtungen zu erwarten pflegt, längst aufgehört, ein Kind glücklicher Umstände und anspornender Zufälle zu sein und ist zu einer Veranstaltung mit ernsten künstlerischen und fachlichen Ansprüchen geworden. Sie läßt sich von Vergangenen belehren, stellt höhere Kriterien auf und darüber hinaus hat sie alle Voraussetzungen dazu, Teilwerte systematischer und synthetischer zusammenfassen und zu vergleichen.

Den Gedanken eines regelmäßigen internationalen Zusammentreffens der Illustratoren, der einen Austausch der Ansichten und technischen Realisationsmöglichkeiten bedeuten würde, propagierten vor allem die Illustratoren selbst, insbesondere die Illustratoren, die mit dem Bratislavaer Verlag Mladé letá

Každoročné súťaže o najkrajšiu československú knihu, poriadané Památníkom národného písemníctví v Prahe, najnovšie spolu s Maticou slovenskou, poukázali na celý rad disproporcií medzi úsilím ilustrátora a možnosťami, prípadne smerovaním polygrafie. Ako konfrontácia originálu ilustračnej predlohy a výslednej ilustrácie v knihe vyznela výstava jednoznačne v prospech ilustrácie. Prispela najmä k zhodnoteniu tradície českej i slovenskej ilustrácie a jej osobností, ale rozhodnutím poroty upozornila aj na niekoľko pozoruhodných osobností mladších. Hlavné ceny v novembri 1965 získali Albín Brunovský a Květa Pacovská, zvýšené odmeny Eva Bednářová, Julián Filo a Vladimír Fuka, odmeny Viera Bombová a Jitka Kolínská. Porota oceňovala teda najmä výtvarný vtip a vynaliezavosť, osobitosť prejavu i jeho výraz, slovom, hodnotila ilustráciu ako svojbytnú síce, ale výtvarnému vývinu zodpovedajúcu disciplínu. Hlavným prínosom výstavy bola skutočnosť, že rovnako ako porota pochopili túto prehliadku aj českí a slovenskí ilustrátori, ktorí sa predstavili na nebežnej, nekomerčnej úrovni.

O dva roky neskôr, 6. septembra 1967, otvoril generálny komisár BIB, riaditeľ Slovenskej národnej galérie v Bratislave dr. Karol Vaculík Bienále ilustrácií Bratislava. Príprava tejto prvej medzinárodnej prehliadky ilustrátorov bola pochopiteľne oveľa náročnejšia, ale opiera sa o skúsenosti z výstavy celoštátnej. Uskutočňovala sa v dvoch paralelných línách: pracovníci Slovenského ústredia knižnej kultúry, menovite dr. Dušan Roll, generálny sekretár BIB '67, pripravovali účasť zahraničných ilustrátorov kontaktmi a prieskumom v záujmovej sfére vydavateľskej, u národných knižných komitétov UNESCO a na tradičných už a veľmi obľúbených knižných výstavách a veľtrhoch. Grafická zbierka Slovenskej národnej galérie pozývala menovite vynikajúcich ilustrátorov podľa adresára, vybudovaného z knižnej a časopiseckej bibliografie o ilustrácii a ilustrátoroch. Nedostatok skúseností s podobným podujatím, rovnako ako úprimný záujem o účasť čo najbohatšiu varovali pred akýmikoľvek apriornými štatutárnymi obmedzeniami. Každý účastník BIB '67 mal teda právo vystaviť 10 ilustrácií v hlavnej súťažnej kategórii dosiaľ medzinárodne neohodnotených či nevystavených diel a neobmedzený počet ilustrácií z kníh, ktoré ohodnotili, ocenili, prípadne inak vyzdvihli na predchádzajúcich podujatiach či už knižného alebo rýdzo výtvarného charakteru. Podmienkou pre vystavenie každého súboru ilustrácií bolo a ostalo jeho knižné zverejnenie, doložené pre jury BIB jedným výtlačkom ilustrovanej knihy. Knihy ako závažný doklad ostali majetkom knižnice Slovenskej národnej galérie a tvorili základný fond študijného a dokumentačného strediska BIB, neskôr roku 1970 konštituovaného v Slovenskej národnej galérii ako Medzinárodný kabinet ilustrácie. Numerický výsledok BIB '67 vysoko predstihol skromné predpoklady usporiadateľov a ubezpečil ich o veľkom záujme, ktorý vzbudila medzinárodná prehliadka ilustrácií v Európe i vo svete. Bienále ilustrácií Bratislava oboslo 278 výtvarníkov z 25 krajín sveta celkovým počtom 3236 ilustrácií.

Medzinárodný komitét bienále hodnotil prehliadku, prácu poroty

zusammenarbeiteten. Das verständnisvolle Entgegenkommen des Verlags und der Slowakischen Zentrale für Buchkultur ermöglichte die erste ganzstaatliche Ausstellung von Illustrationen für Kinder in Bratislava im Jahre 1965, die das Interesse der Illustratoren, Verlage und der Öffentlichkeit für eine Disziplin, die durch die effektvollen Ergebnisse anderer, vor allem freier Kunstarten unwillkürlich auf den Rand der Publizität auf dem Gebiet der bildenden Kunst geschoben wurden, prüfen sollte. Alljährliche Preisausschreiben um das schönste tschechoslowakische Buch, vom Památník národného písemníctví in Prag und neustens auch der Matica slovenská veranstaltet, wiesen auf eine ganze Reihe von Disproportionen zwischen dem Bestreben der Illustatoren und den Möglichkeiten bzw. dem Ausgerichtetsein der Polygraphie hin. Als Konfrontation des Originals der Illustrationsvorlage mit dem Endstadium der Illustration im Buch klangen sie eindeutig zugunsten der Illustration aus. Sie trugen vor allem zu einer Wertung der Traditionen der tschechischen und slowakischen Illustration und ihrer Persönlichkeiten bei, doch wies die Jury auch auf einige hervorragende jüngere Persönlichkeiten hin. Die Hauptpreise im November 1965 erhielten Albín Brunovský und Květa Pacovská, aufgewertete Anerkennungspreise Eva Bednářová, Julián Filo und Vladimír Fuka, Anerkennungspreise Viera Bombová und Jitka Kolínská. Die Jury wertete also vor allem den bildnerischen Witz und Einfallsreichtum, die Originalität der Ausdrucksweise, mit einem Wort, sie wertete die Illustration zwar als eigenständige, doch der Entwicklung der bildenden Kunst entsprechende Disziplin. Der größte Vorteil der Ausstellung war, daß auch die slowakischen und tschechischen Illustatoren so wie die Jury in demselben Sinne diese Veranstaltung begriffen hatten und sich auf einem unkonventionellen und nicht kommerziellen Niveau vorstellten.

Zwei Jahre später, am 6. September 1967 eröffnete der Generalkommissar der BIB, der Direktor der Slowakischen Nationalgalerie in Bratislava, dr. Karol Vaculík die Biennale der Illustrationen Bratislava. Die Vorbereitungen dieser ersten internationalen Illustrationsausstellung waren natürlich viel komplizierter, doch sie konnten sich auf die Erfahrungen der ganzstaatlichen Ausstellung stützen. Die Vorbereitungen liefen auf zwei Ebenen: die Mitarbeiter der Slowakischen Zentrale für Buchkultur, insbesondere Dr. Dušan Roll, der Generalsekretär der BIB 67 bereiteten die Teilnahme ausländischer Illustatoren durch Kontaktaufnahmen und Nachforschungen in dem Verlagsbereich, bei nationalen Bücherkomitees der UNESCO und auf traditionellen und sehr beliebten Buchausstellungen und Messen vor, die Grafische Sammlung der Slowakischen Nationalgalerie lud hervorragende Illustatoren nach einem aus der Buch- und Zeitschriftenbibliographie über Illustrationen und Illustatoren geschaffenen Namensverzeichnis ein. Die ungenügende Erfahrung und gleichermaßen das aufrichtige Interesse für eine vielseitige Teilnahme warnten vor jedweder apriorischen statuarischen Beschränkung. Jeder Teilnehmer der BIB 67 hatte also das Recht, 10 Illustrationen

i úsilie Slovenskej národnej galérie pripraviť stretnutie teoretikov, kritikov i vydavateľských odborníkov na odbornom sympóziu BIB '67 s uznaním. Pre ďalšie bienále, ktoré získalo prvým vydareným podujatím dôveru i ďalšie možnosti, pozmenil štatút súťaže. Pre záväzný záujem prevažnej väčšiny národných knižných komitétov UNESCO na tomto podujatí i po dobrej skúsenosti z talianskej a sovietskej kolekcie, ktorú na BIB '67 pripravili z výsledkov domácej výstavy a súťaže, prevzali úplne zodpovednosť za účasť ilustrátorov na BIB tieto inštitúcie. Sekretariát BIB udržuje s nimi stály kontakt. Na pripravách bienále v jednotlivých krajinách zúčastňujú sa aj zväzy výtvarných umelcov, nakladateľské a vydavateľské organizácie, niekedy priamo ministerstvá kultúry a výchovy. Počet ilustrátorov reprezentujúcich tú-ktorú národnú kultúru obmedzil Medzinárodný komitét maximálnym číslom dvadsať, každý ilustrátor z reprezentácie má právo využiť 2 m² výstavnej plochy najviac pre 10 originálov. Porota však hodnotí plný počet ilustrácií. Súťaž o Zlaté jablčko nie je už súťažou odmenených, ale súčasťou súťaže o hlavnú cenu. I napriek sprísneným pravidlám pre rok 1969 stretlo sa na BIB v tomto roku 2377 ilustrácií od 293 výtvarníkov z 33 krajín sveta. Riaditeľ Slovenskej národnej galérie a opätovný generálny komisár BIB '69 otvoril ich prehliadku 5. septembra 1969.

Oba ročníky Bienále ilustrácií Bratislava inštalovali v abecednom poradí krajín i autorov v najväčších a najfrekventovanejších bratislavských výstavných priestoroch, v Dome umenia na námestí Slovenského národného povstania. Okrem výstavy súťažných ilustrácií pripravili roku 1969 v centrálnom priestore Domu umenia retrospektívnu prehliadku ilustrátorskej tvorby nositeľa Grand Prix BIB '67 Yasua Segawa z Japonska, prehliadku ohlasov BIB vo svete, vyznamenaných kníh a pravidelné premietania filmov o ilustrácii a výtvarnom umení.

Štatút bienále zaiste obmedzuje možnosť výberu ilustrátorov i tým, že na BIB možno prezentovať pri prvej účasti ilustrácie nie staršie ako 5 rokov od vydania knihy, pri každej ďalšej účasti ilustrácie za posledné dva roky, teda knižne realizované iba v období medzi dvoma bienále. Toto obmedzenie znamená, že sa BIB môžu pravidelne zúčastňovať prevažne výtvarníci, ktorí sa venujú ilustrácii veľmi intenzívne. Ak chápeme ilustráciu ako integrálnu súčasť výtvarnej tvorby nielen teoreticky, ale aj v praxi, teda ako jeden z výrazov výtvarníka aktívneho aj v oblasti voľného umenia, ktorá poskytuje ilustrácii nemalo dôležitých podnetov, nemôžeme očakávať na súťaži BIB pravidelných účastníkov. Skôr možno predpokladať, že sa táto výstava stane prehliadkou dozrievajúcich a nových talentov, čerstvých invencií formálneho i technického skusovania. Je prirodzené, že krajiny s menšími edičnými možnosťami – vítane krajiny hostiteľskej – pocítia prítomnosť štatútu vážnejšie ako vydavateľské veľmoci.

Tým príjemnejším prekvapením boli na oboch BIB kolekcie menších krajín. Možno k nim prirátať aj Bulharsko, lebo práve jeho súbor, žiaľ, markantnejšie roku 1967 ako neskôr, priniesol zaujímavé výsledky v kresbových technikách (Ivan Kožucharov). Juhoslovanská kolekcia, zložená z jednotlivých národných reprezentácií, a tým aj dostatočne

in der Hauptpreiskategorie, die bisher international weder gewertet noch ausgestellt wurden und eine unbeschränkte Zahl von Buchillustrationen, die man bei ähnlichen Veranstaltungen bereits gewertet, ausgezeichnet, oder in anderer Form bei Buchausstellungen oder Ausstellungen bildender Kunst hervorgehoben hatte, einzureichen. Eine Voraussetzung für die Ausstellung einer Illustrationsserie war und blieb deren Publikation in Buchform, was für die Jury durch ein Belegexemplar bewiesen werden mußte. Die Bücher blieben als wichtiger Beleg Eigentum der Bibliothek der Slowakischen Nationalgalerie und bildeten die Grundlage des Studien- und Dokumentationszentrums der BIB, später, im Jahre 1970, in der Slowakischen Nationalgalerie konstituiert als Internationales Illustrationskabinett. Das numerische Ergebnis der BIB 67 übertraf alle bescheidenen Erwartungen der Veranstalter und bekräftigte sie in der Ansicht, daß die internationale Illustrationsschau großes Interesse in ganz Europa gefunden hatte. Die BIB besickten 278 bildende Künstler aus 25 Ländern mit insgesamt 3236 Illustrationen.

Das internationale Komitee der Biennale wertete positiv die Ausstellung, die Arbeit der Jury und das Bestreben der Slowakischen Nationalgalerie, ein Treffen der Theoretiker, Kritiker und Verlagsfachleute zu veranstalten. Für die nächsten Biennalen, die durch die erste erfolgreiche Veranstaltung Vertrauen und weitere Möglichkeiten fanden, änderte es das Statut. Da ein verbindliches Interesse bei beinahe allen nationalen Komitees der UNESCO vorlag und nach den guten Erfahrungen der italienischen und sowjetischen Kollektion, die als Ergebnis einheimischer Ausstellungen und Preisausschreiben entstanden waren, übernahmen diese Institutionen voll die Verantwortung für die Teilnahme der einzelnen Künstler. Das Sekretariat der BIB erhält mit ihnen einen regelmäßigen Kontakt. An der Vorbereitung der Biennale in den einzelnen Ländern nehmen auch die Künstlerverbände, die Verlagsorganisationen, und in manchen Fällen sogar direkt die Kultusministerien und Unterrichtsministerien teil. Die Anzahl der die einzelnen Nationen repräsentierenden Künstler wurde von dem Internationalen Komitee mit höchstens zwanzig festgesetzt, jeder Illustrator der Representation hat das Anrecht auf 2 m² Ausstellungsfläche für maximum 10 Originale. Die Jury wertet jedoch die volle Anzahl der Illustrationen. Der Wettbewerb um den Goldenen Apfel ist kein Wettbewerb der Preisgekrönten, sondern ein Teil des Wettbewerbes um den großen Preis. Trotz den strengeren Bedingungen für die BIB 69, wurde diese Biennale von 293 Künstlern aus 33 Ländern mit insgesamt 2377 Illustrationen besickt. Der Direktor der Slowakischen Nationalgalerie und wieder Generalkommissar der BIB 69 eröffnete die Ausstellung am 5. September 1969.

Die beiden Jahrgänge der Biennalen der Illustrationen Bratislava wurden in alphabetischer Reihenfolge der Länder und Autoren in den größten und frequentiertesten Ausstellungsräumen von Bratislava, im Haus der Kunst auf dem Platz des Slowakischen Nationalaufstandes installiert. Außer der Ausstellung der eingesandten Illustrationen wurde in den zentralen Räumen des Hauses der Kunst eine retrospektive

rôznorodá a dynamická, zožala na oboch výstavách zaslúžené úspechy. Roku 1967 ocenila porota invenciu, filigránsky rukopis a osobitosť naivizujúceho prejavu Cviety Jobovej, roku 1969 upútala pozornosť Marlenka Stupicová svojím perfektným kresbovým prejavom a schopnosťou spojiť naratívnu požiadavku, kladenú na ilustráciu, s náročným výtvarným úsilím bez kompromisu alebo rozpakov.

Maďarsko reprezentovali na BIB '67 vynikajúci kresliari ako Gyula Liviusz, neobyčajne vtipný Ádam Würtz, alebo významený János Kass. Nie náhodou ide o vynikajúcich grafikov, ktorých leptárske úspechy sa plodne prenášajú do ilustrácie a neraz podmieňujú jej citlivé narábanie s líniou či lavírovaním. V roku 1969 prevládala v maďarskej kolekcii maliarska ambícia (aj Károly Raich). Poetickému humoru kresby ostal s nemalým úspechom verný Endre Bálint.

Poľsko, známe dnes vo výtvarnom i vydavateľskom svete ako ilustrátorská veľmoc a úspešný „exportér“ vynikajúcich talentov z tejto oblasti do všetkých krajín sveta, čestne obhajovalo toto svoje postavenie na oboch Biennale ilustrácií Bratislava. Manželia Murawskovci suverénne víťazili u publika i jury krehkým, čisto výtvarným vtipom a Krystyna Witkowska preto, že sa v svojich poetických ilustráciách – pri všetkej ich subtilnej básnivosti – vedela vyhnúť lacnej sentimentalite. Artistným ilustrátorským výkonom na najvyššej úrovni predstavil na BIB '69 Józef Wilkoń svoj fantastický imaginatívny svet a právom mu patrí jedna z plakiet. Ale bolo by nespravodlivé nespomenúť Bogdana Butenku, Adama Kiliana, Janusza Stannyho alebo Ignacy Wítza za syntézu kresleného alebo kolážovaného humoru, zobrazivých i zdobivých funkcií ilustrácie. Slovom, poľská kolekcia vynikala žánrovou rozmanitosťou ilustrovaných textov i rozličnosťou ilustrátorských naturelov, dosažitelnou zväčša v praxi opäť len najužšími tvorivými kontaktmi s voľným umením.

Rumunský súbor, ako je to pravidlom aj u viacerých iných, bol pri premiére úspešnejší v kresbových ilustráciách, kde sa mohol bez násilnosti a statickej štylizácie rozvinúť prirodzený sklon rumunských ilustrátorov k ornamentalite, ktorý túto kolekciu suverénne ovládal v oboch ročníkoch BIB. Konstantin Baciu so svojou impresionizujúcou voľnou farebnou kresbou a Ethel Lucaci – Baiasová s maliarskymi ilustráciami pôsobili najsviežejšie a nekonvenčne.

Taliano ako Španielsko zúčastnili sa oboch BIB a predstavili sa úspešne. Menovite taliansky súbor znamenal jednu z najlepšie koncipovaných kolekcii. Aj keď je Biennale ilustrácií Bratislava predovšetkým súťažou jednotlivých ilustrátorov, poskytuje rozsah i členenie národných expozícií názorný prehľad o súčasnom stave ilustrácie. Emanuele Luzatti i Luigi Longoni, významený na BIB '67, mali spoločnú brilantnú kresbu. U Luzattiho spájala sa s intenzívnou farebnosťou a expresívnym účinkom, Longoni naopak založil pôsobenie svojich ilustrácií na kontraste lineárnej, do rozmernej bielej plochy voľne vpísanej perokresby s veľkým formátom knihy. Bruno Munari podobne ako predchádzajúci podporil sympatie ku knihe správdzanej technicky čistou ilustráciou pevných tvarov a výraznej farebnosti exploitujúcej aj trivialitu súčasného sveta.

Je prirodzené, že práve táto na prvý pohľad nenáročná kresbová

Ausstellung der illustratorischen Werke des Grand Prix BIB 67 – Preisträger Yusu Segawa aus Japan, eine Ausstellung der Reaktionen auf die BIB aus aller Welt und eine Ausstellung der preisgekrönten Bücher sowie regelmäßige Filmvorstellungen über die Illustrationen und die bildende Kunst veranstaltet.

Das Statut der Biennale beschränkt gewiß die Auswahl der Illustratoren dadurch, daß auf den BIB beim ersten Mal nur Illustrationen, die nicht älter sind als fünf Jahre nach Erscheinen des Buches, bei jeder weiteren Teilnahme nur Illustrationen aus den letzten zwei Jahren, die also in Buchform in den Jahren zwischen den beiden Biennalen erschienen sind, ausgestellt werden dürfen. Diese Einschränkung bedeutet, daß an den Biennalen regelmäßig nur bildende Künstler teilnehmen können, die sich der Illustration sehr intensiv widmen. Wenn wir die Illustration als integralen Bestandteil der bildenden Kunst nicht nur theoretisch, sondern auch in der Praxis auffassen, also als eine der Ausdrucksweisen des bildenden Künstlers, der in dem Bereich der freien Künste tätig ist, woraus der Illustrator viele neue Impulse schöpft, können wir bei den Biennalen kaum regelmäßige Teilnehmer erwarten. Es ist eher zu erwarten, daß diese Ausstellung zu einer Veranstaltung heranwachsender und junger Talente wird, frischer Inventionen eines formalen und technischen Experimentierens. Es ist natürlich, daß Länder mit geringeren Editionsöglichkeiten – einschließlich des gastgebenden Landes – die Strenge des Statuts mehr spüren als verlagstechnische Großmächte.

Um so freudiger überraschten auf beiden BIB die Kollektionen der kleineren Länder. Dazu ist auch Bulgarien zu rechnen, denn eben seine Auswahl, sie war leider im Jahre 1967 markanter als später, zeigte Ergebnisse in den Zeichentechniken (Ivan Koschucharow)! Die jugoslawische Auswahl, zusammengestellt aus den einzelnen nationalen Repräsentationen und daher auch ausreichend mannigfaltig und dynamisch, verbuchte beachtliche Erfolge auf beiden Ausstellungen. Im Jahre 1967 wertete die Jury die Invention, die Filigranarbeit und die Originalität der naivisierenden Ausdrucksweise von Cvieta Jobová, im Jahre 1969 fand Marlenka Stupicowa großes Interesse durch ihre perfekte Zeichentechnik und die Fähigkeit die narrativen Forderungen, die der Illustration gestellt werden, mit einer anspruchsvollen bildnerischen Ausdrucksweise ohne Kompromiß oder Skrupel zu verbinden.

Ungarn repräsentierten bei der BIB 67 die hervorragenden Zeichner Gyula Liviusz, der ungemein witzige Ádam Würtz, oder der preisgekrönte János Kass. Es handelt sich nicht zufällig um hervorragende Grafiker, deren Erfolge in der Radierung sich auf die Illustration auswirken und nicht selten deren Feinheiten in der Linienführung bedingen. Im Jahre 1969 dominierten in der ungarischen Kollektion malerische Ambitionen (so auch Károly Raich). Dem poetischen Humor der Zeichnung blieb mit viel Erfolg Endre Bálint treu.

Polen, heutzutage bekannt in der Welt der bildenden Kunst und dem Verlagswesen als illustratorische Großmacht und erfolgreicher „Exporteur“ hervorragender Talente auf diesem Gebiet in alle Länder der Welt, gelang es, seine Stellung auf beiden Biennalen in Bratislava

ilustrácia potrebuje na docelenie optimálneho efektu výborné reprodukčné a technické spracovanie, ktoré sa napokon stalo už pri talianskych knihách príslovečné. Ugovi Fontanovi odmenili na BIB '69 súbor ilustrácií k historickej knihe Grandi Regine, v ktorých odviedol – pravda, okrem solidného svedectva svojho kresliarskeho, koloristického i kompozičného umu – aj povinnú daň módnjej secesii. Zato Giovanni Caselli sa popasoval s problematikou náučnej ilustrácie veľkoryso a po novom. Neváhal využiť nejednu skúsenosť z vývinu súčasného voľného umenia (reminiscencie surrealistické i popartné), ale funkčnosť ilustrácie a najmä majstrovstvo vo veristickom maliarskom traktovaní povyšujú autorovo úsilie na dielo v pravom zmysle slova. Španielov reprezentovala na oboch bienále kolekcia už menej vyrovnaná. Caledónio Perellón, odmenený plaketou BIB '67, upútal pozoruhodnou interpretáciou historických motívov, teda ilustráciou v podstate naratívnu, v ktorej si – popri všetkej vecnosti – stanovil za hlavné kritérium výtvarnú kvalitu. Jeho figurálne kompozície využívajú historizujúce odvolávky na výtvarné diela minulosti, no ostávajú súčasným prejavom. Ilustrácie Pepi Sanchezovej, osobitě ornamentálne kresbové motívy vedome využívajúce ľudovú ornamentiku a zdobiacie predovšetkým knihu ako koncovky, reprezentovali dekoratívno-náučné ponímanie ilustrácie historickej literatúry.

Portugalskú kolekciu hostilo BIB '69 po prvý raz, podobne ako kolekciu grécku, mexickú a brazílskú. Posledná z menovaných vďaka ilustráciám Gianvittore Calviho patrila k pozoruhodnejším. Aj napriek istej nevyrovnanosti týchto súborov, ktorú pravdepodobne zaviniel aj nedostatok informácií o štruktúre a poslaní BIB u nových účastníkov, znamenala prítomnosť týchto krajín pre Bienále ilustrácií Bratislava nádeje na budúce kontakty s výtvarnými kultúrami a ilustrátorskými úsiliami zväčša doteraz v Československu nepublikovanými. Africký kontinent reprezentoval na oboch BIB iba Nigérijčan Burce Paul Onobrakpeya, ktorý expresívnymi, v exotickej ľudovej tradícii zakotvenými linoleorytmii získal svojmu vydavateľovi Thomasovi Nelsonovi čestné uznanie BIB '69 za edičný čin. Podobne potešiteľný bol na BIB '69 záujem a účasť Indie, Iránu, Libanonu a Indonézie, aj keď obe posledné krajiny (na rozdiel od Indie a Iránu) do súťaže nezasiahli. India sa zúčastnila oboch bienále a podobne ako Nigéria získala uznanie za edičný čin pre Childrens'Book Trust, ktorý vydal dobré kresbové ilustrácie Pulaka Ranjana Biswasa. Irán svojou účasťou na BIB '69 prekvapil. Výtvarná i hmotná kultúra tradície tu veľmi silne ovplyvňuje súčasný, akokoľvek úžitkový knižný prejav. Práce iránskych ilustrátorov dokladali cit pre mieru štylizácie a Farshid Messghali, odmenený plaketou BIB '69, sa prezentoval ilustračným súborom farebných drevorezov, ktorých výtvarná čistota svedčí o nádejných tvorivých ambíciách autora.

Japonská ilustrácia, známa už v Československu z brnenskej prehliadky roku 1966 ako jedna z najpozoruhodnejších na svete, preukázala znova svoje kvality, závažnosť tejto disciplíny v domácej kultúrnej tradícii i nebežnú citlivosť voči knihe ako celku, voči technikám ilustrátora i tlačiarne a v neposlednom rade voči divákovi, ktorému sa v podobe knihy vkladá do rúk naozajstné, v medziach svojho štýlu bezchybné

zu halten. Das Ehepaar Murawski siegte souverän bei Jury und Publikum mit ihrem zarten, ausgesprochen bildnerischen Witz und Krystyna Witkowska, weil sie in ihren Illustrationen bei aller subtilen Poesie doch einer billigen Sentimentalität ausweichen konnte. Eine artisch-illustratorische Leistung auf höchster Ebene war bei der BIB 69 Jozef Wilkon's phantastisch imaginative Welt, die verdient eine der Plaketten erwarb. Es wäre jedoch ungerecht, Bogdan Butenko, Adam Kilian, Janusz Stanny oder Ignacy Witz, die mit einer Synthese des Zeichen- und Collagehumors, der darstellenden und schmückenden Funktion der Illustration aufwarteten, nicht zu erwähnen. Mit einem Wort, die polnische Auswahl brillierte sowohl durch die Vielfalt der illustrierten Texte, wie auch durch die Mannigfaltigkeit der künstlerischen Naturen, die in der Praxis wiederum nur durch engste schöpferische Kontakte mit der freien Kunst erreicht werden können.

Die rumänische Auswahl, wie dies auch bei vielen anderen die Regel ist, war bei der Premiere erfolgreicher in den Zeichenillustrationen wo sich ohne Zwang und statische Stilisierung die natürliche Neigung der rumänischen Künstler zur Ornamentalistik, die beide BIB – Ausstellungen souverän beherrschte, voll auswirken konnte. Am erfrischendsten und unkonventionellsten wirkten Konstantin Baciu mit seiner impressionistisch freien Farbzeichnung und Ethel Lucaci-Baias mit gemalten Illustrationen.

Italien und Spanien nahmen an beiden BIB teil und repräsentierten sich jedesmal mit Erfolg. Insbesondere die italienische Auswahl gehörte zu den am besten konzipierten Kollektionen. Obwohl die Biennale der Illustrationen Bratislava vor allem ein Wettbewerb einzelner Illustratoren ist, vermittelt die Breite und Gliederung der nationalen Expositionen einen klaren Überblick über den Stand der Illustration in den einzelnen Ländern. Emanuele Luzatti und Luigi Longoni, die bei den BIB 67 ausgezeichnet wurden, wiesen eine gemeinsame brillante Zeichentechnik auf. Bei Luzatti verband sich die intensive Farbwirkung mit einem expressiven Ausdruck. Longoni gründete demgegenüber die Wirkung seiner Illustrationen auf den Kontrast der linearen, in die weite weiße Fläche frei komponierten Federzeichnung mit dem Großformat des Buches. Bruno Munari, wie die erstbenannten, unterstützte die Sympathie zum Buch durch eine technisch reine Illustration mit festen Formen und eine ausgeprägte Farbfreudigkeit, die auch die Trivialitäten der heutigen Welt exploatierte.

Es ist nur natürlich, daß eben diese auf den ersten Blick anspruchslose Zeichenillustration hohe Ansprüche an die technische Reproduktion stellt, um einen optimalen Effekt zu erzielen. Und dies ist bei den italienischen Büchern bereits sprichwörtlich geworden. Ugo Fontana wurde bei der BIB 69 für seine Illustrationsauswahl zu dem historischen Buch Grande Regine ausgezeichnet – in der er, abgesehen von dem deutlichen Beweis seines zeichnerischen und kompositorischen Könnens, auch der modischen Sezession seinen Tribut zollte. Demgegenüber rang Giovanni Caselli auf originelle und großzügige Weise mit der Problematik der populärwissenschaftlichen Illustration. Er zögerte nicht, verschiedene Erfahrungen aus der

dielo ľudského umu i rúk. Popri tom bola japonská kolekcia z najmenej puritánskych: neobmedzovala sa iba na klasické možnosti ilustrácie, kresbu, grafiku, akvarel, ale bohaté využívala štruktúry pastóznych olejov (Seizo Tashima, odmenený Zlatým jablčkom BIB '69), sýtu farebnosť gvašov (Isamu Akino, odmenený plaketou BIB'69) alebo subtilnosť tradičných akvarelových technik (Iri Maruki, čestný diplom BIB'67, Yasuo Segawa, nositeľ Grand Prix BIB' 67). Spojenie tradičnej techniky a z nej vyplývajúcej štylizácie s najmodernejšími tlačiarenskými postupmi bolo na BIB azda najcitlivejším príkladom oplodnenia moderného, na výsosť výtvarného a zároveň technického prejavu, akým je v súčasnosti kniha, národným umením bez štylizáčnych násilností. Zážitkom v tomto zmysle boli aj domácou tradíciou silne inšpirované ilustrácie perfektne vybavených detských kníh z Nového Zélandu, osobitne veľkoryso koncipované ilustrácie Paru Matchitta.

Osobitnú pozornosť BIB '69 po neúplnej, nedorozumeniami organizačného charakteru veľmi zúženej účasti na BIB '67, venovalo Francúzsko. Knižná ilustrácia pre deti v tejto krajine významných bibliofilii a kníh ilustrovaných najväčšími svetovými osobnosťami súčasného výtvarného umenia, v krajine rozvinutej tradície karikatúry a brilantnej ilustrácie klasických románov 19. storočia, stojí nevdojak v tieni veľkých výtvarných senzácií. Tým cennejší bol úspech a plaketa zaujímavých kresbových ilustrácií Annick Delhumeauovej, inšpirovaných imagináciou delvauxovského surrealizmu. Aké je poučenie zo surrealizmu aktuálne a ako korešponduje s prekvapivým svetom detskej imaginácie a farebnosti, skúma nie bez zaujímavosti vo svojom ilustračnom súbore aj Sylvie Seligová.

Istú štylovú príbuznosť, spoločné vyhranené názory na ilustrovanú knihu pre deti i kontakt s dobrou tradíciou vo voľnej i úžitkovej grafike preukázali po nemecky hovoriace krajiny Európy. Všetky: obe nemecké republiky, Rakúsko i Švajčiarsko zúčastňovali sa na oboch biénále i na ich predbežných prípravách. Nemecká demokratická republika vytvorila pre BIB '67 osobitný komitét, ktorý pripravil svoju národnú kolekciu naozaj vzorne. Od neskoršieho súboru pre BIB '69 líšila sa väčšou rozmanitosťou ilustračných žánrov, štýlov i technik a reprezentovala tak dlhú a živú tradíciu nemeckej kresby (Klaus Ensikat, Elisabet Shawová, ale predovšetkým Zlatým jablčkom BIB '67 odmenený majster bravúrnej línie Werner Klemke), expresívnejšie maliarske tendencie (Bernhard Nast) i novšie možnosti, ponúkané štruktúrami či kolážou (Albrecht von Bodecker, ktorý získal čestné uznanie BIB '67). V súbore NDR na BIB '69, opakujúcom niektoré slávne mená nemeckej ilustrácie, ale azda ich prezentujúcom menej efektne, vynikala rozsiahla ilustračná práca manželov Proftovcov, ilustrácie k rozprávkam Die Sonnenrose, odmenená plaketou BIB '69. Romanizujúca a byzantinizujúca štylizácia kládla ilustrátorom nejednu prekážku, ktorú im pomohli prekonať iba kontakty s moderným umením, zmysel a cit pre mieru a vážnosť, s ktorou sa ujali tejto práce.

Klaus Winter a Helmut Bischoff z Nemeckej spolkovéj republiky získali pre svojho vydavateľa Juliusa Beltza čestné uznanie BIB '67 za nezvyčajné, poetické a veľkorysé vyriešenie hudobno-básnickej

Entwicklung der zeitgenössischen freien Kunst auszuwerten (Reminiscenzen von Surrealismus und Pop-Art), doch die Funktionalität der Illustration und besonders die Meisterschaft des Autors in der veristischen malerischen Traktierung führen die Bestrebungen des Autors zu einem Kunstwerk im wahrsten Sinne des Wortes.

Die Spanier repräsentierten während beider Biennalen schon weniger ausgeglichene Kollektionen. Calédonio Perellón, ausgezeichnet mit einer Plakette der BIB 67, fand Beachtung mit seiner überraschenden Interpretation historischer Motive, also mit einer im Grunde genommen narrativen Illustration, wobei er sich – bei aller Sachlichkeit – als Hauptkriterium die bildnerische Qualität erkor. Seine Figuralkompositionen sind voller historisierender Hinweise auf Bildkunstwerke der Vergangenheit und bleiben dennoch Ausdruck des zeitgenössischen Kunstwillens. Die Illustrationen von Pepi Sanchez, insbesondere ihre Ornamentzeichnungen, die von der Volksornamentalistik ausgingen, repräsentierten eine dekorative Auffassung der Illustrationen zu historischer Literatur.

Eine portugiesische Auswahl gab es, wie auch eine griechische, mexikanische und brasilianische, bei der BIB 69 zum ersten Mal. Die brasilianische gehörte dank des Illustrators Gianvittore Calvi zu den Bemerkenswerten. Trotz gewisser Unausgeglichheiten dieser Kollektionen, verursacht wahrscheinlich auch durch die unzureichenden Informationen der neuen Teilnehmer über die Struktur und den Sinn der Biennale, bedeutet doch die Teilnahme dieser Länder eine Hoffnung für die Zukunft, daß Kontakte aufgenommen werden mit Kulturen und Illustrationsrichtungen, die bisher in der Tschechoslowakei wenig bekannt waren. Den afrikanischen Kontinent repräsentierte bei beiden Biennalen Burce Paul Onobrakpeya aus Nigerien, der mit seinem expressiven, der exotischen Volkstradition verbundenen Linolschnitten seinem Herausgeber Thomas Nelson einen Anerkennungspreis der BIB 69 einbrachte. Erfreulich waren auch die Teilnahme Indiens, des Irans, Libanons und Indonesiens bei der BIB 69, wenn auch die beiden letztgenannten Länder bei der Preisverteilung leer ausgingen. Indien hatte an beiden Biennalen teilgenommen und ähnlich wie Nigerien einen Anerkennungspreis für den Childrens Book Trust, der die Zeichenillustrationen von Pulak Ranjan Biswas herausbrachte, errungen. Der Iran überraschte mit seiner Kollektion bei der BIB 69. Die bildnerische und materielle Kulturtradition beeinflusste hier sehr stark die zeitgenössischen Kunstbestrebungen. Die Werke der iranischen Illustratoren zeugten von dem Gefühl für eine maßvolle Stilisierung und Farshid Messghali, der mit einer Plakette ausgezeichnet wurde, repräsentierte mit einer Auswahl von Farbholzschnitten, deren bildnerische Reinheit von den künstlerischen Ambitionen des Autors zeugen.

Die in der Tschechoslowakei bereits seit der Brüner Ausstellung 1966 als eine hervorragende Leistung auf Weltniveau bekannte japanische Illustration bewies wieder einmal ihre Qualität, die Wichtigkeit dieser Disziplin in der einheimischen Kulturtradition und ein ungewöhnliches Spitzengefühl für das Buch als Ganzes, für die Techniken des Illustrators und der Druckereien und nicht zuletzt

knihy pre deti. Lilo Frommovú odmenili za maliarske ilustrácie plne zužitkujúce štetcový rukopis, lavírovanie i farebnú hmotu Zlatým jablčkom BIB '67. V princípe maliarskeho prístupu k ilustrácii príbuzní Horst Eckert – Janosch a Liselotte Schwarzová, vychádzajúci opäť z expresívnej tvarovej skratky a najmä z intenzívnej farebnosti postimpresionizmu, patrili na BIB '67 k vrcholom maliarskej tendencie v ilustrácii. Manželia Lemkeovci využívajú síce niektoré možnosti maliarskej ilustrácie, ale ornamentalizujú ju kresbovou osnovou. Zmysel pre jemný výtvarný humor prejavil vo svojich kresbách kombinovaných s dekalkom Frans Högner využívajúc výtvarnú metódu, objavenú surrealistickým automatizmom. Na BIB '69 upozornil na seba väčší Fridrich August Kohlsaas s neobyčajne vtipnými ilustráciami, prezrádzajúcimi nejedno postkubistické poučenie, výborná kresliarka s akcentovaným zmyslom pre dekoratívnosť a ornamentiku Eva Johanna Rubinová, Erich Fuchs, organizujúci svoje čistotné kolorované kresbové ilustrácie podľa geometrického poriadku len preto, aby ho – pre ich väčší účinok – mohol narušiť tvarom organického rodu, ale najmä Jürgen Spohn. Autor pôvabných veršov a ilustrátor v jednej osobe vytvoril unikátne jednoliaty prototyp detskej „autorskej“ knižky bez potreby zľavovať z náročnosti svojho prejavu, ba práve vďaka tejto neopakovateľnej náročnosti. A prirodzene, vďaka veľkej, pozitívnej, bujnej a fantáziou bohatej radosti, ktorú v sebe, možno nevediac, nosí. Za knihu Riesenross mu právom patrí Zlaté jablčko BIB '69.

Osobitnú kolekciu na BIB '69 tvorili bibliofilie pre dospelých z Vysoké školy výtvarných umení v Berlíne a vydavateľstva Bruno Hessling, ktoré na našu výstavu zablúdili z nedorozumenia, ale stali sa cennými prírastkami knižnice BIB. Ich autori pokračujú v dobrej tradícii nemeckej grafiky zväčša silne expresívnou novou figuráciou. Iba Ursula Beste-Ube sa predstavila nefiguratívnymi leptami ušľachtilej citlivosti. Kolekcia sa nemohla podľa doterajšieho štatútu BIB zúčastniť súťaže. Prípomenula však dávnejšiu ideu pripraviť na niektorom z budúcich BIB malú prehliadku bibliofilii a pripomenúť si tak, hoci pre porovnanie, bohatú a nemálo podnetnú oblasť vzácných tlačí.

Helga Aichingerová získala pre svoju krajinu, pre Rakúsko, jednu z najcennejších plakiet, aké sa na BIB doteraz udelili: plaketu BIB '69 za školskú učebnicu. Vieme, že napriek úsiliu všetkých kultúrnych krajín sveta dať učebniciam ako knihám, ktoré sprevádzajú dieťa denne a nie vždy po schodných chodníčkoch, pútavú, ale aj nanajvýš kultivovanú tvár, vchádza živé umenie do školských lavíc stále ešte pomaly a s ťažkosťami. Helga Aichingerová svojím poetickým prejavom, úsporným v gestách a výraze, priniesla do učebnice sviatok, nenarúšajúc pritom výchovno-poznávacie učenie knihy.

Švajčiarsky súbor na BIB '67 patril k najvyrovnanejším, aj keď nepočtým. Felix Hoffmann, Paul Nussbaumer i Celestino Piatti patria k svetovej špičke ilustrátorov a designerov. Plaketu BIB získal za invenciu, maliarsku kvalitu a za kvalitatívnu i štylovú vyrovnanosť ilustračného diela Paul Nussbaumer. Roku 1969, v kolekcii síce početnejšej, ale s menšími ambíciami na výtvarnú kvalitu, upútal na seba pozornosť najnáročnejší Fritz G. Wartenweiler.

auch für den Konsumenten, der im Rahmen dieses Stils wirklich vollendete Werke des menschlichen Verstandes und Geschickes in die Hand bekommt. Dabei war die japanische Auswahl eine der am wenigsten puritanischen: sie beschränkte sich nicht nur auf die klassischen Techniken der Illustration, auf die Zeichnung, die Grafik, das Aquarell, sondern nutzte die reichhaltigen Möglichkeiten der pastosen Ölgemälde (Seizo Tashima, ausgezeichnet mit dem Goldenen Apfel der BIB 69), die gesättigte Farbenfreude der Guasch (Isamu Akino, ausgezeichnet mit einer Plakette der BIB 69), oder die subtilen traditionellen Aquarelltechniken (Iri Maruki, Anerkennungspreis der BIB 67; Yasuo Segewa, Grand Prix der BIB 67). Die Verbindung von traditioneller Technik und einer sich daraus ergebenden Stilisierung mit den modernsten Druckereiverfahren war bei der BIB das vielleicht überzeugendste Beispiel der Befruchtung der modernen, zutiefst bildnerischen und zugleich technischen Gestaltung, wie es in der Gegenwart das Buch darstellt, durch die nationale Kunst ohne stilistische Vergewaltigungen. Ein Erlebnis in dieser Hinsicht waren auch die von der nationalen Tradition stark geprägten Illustrationen der perfekt gestalteten Kinderbücher aus Neuseeland, insbesondere die großzügig konzipierten Illustrationen von Para Matchitt.

Eine besondere Aufmerksamkeit widmete die BIB 69 nach der unvollständigen, durch Mißverständnisse organisatorischen Charakters betroffenen Ausstellung der BIB 67 Frankreich. Die Buchillustration für Kinder in diesem Land der hervorragenden Bibliophildrucke und der von den größten Persönlichkeiten der zeitgenössischen Kunst illustrierten Büchern, dieses Land der entwickelten Tradition der Karrikatur und der brillanten Illustrationen der klassischen Romane des 19. Jahrhunderts steht irgendwie im Schatten großer bildnerischer Sensationen. Um so wertvoller war die Plakette für die interessanten Zeichenillustrationen von Annick Delhumeau, die von einer Imagination delvauxschen Charakters inspiriert waren. Inwiefern die Erkenntnisse des Surrealismus aktuell sind und inwiefern sie mit der überraschenden Welt der kindlichen Imagination und Farblichkeit korrespondieren, versucht auch Sylvie Selig in ihren nicht uninteressanten Zeichnungen herauszubekommen.

Eine gewisse Stilverwandtschaft, gemeinsame ausgeprägte Ansichten über das illustrierte Kinderbuch und dessen Kontakt mit einer guten Tradition der freien und angewandten Grafik kennzeichnen die Kollektionen der deutschsprachigen Länder. Alle: die beiden deutschen Staaten, Österreich und die Schweiz nahmen an beiden Biennalen und auch an den Vorbereitungen teil. Die Deutsche Demokratische Republik hatte für die BIB 67 eine besondere nationale Kommission gebildet, die die Auswahl wirklich vorbildlich durchführte. Von der späteren Auswahl für die BIB 69 unterschied sie sich durch eine größere Vielfalt an Stillagen und Techniken und repräsentierte so eine lange und lebendige Tradition der deutschen Zeichnung (Klaus Ensikat, Elisabeth Shaw, doch vor allem der mit dem Goldenen Apfel der BIB 67 ausgezeichnete Meister der bravuresken Linie Werner Klemke), expressivere malerische Tendenzen (Bernard Nast) und neuere Möglichkeiten der Struktur

Anglická knižná ilustrácia sa predstavila na BIB '67 predovšetkým svojou tradičnou kresbou. Na ucelenejší dojem o jej súčasnom a modernom využití bolo však treba čakať až do BIB '69, keď vystavoval nositeľ plakety BIB '69 Robin Jacques, nielen exploatujúci tradíciu tohto žánru, ale aj majstrovsky využívajúci výrazovú pôsobivosť spleti línií a prekonávajúci chladný vecný popis silným fantastickým nábojom. Ilustrovaná kniha tejto krajiny využíva, pravdaže, výborne aj prácu s farbou a príslovenčný humor. Ako dobre ich možno uplatniť, ukázal na svojich ilustráciách Gerald Rose, výborný akvarelista s paletou svetlých tónov a nezvyčajne vtipný, parodizujúci ornamentalista steinbergovského rodu v jednej osobe. Aj žiarivá farebnosť a spontánny rukopis Victora Ambrusa, ale najmä Johna Burninghama na BIB '69 sú dokladom vpádu farby a maliarskej textúry do puritánskej kresbovej tradície anglickej ilustrácie, jej oživenia a obohatenia.

Severské krajiny včítane Holandska prejavili o Bienále ilustrácií Bratislava nemalý záujem už od jeho zrodu. Je zaujímavé sledovať vývin koncepcie jednotlivých národných kolekcí a vyjasňovanie ich poslania: na BIB '67 predstavili sa takmer zhodne Severania svojimi ilustrátorskými retrospektívami tak, že vybrali súbory najvýznamnejších, zakladateľských osobností svojej ilustrácie. V dánskej kolekcii roku 1967 si zasluhovalo pozornosť všestranné úsilie Ib Spanga Olsena o kultivovanie a zušľachtovanie úžitkovej knihy pre deti ilustráciou realizovanou originálnou kriedovou litografiou, odmenené na BIB '67 čestným uznaním. Kresbová osnova, badateľná i v maliarskejších ilustrátorových prácach (Marlie Brande) je vôbec pre dánsku ilustráciu veľmi typická a dôležitá. Má svoje varianty v rozličných typoch karikatúrneho ponímania ilustrácie (Flemming Quis Moller na BIB '69 pridal ku kresbe farebný akvarelový tón a zjemnil tak jej pôsobenie). Na severe Európy veľmi kultivovaná grafická tradícia i kontakt s modernou svetovou grafikou zaznamenali však najpozoruhodnejšie výsledky v ilustračnej sérii farebných leptov Larsa Bo, odmenenej na BIB '69 Zlatým jablčkom. V leptoch k Andersenovej Snedronningen vystupuje Lars Bo nielen ako vynikajúci grafik, majstrovsky ovládajúci neľahkú techniku tlače z mnohých platní, ale ako nanajvýš zodpovedný ilustrátor, nerozlišujúci medzi náročnosťou pre dospelých a pre deti a nešetriaci pre nich invenciou ani námahou. Ale tým sa vždy napokon rozlišuje tvorca od remeselníka. Lepty Larsa Bo patrili k najpozoruhodnejším kreáciám doterajších BIB, boli a sú dôkazom neoddeliteľnej zviazanosti ilustrácie s ostatnými výtvarnými disciplínami a – popri všetkej úcte k naratívny povinnostiám ilustrácie – najmä jej umeleckého prínosu.

Zmyslom poňatia, spočívajúceho najmä v básnickej interpretácii atmosféry príbehu, ale i výrazovou úspornosťou a zakotvením v pomunchovskej expresívnej severskej grafike bližšie sa tejto ilustračnej polohe Fin Tove Jansson svojou interpretáciou Lewisovej Alice v ríši divov na BIB '67. Bo i Jansson vyťažili z literárnych predlôh popri všetkom rešpektovaní ich vecnosti maximum imaginácie. Je isté, že podobné tituly ilustruje výtvarník zväčša raz za života a že sú teda nebezpečnými príležitosťami i na osobné vyznanie voči veľkej

und Collage (Albrecht von Bodecker, der mit einem Anerkennungspreis der BIB 67 bedacht wurde). In der DDR-Auswahl der BIB 69 wiederholten sich einige berühmte Namen der deutschen Illustration, obwohl in einer weniger effektvollen Aufmachung, und dabei trat das umfangreiche illustratorische Werk des Ehepaars Proft, deren Illustrationen zu den Märchen die Sonnenrose mit einer Plakette der BIB 69 ausgezeichnet wurden, in den Vordergrund. Die romanisierende und byzantisierende Stilisierung stellte die Illustratoren vor mancherlei Hindernisse, die sie nur durch einen engen Kontakt mit der modernen Kunst, durch viel Fingerspitzengefühl und den Ernst, mit dem sie an die Arbeit herangingen, überwinden konnten.

Klaus Winter und Helmut Bischoff aus der Bundesrepublik Deutschland errangen ihrem Verleger Julius Beltz einen Anerkennungspreis des BIB 67 für die überraschende, poetische und großzügige Gestaltung eines musikalischen Gedichtbandes für Kinder. Lilo Fromm wurde für ihre malerischen Illustrationen, die geprägt waren von einem klaren Pinselstrich und der vollen Ausnützung der Farbmaterie mit dem Goldenen Apfel der BIB 67 ausgezeichnet. Ihrem Gestaltungsprinzip verwandt waren Horst Eckert-Janosch und Liselotte Schwarz, die wiederum von einer expressiven Ballung und besonders von der intensiven Farbfreudigkeit des Postimpressionismus ausgingen und zu dem Gipfel der malerischen Gestaltung der Illustration bei der BIB 67 gehörten. Das Ehepaar Lemke nützen zwar einige Möglichkeiten der malerischen Illustration, doch sie ornamentalisieren sie in zeichnerischen Konturen. Sinn für feinen Humor bewies in seinen durch Abziehbilder kombinierten Zeichnungen Franz Högner und nützte so eine Methode, die vom surrealistischen Automatismus entdeckt worden war. Bei der BIB 69 machte vor allem Friedrich August Kohlsaat mit ungemein witzigen Illustrationen, die auf verschiedenen postkubistische Erfahrungen hinwiesen, auf sich aufmerksam. Eine hervorragende Zeichnerin mit einem akzentierten Sinn für Dekorativität und Ornamentalistik ist Eva Johanna Rubin; Erich Fuchs organisierte seine fein kollorierten Illustrationen in geometrischer Ordnung nur deswegen, um sie – der Wirkung willen – durch eine Form der organischen Natur sprengen zu können. Vor allem ist jedoch Jürgen Spohn hervorzuheben, Verfasser hübscher Gedichte und Illustrator zugleich, dem es gelang, einen selten einstimmigen Prototyp eines „Autorenbuches“, ohne Abstriche am Niveau, zu schaffen. Und natürlich auch Dank der großen, positiven und phantasievollen Fröhlichkeit, die er, vielleicht unbewußt, ausstrahlt. Für das Buch Riesengroß gehört ihm mit vollem Recht Der Goldene Apfel der BIB 69.

Eine besondere Auswahl bei der BIB 69 bildeten die Bibliophildrucke für Erwachsene der Hochschule für bildende Kunst in Berlin und des Verlages Bruno Hessling, die durch ein Mißverständnis in unsere Ausstellung gelangten, nun aber einen wertvollen Teil der Bibliothek der BIB bilden. Ihre Autoren setzten die gute Tradition der deutschen Grafik hauptsächlich in der stark expressiven Figuration fort. Nur Ursula Beste-Ube stellte sich mit nichtfigurativen

osobnosti spisovateľa. Okrem menovaných si rozhodne zaslúži pozornosť Oili Tanninen z Fínska za svoje ilustrácie vtipne využívajúce koláž, letristické výboje i odtlačky.

Holandania vyslali na BIB '67 okrem svojej „kmeňovej“ ilustrátorky, zručnej kresliarky Jenny Dalennordovej, aj zaujímavé koláže z trhaných papierov od Anne Celine Hooglandovej-Leopoldovej, pôsobiace skôr dekoratívne ako výrazovo. Na prekvapenie z kresbovej kultúry, originalnosť modernej štýlovej inšpirácie v barokovej nizozemskej kresbe a veľkorysú koncepciu detskej knihy bolo treba vyčkať holandskú reprezentáciu roku 1969. Friso Henstra a jeho *The Practical Princess* získali za tieto prednosti Zlaté jablčko.

Nórsku kolekciu opäť prevažne využívajúcu klasický kresbový prejav s tendenciami k surreálnemu a k imaginativnosti v ilustráciách Ulfa Aasa, osviežil humorom na BIB '69 Hans Jürgen Tomming.

Súbor švédskej ilustrácie smeroval – okrem výnimočnejších ambícií na riešenie detskej knihy ako polobibliofilie (Sven Ljungberg) ku karikatúrnym tendenciám. Životnú potrebu výtvarného humoru v detských knihách, ktorá sa napokon dotýka všetkých národných knižných produkcií, čoraz chudobnejších na tento žáner, ako keby bol málo vážny a závažný, pochopil plne Lasse Sandberg. V ilustráciách, odmenených na BIB '67 a prezrádzajúcich výrazný vzťah k voľnému umeniu, kombinuje čoraz viac (porovnaj kolekciu pre BIB '69) klasické metódy s kolážou, štruktúrou a kde-tu i odtlačkami. Komponuje text a ráta s jeho účinkom, postupujúc od knihy ilustrovanej ku knihe autorskej, získavajúcej nielen pozornosť, obdiv, ale i perspektívu do budúcnosti. Istá karikatúrnosť zotrúva aj vo figurálnych kompozíciách farebne kultivovaných a z favistickej kresby poučených ilustrácií plaketou BIB '69 odmeneného Bo Beskowa. Kerstin Hedebyová, naznačujúca inšpirácie z nefiguratívnej oblasti, ostáva najvoľnenejšia a naznačuje aj maliarskejšie polohy švédskej detskej ilustrácie.

Čo do nákladov a kvantity vydavateľských možností a tým aj čo do rozmanitosti štýlov a ilustrátorských koncepcií bolo možné na BIB porovnať produkciu dvoch vydavateľských veľmocí, Sovietskeho zväzu a Spojených štátov. Obe kolekcie sa najmä na BIB '69 reprezentovali pomerne vyrovnanou úrovňou a priniesli ne jeden podnet a poznatok na posudzovanie vývinu ilustrácie v minulosti i súčasnosti. V sovietskej kolekcii vynikali osobitne ilustrátori zžití s ľudovou tradíciou a ťažiaci z nej podnety k tvorbe modernej knihy nenásilne, bez krčkovitej štylizácie ako Algirdas Steponavičius, odmenený Zlatým jablčkom BIB '67, Biruté Žilytė, ktorá získala Zlaté jablčko roku 1969, a Tatjana Mavrina. Dvaja prví vychádzajú predovšetkým z tradície hmotného umenia Litvy, ale aj z grafických výbojov dvadsiateho storočia a koncipujú knihu s nebežnou úctou a rešpektom ku kultúre starých tlačí. Tatjana Mavrina z Ukrajiny je naopak typ ilustrátorky z rodu starých ukrajinských ornamentalistov, intuitívne, a preto veľmi voľne cítiacich plochu, improvizujúcich na danú tému s neopakovateľnou virtuozitou. Maj Miturič, odmenený plaketou roku 1967, transponoval svoje zážitky z koloristického bohatstva ruského

Radierungen von edler Feinheit vor. Die Kollektion konnte sich dem geltenden Status zufolge nicht an dem Wettbewerb beteiligen. Sie hatte jedoch den längst erwogenen Plan, bei einer der folgenden Biennalen eine kleine Schau der Bibliophildrucke zu veranstalten, wieder ins Gedächtnis gerufen.

Helga Aichinger gewann für ihr Land, für Österreich, eine der bedeutendsten Plaketten, die von der BIB bisher verliehen wurden, die Plakette der BIB 69 für ein Lehrbuch. Wir wissen, daß trotz aller Bemühungen der Kulturländer der Welt, den Lehrbüchern, die das Kind auf nicht immer leichten Wegen begleiten, eine zutiefst kultivierte Form zu geben, die lebendige Kunst nur sehr langsam und sehr schwer ihren Weg in die Schulbänke findet. Helga Aichinger gelang es, durch ihre poetische Darstellungsweise, mit straffen Gesten und Formen, eine Wende zu bringen, ohne dabei das Bildungs- und Lehrziel des Buches negativ zu beeinflussen.

Die Schweizer Auswahl bei der BIB 67 gehörte zu den ausgeglicheneren, wenn auch verhältnismäßig kleinen Kollektionen. Felix Hoffman, Paul Nussbaumer und Celestino Piatti gehören zu der Weltklasse der Illustratoren und Desingners. Eine Plakette der BIB errang für seine Invention, seine malerische Qualität und die qualitative und stilistische Ausgewogenheit seines Illustrationswerkes Paul Nussbaum. Im Jahre 1969, in einer zwar reichhaltigeren aber weniger ambitionösen Auswahl zog der anspruchsvolle Künstler Fritz O. Wartenweiler die Aufmerksamkeit auf sich.

Die englische Buchillustration stellte sich auf der BIB 67 vor allem mit einer traditionsgebundenen Zeichnung mode. Einen tieferen Eindruck über ihre zeitgenössische und moderne Gestaltung brachte die BIB 69, bei der Robin Jacques, er erhielt eine Plakette, nicht nur die Tradition dieser Gattung voll weiterführte, sondern auch meisterhaft die Ausdruckskraft einer vielverschlungenen Linie nutzte und eine kalte Dingbeschreibung durch einen starken phantastischen Einschlag überwand. Das illustrierte Buch dieses Landes wird natürlich auch von einer ausgezeichneten Farbtechnik und dem sprichwörtlichen englischen Humor geprägt. Wie dies am besten gemacht werden kann, bewies Gerald Rose, ein hervorragender Aquarellist, mit seiner Palette voller strahlender Farben und einer witzigen, parodisierenden Ornamentik steinbergscher Art. Auch die Farbpracht und die Spontaneität von Victor Ambrus, doch besonders von John Burningham bei der BIB 69 sind der Beweis eines Durchbruchs der Farbe und der malerischen Textur in die puritanische Zeichentradition der englischen Illustration.

Die nordischen Länder, einschließlich Holland, zeigten ein großes Interesse für die Biennale der Illustrationen Bratislava bereits im Vorbereitungsstadium. Es ist interessant, die Entwicklung der Konzeption der einzelnen nationalen Kollektionen zu verfolgen: bei der BIB 67 hatten sich die nordischen Künstler beinahe in vollkommener Übereinstimmung mit illustratorschen Restrospektiven vorgestellt, und zwar so, daß sie eine Auswahl der bekanntesten Persönlichkeiten ihrer Illustration darboten. In der dänischen Auswahl waren die vielseitigen Bestrebungen von Ib Spang Olsen bedeutsam,

ľudového prejavu do polohy maliarskeho zážitku kultivovaného znalosťou a skúsenosťami zo stretnutí s voľným súčasným umením. Životnosť týchto inšpirácií a pestovanie vzťahu k národnej kultúre kontinuitou prítomnosti a tradície možno doložiť viacerými už známymi menami zo sovietskych súborov na BIB '67 i BIB '69 (Mária Primačenko, Gunars Krolis).

Americká kolekcia naopak naznačuje internacionálnejšie využitie výtvarne pozoruhodných ilustrátorských diel. Leo Lionni, odmenený za svoje lyrické maliarske ilustrácie Zlatým jabĺčkom BIB '67, vniesol do kolekcie románsku farebnú kultúru, Fuku Akino a Ed Young východnú exotickú inšpiráciu. Eleonóre Schmidová, nositeľka plakety BIB '69, presadila sa najmä brilantnosťou svojej voľnej, moderne ponímanej zobrazujúcej farebnej kresby, zatiaľ čo Blair Lent náročným grafickým riešením knihy ako celku i šarmom osobitého grafického humoru. K vrcholom naratívnej ilustrácie na oboch bienále nesporne patrili súbor Johna Schoenherra. Rovnako treba oceniť grafické ilustrácie Helen Sieglovej za úsilie o rehabilitáciu grafických techník v modernej úžitkovej knihe.

Obavy z prílišnej rozsiahlosti československého súboru, veľmi aktuálne po BIB '67, prinútili oboch národných komisárov rešpektovať striktné pripomienky Medzinárodného komitétu BIB a dodržať stanovené smerné číslo. Pre posudzovanie tendencií, talentov a výsledkov československej ilustrácie za uplynulých päť rokov ostáva však neobmedzená účasť Československa na BIB '67 smerodajnejšia. Viera Bombová, ktorá získala za svoje Maorijské rozprávky Zlaté jabĺčko BIB '67, svoj úspech na BIB '69 zopakovala priam v rovnakej kategórii ocenení. Jury vyzdvihla jej osobitú poetiku, nezvyčajné narábanie s farbou a štýlovosť, Albín Brunovský, vynikajúci grafik a ilustrátor bohatej fantastickej invencie, získal plaketu BIB '67. Luděk Pešek v tom istom roku priniesol svojmu vydavateľstvu, pražskej Artii, čestné uznanie za vynikajúci edičný čin v oblasti náučnej literatúry, ktorého vedecko-fantastická ilustrácia fascinovala vierohodnosťou. V Ondrejovi Zimkovi ocenila jury predstaviteľa ilustrátorského humoru. Najväčším úspechom československej reprezentácie je však Grand Prix BIB '69 Evy Bednářovej za súbor farebných leptov k čínskym rozprávkam. Bednářová zvíťazila svojou krehkou poetizáciou duchovného posolstva, striedanosťou, čistotou, invenciou a v nemalej miere aj navyšnosť ušľachtilým remeslom. Záplava cien pre Československo – dalo by sa povedať. Výtvarných výbojov v tejto výtvarnej disciplíne ozvalo sa však na oboch BIB podstatne viacej. Trhané koláže Alojza Klimu, ireálna vecnosť Vratislava Hlavatého, kresliarska kultúra a poetika Otu Janečka, výtvarná čistota Zdeňka Sklenáča, fantastickosť Jaroslava Šerýcha a bujná záľuba v recesii Bohumila Štěpána na BIB '67 rovnako ako rafinovaná fotografovaná koláž Pavla Broma, maliarske cnosti Rudolfa Filu, osobitý prístup k ilustrácii pochopenej ako objekt u Juliána Filu, skripturálna kompozícia ilustrácie ako súčasť knižného písaného či sádzaného textu Aloisa Mikulku, moderná interpretácia zviazanosti s národnou kultúrou u Antonína Strnadla, kaligrafia kresby Karla Teissiga i nádejné pokusy najmladších

der sich um eine kultivierte und verfeinerte Kinderbuchillustration durch eine originelle Kreidelitographie bemühte. Er wurde bei der BIB 67 mit einem Anerkennungspreis ausgezeichnet. Die Zeichenstruktur, die auch in malerischen Werken bemerkbar wird, (wie z.B. in den Illustrationen von Marlie Brande) ist überhaupt typisch für die dänische Illustration. Es gibt sie auch in der karikierenden Variante der Illustration (Flemming Quis Moller erweiterte die Zeichnung durch einen zarten Aquarellton und verfeinerte so ihre Wirkung). Im Norden Europas ergaben die sehr kultivierte grafische Tradition und der Kontakt mit der zeitgenössischen Grafik in aller Welt ihre beachtenswertesten Ergebnisse in der Serie von Farbradierungen von Lars Bo, die bei der BIB 69 mit dem Goldenen Apfel ausgezeichnet wurde. In den Radierungen zu Andersens Schneekönigin erwies sich Lars Bo nicht nur als hervorragender Grafiker, meisterhaft in der schweren Technik des Druckes von mehreren Platten, sondern auch als außerordentlich verantwortungsbewußter Illustrator, der zwischen den Ansprüchen der Erwachsenen und der Kinder nicht unterscheidet und der in seinen Kinderbüchern nicht mit Invention und Mühe geizt. Die Radierungen von Lars Bo gehören zu den hervorragendsten Kreationen der bisherigen BIB, sie waren und sind ein Beweis des unlöslichen Zusammenhanges der Illustration und der anderen Formen der bildenden Kunst – und bei aller Hochachtung vor den narrativen Aufgaben der Illustration – deren künstlerischen Wert.

Einer Ausdrucksweise, die auf einer dichterischen Interpretation der Atmosphäre der Handlung einerseits und andererseits auf einer gestrafften Ausdrucksform und einer Verankerung in der nachmunchschen expressiven nordischen Grafik beruht, näherte sich der Finne Tove Jansson mit seiner Interpretation der Lewisschen Alice im Wunderland bei der BIB 67. Bo und Jansson rangen der literarischen Vorlage bei allem Respekt vor der Sachlichkeit ein Maximum an Imagination ab. Gewiß, diese und ähnliche Titel illustriert der bildende Künstler in den meisten Fällen einmal im Leben und sie bilden daher eine einmalige Gelegenheit und ein persönliches Bekenntnis zur großen Schriftstellerpersönlichkeit. Außer den Genannten verdienen Oili Tanninen aus Finnland, für seine die Collage- und Letristischen Techniken ausnutzenden Illustrationen erwähnt zu werden.

Die Holländer beschickten die BIB 1967 außer mit Illustrationen ihrer bekanntesten Illustratorin, der geschickten Zeichnerin Jenny Dalennord auch interessante Collagen aus Papierfetzen von Anna Celine Hoogland, die jedoch mehr dekorativ als illustrativ wirkten. Überraschend durch die Zeichenkultur, die Originalität der modernen Stilinspiration in der niederländischen Barockzeichnung und eine ungemein großzügige Konzeption des Kinderbuches wirkte erst die holländische Auswahl bei der BIB 69; Friso Henstra und seine The Practical Princess gewannen dafür den Goldenen Apfel.

Die norwegische Kollektion, die in den Zeichnungen von Ulf Aas von einem traditionellen Zeichenstil mit Tendenzen zum Surrealen und Imaginativen bestimmt war, wurde von dem Humor von Hans Jürgen Tomming erfrischend aufgelockert.

ilustrátorov ostávajú československej ilustrácii ako bezpečná zásoba pre ďalšie medzinárodné súťaže.

Poslaním Bienále ilustrácií Bratislava bolo posilniť v súčasnej ilustrácii, najmä v jej kvantitatívne najbohatšej súčasti, v ilustrácii pre deti, výtvarné ambície v duchu známej preverenej skutočnosti, že rovnako ako ostatné výtvarné disciplíny môže pôsobiť ilustrácia na čitateľa jedine prostredníctvom svojich špecifických výrazových možností, teda výtvarnými prostriedkami, ich plným využitím, kvalitou, podmienenou osobnosťou ilustrátora, jeho talentom a invenciou. Ako súčasť knihy má ilustrácia aj vlastné výrazové možnosti, prípadne aj z nich vyplývajúce obmedzenia a povinnosti. Najlepšie diela na doterajších Bienále ilustrácií Bratislava nás však presvedčujú o tom, že o úrovni ilustrácie nerozhoduje jej štylová príslušnosť, alebo miera naratívosti či voľnosti a že iba výtvarne náročná ilustrácia, teda ilustrácia-tvorba môže prežiť deň svojho zrodu, nezapadnúť v jeho zhone a ostať v povedomí čitateľa ako trvalá hodnota.

Priestor pre umelecké i osobné stretnutia, ako ho ilustrátorom poskytuje bienále, má všetky predpoklady stať sa internacionálnym prostredím, naplneným vzájomnou toleranciou, úctou k objavom a hodnotám, rovnako ako miestom diskusie a kryštalizácie myšlienok.

Bienále ilustrácií Bratislava ako podujatie bez komerčných záujmov a zázemia môže ovplyvniť budúcnosť ilustrácie iba ideou. Nemá – a v dnešnom svete, ešte stále prídobro oboznámenom s dôsledkami vojen a hladomorov, ani nemôže mať – samospasiteľnú ctižiadost zmeniť všetku ilustračnú produkciu odrazu na umenie. Môže vychovávať k citlivosti práve tých dospelých, ktorí sa prihovárajú deťom. Lebo ako vieme, tým treba dať to najlepšie, čo vytvorila a vytvára ľudská spoločnosť.
(Bratislava, október 1970)

Die schwedische Auswahl tendierte – außer den seltenen Ambitionen das Kinderbuch als Bibliophildruck erscheinen zu lassen- (Sven Ljungberg) zu karikierenden Darstellungen. Die Lebensnotwendigkeit eines bildnerischen Humors in Kinderbüchern, eine Frage die übrigens alle nationalen Produktionen angeht, die immer weniger in diesem Bereich zu bieten haben, als wäre er weniger ernst und wichtig zu nehmen, wurde voll von Lasse Sandberg begriffen. In Illustrationen, bei der BIB 67 ausgezeichnet, bewies er eine ausgeprägte Beziehung zur freien Kunst und kombinierte immer mehr (verglichen mit der Kollektion für die BIB 67) die klassische Methode mit der Collage, der Struktur und hie und da auch Abdrucken. Er komponiert den Text und rechnet mit seiner Wirkung und ist somit auf dem Weg vom illustrierten Buch zum Autorenbuch, nicht nur Aufmerksamkeit heischend, sondern auch eine Perspektive in die Zukunft öffnend. Ein gewisses karikierendes Element ist auch in den Figuralkompositionen der farblich kultivierten und von der fauvistischen Zeichnung beeinflussten Illustrationen von Bo Beskow vorhanden, die mit einer Plakette der BIB 69 ausgezeichnet wurden. Kerstin Hedeby, inspiriert von nichtfigurativen Bereichen, bewegte sich am freiesten und verhalf auch der Malerei in der schwedischen Illustration zum Durchbruch.

Im Hinblick auf Auflagenhöhe und die Quantität der verlegerischen Möglichkeiten und damit auch auf die Verschiedenheiten der Stile und Konzeptionen konnten auf der BIB die beiden Verlagsgroßmächte, die Sowjetunion und die USA verglichen werden. Beide Auswahlen und besonders die auf der BIB 69 waren gekennzeichnet von einem verhältnismäßig ausgeglichenen Niveau und brachten manche Anregungen und Erkenntnisse für die Bewertung der Entwicklung der Illustration in Vergangenheit und Gegenwart. In der sowjetischen Auswahl ragten vor allem die mit den Volkstraditionen verbundenen und aus ihr schöpfenden Illustratoren hervor, die diese Impulse ohne verkrampfte Stilisierung verwerten, wie Algirdas Stepanovitschius, ausgezeichnet mit dem Goldenen Apfel der BIB 67, Biruté Schilytė, die den Goldenen Apfel im Jahre 1969 erhielt, und Tatjana Mawrina. Die beiden ersten schöpfen vor allem aus der Tradition der materiellen Kunst Litauens, jedoch auch aus der grafischen Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts und konzipieren ihre Bücher mit einer ungewöhnlichen Ehrfurcht vor den alten Drucken. Tatjana Mawrina aus der Ukraine gehört demgegenüber zu den Illustratoren aus der Art der alten ukrainischen Ornamentalisten, die intuitiv und daher sehr freimütig mit der Fläche umgehen und über das gegebene Thema mit einer unglaublichen Virtuosität improvisieren. Maj Mituritsch, ausgezeichnet mit einer Plakette im Jahre 1967, transponierte seine Erlebnisse des koloristischen Reichtums der russischen Volkskunst in die Ebene der malerischen Gestaltung, kultiviert durch die Kenntnis und die Erfahrungen aus den Begegnungen mit der freien zeitgenössischen Kunst. Die Lebensfähigkeit dieser Inspiration und die Beziehung zur nationalen Kultur in Bezug auf die Gegenwart, die Kontinuität von Gegenwart und Tradition kann durch mehrere bekannte Namen in der

sowjetischen Auswahl belegt werden (Maria Primatschenko, Gunars Krolis).

Die amerikanische Auswahl deutet im Gegensatz dazu eine internationale Vielfalt an bedeutsamen bildnerischen Werken an. Leo Lionni, für seine poetischen malerischen Illustrationen mit dem Goldenen Apfel der BIB 67 ausgezeichnet, trug zu dieser Auswahl die romanische Farbkultur, Fuku Akino und Ed Young die exotische fernöstliche Inspiration bei. Eleonore Schmid, ausgezeichnet mit einer Plakette der BIB 69, bezauberte durch ihre brillante, freie und modern aufgefaßte Farbzeichnung, während Blair Lent mit seiner anspruchsvollen grafischen Gestaltung des Buches als Ganzem und dem Charm eines grafischen Humors Aufsehen erregte. Zu den Gipfeln der narrativen Illustration gehörte bei beiden Biennalen zweifellos die Auswahl von John Schoenherr. Gleichmaßen hoch zu werten sind auch die grafischen Illustrationen von Helen Siegel als Versuch, die grafischen Techniken in dem modernen Sachbuch zu retten.

Die Befürchtungen, die tschechoslowakische Auswahl könnte zu umfangreich ausfallen, ein nach der BIB 67 sehr aktuelles Problem, zwang die Kommissare beider nationalen Kollektionen sich strikt an die Weisungen des Internationalen Komitees der BIB zu halten und die erlaubte Richtzahl nicht zu überschreiten. Für die Wertung der Tendenzen, Talente und Ergebnisse der tschechoslowakischen Illustration in den vergangenen fünf Jahren ist eine unbeschränkte Teilnahme der Tschechoslowakei an der BIB 67 richtungsweisender. Viera Bombová, die für ihre Maori-Märchen den Goldenen Apfel der BIB 67 erhielt, konnte ihren Erfolg bei der BIB 69 auf der gleichen Ebene wiederholen. Die Jury hob ihre originelle Poetik, ihre eigenartigen Farbkombinationen und ihren Stil hervor. Albín Brunovský, ein hervorragender Grafiker und Illustrator voller phantastischer Inventionen, wurde mit einer Plakette der BIB 67 ausgezeichnet. Luděk Pešek errang für seinen Verlag, für die Prager Artia, einen Anerkennungspreis für eine hervorragende editorische Leistung auf dem Gebiet der Sachliteratur. Seine wissenschaftlich-phantastischen Illustrationen bezauberten durch ihre Überzeugungskraft. Bei Ondrej Zimko wertete die Jury einen Vertreter des illustratorischen Humors. Der bedeutendste Erfolg der tschechoslowakischen Repräsentation ist jedoch der Grand Prix der BIB 67 für Eva Bednářová für ihre Folge von Farbradierungen zu chinesischen Märchen. Bednářová errang diesen Erfolg mit ihrer zarten Poetisierung der geistigen Botschaft dieses Buches, mit ihrer Klarheit, Reinheit und Invention und in nicht geringem Maße durch ihr handwerkliches Können. Ein Übermaß an Ehrungen für die Tschechoslowakei – könnte man sagen. Doch es gab bei beiden BIB beträchtlich mehr gestaltnerische Vorstöße. Die Collagen von Alojz Klíma, die irrealen Sachlichkeit von Vratislav Hlavatý, die Zeichenkultur und Poetik von Oto Janečka, die bildnerische Klarheit von Zdeněk Sklenář, der Phantasieichtum von Jaroslav Šerýcha und die ausgelassene Freude an der Rezession bei Bohumil Štěpán bei der BIB 67 gleichermaßen wie die raffinierte Foto-Collage von Pavel Brom, die malerische Ehrlichkeit von

Rudolf Fila, die originelle Auffassung der Illustration als Objekt bei Julián Fila, die skripturale Komposition der Illustration als Teil des geschriebenen oder gedruckten Textes bei Alois Mikulka, die moderne Interpretation der Verbundenheit mit der nationalen Kultur bei Antonín Strnadl, die kaligrafische Zeichnung von Karel Teissig und die hoffnungsvollen Versuche der jüngsten Illustratoren sind in der tschechoslowakischen Illustration ein sicheres Reservoir für weitere internationale Wettbewerbe.

Die Aufgabe der Biennalen der Illustrationen in Bratislava war es, in der zeitgenössischen Illustration, insbesondere in ihrem umfangreichsten Bereich, der Illustration für Kinder, die bildnerischen Ambitionen zu stärken, und das im Geiste der bekannten Tatsache, daß ebenso wie die anderen Disziplinen der bildenden Kunst, die Illustration auf den Leser einzig und allein durch ihre spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten d.h. mit ihrem bildnerischen Mittel und deren voller Ausnützung, mit der Qualität, bedingt durch die Persönlichkeit des Illustrators und sein Talent und seine Invention wirken kann. Als Teil des Buches hat jedoch auch die Illustration ihre eigenen Ausdrucksmöglichkeiten, bzw. auch gewisse Beschränkungen und Pflichten. Die besten Werke der bisherigen Biennalen überzeugen uns jedoch davon, daß das Niveau der Illustration nicht von ihrer Stilzugehörigkeit, oder von dem Ausmaß der Narrativität oder der Freiheit bestimmt wird, sondern daß nur eine bildnerisch anspruchsvolle Illustration, also ein künstlerisches Werk den Tag seiner Geburt überleben kann, dass nur so ein Werk nicht untergeht im Getriebe des Tages und im Bewußtsein des Lesers als dauerhafter Wert verankert bleibt.

Der Bereich der künstlerischen und persönlichen Konfrontationen, wie er sich den Illustratoren bei den Biennalen darbietet, hat alle Voraussetzungen dazu, eine internationale Atmosphäre voller gegenseitiger Tolleranz und Ehrfurcht vor wirklichen Entdeckungen und Werten ebenso wie ein Diskussionszentrum und ein Tummelplatz der verschiedenen Gedanken zu werden.

Die Biennale der Illustrationen in Bratislava kann als Veranstaltung ohne kommerzielle Interessen die Zukunft der Illustration nur in einer ideellen Weise beeinflussen. Sie hat – und wie könnte es in dieser Welt, die nur zu gut Bescheid weiß von Krieg und Hunger, anders sein? – keine selbstherrlichen Ambitionen, die gesamte Illustration auf einmal in Kunst zu verwandeln. Sie könnte jedoch gerade die Erwachsenen, die sich an das Kind wenden, zu einem verfeinerten Fühlen und Empfinden erziehen. Denn wir wissen, daß wir dem Kind das Beste geben müssen, was die menschliche Gesellschaft geschaffen hat und schafft.
(Bratislava, Oktober 1970)

EVA
ŠEFČÁKOVÁ

Výtvarné riešenie BIB '67 — '69

(Inštalácia, propagácia, tlačivá, ceny)

Bienále ilustrácií Bratislava je výstavné podujatie mimoriadne rozsiahle a svojím charakterom sa vymyká doterajším inštalačným skúsenostiam, zvyklostiam i praktikám. Priestory Domu umenia v Bratislave potrebovali úpravu, ktorá by nezodpovedala iba požiadavkám na inštaláciu pomerne drobného výtvarného materiálu, akým sú ilustrácie, ale vytvárala aj rovnocenné podmienky pre ich súťaž. V prípade Bienále ilustrácií Bratislava však pribúdala aj korešpondencia, rozrastala sa agenda, vytvárali sa kontakty, ktoré bolo treba podporovať, udržiavať a živiť novými informáciami o organizácii tohto podujatia. Napokon potrebovalo bienále propagáciu, plagát a katalóg.

V decembri roku 1966 vyzvalo Slovenské ústredie knižnej kultúry užší okruh výtvarných spolupracovníkov vydavateľstva Mladé letá a výstavných grafikov na súťaž o riešenie Grand Prix BIB, cien, plakiet alebo medailí, plagátu, obálky katalógu BIB a drobnejších tlačív, nevyhnutných pre prípravu bienále. Z vyzvaných autorov, ktorými boli V. Bombová, A. Brunovský, M. Cipár, M. Čunderlík, V. Gergeľová, F. Hübel, A. Klímo, L. Krátky a M. Veselý sa práce na návrhoch zúčastnil M. Cipár, M. Čunderlík a M. Veselý. Cipár po istej skúsenosti výtvarníka prvej celoštátnej výstavy ilustrácie detskej knihy z roku 1965 predložil rad pozoruhodných návrhov budúcej značky bienále, z ktorých vybral pracovný výbor BIB pre univerzálne použitie na tlačivách, plagátoch i v ďalších eventúálnych plastických riešeniach dve podľa osí písmena I zrkadlovo organizované B. Pôvodný motív knihy – kvetiny, evokovaný písmom, ustúpil lapidárnejšej značke, ktorá sa stala – vďaka spolupráci s ostatnými výtvarníkmi – základom ďalších výtvarných riešení. Paralelne s Cipárovým riešením značky rodilo sa v ateliéri designera Veselého základné riešenie plagátu, využívajúce na odlišenie od plagátov iných výstavných podujatí motív zloženého tlačiarenského hárkru papiera. Na výsledný návrh použil Veselý fotografiu O. Nového, v hornej ľavej štvrtine Cipárovu značku spolu s nezbytným textom a v ľavej dolnej štvrtine nový, veľmi vďačný motív jablka. Plagát sa pre

Die künstlerische Gestaltung der BIB '67 und '69

(Ausstattung, Werbung, Drucksachen, Preise)

Die Biennale der Illustrationen Bratislava ist eine ungewöhnlich breit angelegte Ausstellung und übertrifft alle bisherigen Installationserfahrungen, Gewohnheiten und Praktiken. Die Räume des Hauses der Kunst in Bratislava erforderten einen Umbau, der nicht nur dem verhältnismäßig kleinen bildnerischen Material, wie es die Illustrationen sind, entsprachen, sondern auch gute Bedingungen für einen Wettbewerb ermöglichen würde. Bei der Vorbereitung der Biennale wuchs jedoch auch die Korrespondenz, der Apparat wurde größer, es entstanden Kontakte, die am Leben zu erhalten und mit neuen Informationen zu versorgen waren. Und schließlich brauchte die Biennale eine Werbung, Plakate und einen Katalog.

Im Dezember 1966 forderte die Slowakische Zentralstelle für Bücherkultur einen engeren Mitarbeiterkreis des Verlages Mladé letá und einige Ausstellungsgrafiker zu der Teilnahme an einem Wettbewerb in der Gestaltung des Grand Prix BIB, der Preise, der Plaketten und Medaillen, der Plakate und des Katalogs, sowie auch der kleineren Drucksachen, die für die BIB unerlässlich waren, auf. Von den angesprochenen Künstlern – V. Bombová, A. Brunovský, M. Cipár, M. Čunderlík, V. Gergeľová, F. Hübel, A. Klímo, L. Krátky und M. Veselý – haben M. Cipár, M. Čunderlík und M. Veselý an der Arbeit teilgenommen. Cipár, nach seinen Erfahrungen als Gestalter der ersten gesamtstaatlichen Ausstellung der Kinderbuchillustration im Jahre 1965, legte eine Reihe bemerkenswerter Entwürfe des zukünftigen Emblems der Biennale vor, von denen der Vorbereitungsausschuß zu einer universellen Verwendung auf Drucksachen, Plakaten und eventuellen anderen plastischen Entwürfen zwei spiegelartig um die Vertikalachse organisierte B bestimmte. Das ursprüngliche Motiv, ein Blumenmotiv, mußte einem lapidaren Zeichen weichen, das – dank der Zusammenarbeit mit anderen Künstlern – die Grundlage weiterer Lösungen wurde. Parallel mit Cipárs Entwurf entstand in dem Atelier des Designers

jednotlivé BIB farebne mutuje podľa škály, schválenej pracovným výborom BIB '67, pričom vo vnútornom grafickom členení jablka pribúdajú vždy farby nových bienále. Myšlienku zloženého hárku opakuje aj obálka katalógu vo farbe toho-ktorého bienále. Príslušná farba sa napokon počas príprav bienále ozýva na všetkých vydávaných tlačivách a pomáha tak rozlíšiť jednotlivé ročníky podujatia.

Na podnet sochára Lacku prijal pracovný výbor pre BIB namiesto medaily moderné riešenie plakety, rešpektujúce princíp plagátu a rozvíjajúce ho v priestore vzájomným reliéfnym odsadením jednotlivých štvrtín plochy o polovičku šírky plakety. Plaketa je 7 mm hrubá a vďaka odsadeniu od zvislej strednej osi, pri ktorom zvierá pravá polovica s ľavou cca 10-stupňový uhol, môže voľne stáť. Hlavný efekt plakety spočíva v perforovanom strednom motive, opakujúcom znak BIB. Meno nositeľa plakety, ako aj ročník bienále sa gravíruje osobitne na rube plakety. Grafík M. Veselý a sochár K. Lacko, ktorý pristupoval k úlohám BIB s viacerými skúsenosťami z úspešnej medailárskej tvorby, tvorili kongeniálnu, aktívnu a na nápady bohatú dvojicu. Sochárske riešenie Grand Prix malo podľa úvahy pracovného výboru zodpovedať poslaniu i charakteru bienále. Malo sa líšiť od iných cien výtvarných súťaží motívmi bližšími detskému svetu, ktoré by bienále – ako súťaž tvorby určenej deťom – dostatočne charakterizovali. Rovnako ako pri ostatných riešeniach nárokoval si pracovný výbor drobné mutačné možnosti pre jednotlivé ročníky súťaže. Z motívu „kvetiny – slnka“, neskôr z rozprávkového „domčeka na stražej nôžke“ redukovala sa po zaujímavom vývine dnešná podoba Grand Prix. Jej výzor dnes plasticky variuje plošnú Cipárovu značku BIB, spájajú ju s motívom slovenskej národnej rozprávky o dvanástich mesiačikoch. Súťažné ročníky sa od seba líšia gravírovaním jednotlivých polí. Grand Prix realizovali z tombakového plechu a pozlátili.

Najvytúženejšou cenou BIB sa stalo pôvodne veľmi diskutované Zlaté jabĺčko, ktoré malo slúžiť ako spomienka na súťaž ilustrácií vyznamenaných už na iných fórach. Motívy hračiek, „ukrytého pokladu“ i úvahy nad formou vernisážového odovzdávacieho ceremonálu navodili sochárovi ideu korunovačného jablka – hračky, vnútri ktorej by bol ukrytý malý model bratislavského hradu, vyskakujúci z jablka na spôsob detskej hračky – čertíka v mechanickej škatuľke. Vážnosť malo dodať jablku iba povrchové zlátenie. Ťažko realizovateľný pohybový mechanizmus nahradil neskôr pri výrobe jablka jednoduchý, avšak statický spôsob upevnenia jadra, ktorý, žiaľ, značne umenšuje základný zámer autora: prekvapenie.

Zlatú obrysú kresbu bratislavského hradu spolu so značkou BIB na bielom emailovom poli zopakoval sochár Lacko aj na odznaku Bienále ilustrácií Bratislava, vyhotovenom až pre BIB '69.

Nemalú popularitu získali pre Bienále ilustrácií Bratislava jeho štyri novoročenky, karikatúrne perokresby M. Cipára. Ohlas na ne priviedol pracovný výbor BIB na myšlienku propagovať výstavu a súťaž na propagačných diapozitívoch v kinách, v denníkoch a v kultúrnych časopisoch formou známej a obľúbenej karikatúry. Z predložených návrhov prijala sa séria karikatúrnych kresieb a využila v bratislavských

M. Veselý die Grundform des Plakats, das im Unterschied zu anderem Ausstellungsmaterial das Motiv eines zusammengefalteten Druckbogens verwendete. Für die endgültige Lösung verwendete Veselý eine Fotografie von O. Nový, in dem oberen linken Viertel das Emblem von Cipár zusammen mit dem notwendigen Text und in dem linken unteren Viertel ein neues, sehr dankbares Motiv eines Apfels. Das Plakat ändert bei den einzelnen Biennalen die Farbe nach einer Skala, die von dem Arbeitsausschuß der BIB 67 gutgeheißen wurde, wo bei der inneren Gliederung des Apfels immer die Farbe der neuen Biennale hinzukommt. Den Gedanken des gefalteten Druckbogens wiederholt der Umschlag des Katalogs in der Farbe der jeweiligen Biennale. Dieselbe Farbe erscheint dann auch auf allen Drucksachen der Biennale und hilft historisch die einzelnen Biennalen auseinanderzuhalten.

Auf Veranlassung des Bildhauers Lacko nahm der Arbeitsausschuß der BIB statt der Medaillen modern entworfene Plaketten an, die das Prinzip des Plakats aufnahmen und es räumlich entwickelte in der Art eines Reliefs. Die Plakette ist ungefähr 7 mm dick und kann dank der Abweichung von der Vertikalachse, wobei die linke und die rechte Seite einen ungefähr 10 prozentigen Winkel bilden, frei stehen. Der Haupteffekt der Plakette beruht in dem perforierten mittleren Motiv, das das Motiv der BIB wiederholt. Der Name des Preisträgers, sowie das Jahr der Biennale wird gesondert auf die Rückseite der Plakette graviert. Der Grafiker M. Veselý und der Bildhauer K. Lacko bildeten ein kongeniales, aktives und einfallsreiches Paar. Die Gestaltung des Grand Prix sollte nach den Forderungen des Arbeitsausschusses dem Sinn und dem Charakter der Biennale entsprechen. Es sollte sich von den Preisen anderer Ausstellungen durch eine Annäherung an die Kinderwelt unterscheiden. Ähnlich wie bei den anderen Entwürfen forderte der Arbeitsausschuß kleine Mutationsmöglichkeiten, die die einzelnen Biennalen unterscheiden sollten. Aus dem Motiv der „Sonnen-Blume“, später des „Häuschen auf einem Bein“ entstand in einer interessanten Entwicklung die derzeitige Gestalt des Grand Prix. Sie variiert das Cipársche Flächenemblem der BIB und verbindet es mit dem slowakischen Märchenmotiv über die zwölf Monate. Die einzelnen Jahrgänge unterscheiden sich durch eine verschiedenartige Gravierung der einzelnen Felder. Der Grand Prix ist aus Bronze und vergoldet.

Der begehrteste Preis der BIB wurde der ursprünglich sehr diskutierte Goldene Äpfel, der als Andenken für solche Illustrationen, die schon bei anderen Ausstellungen Preise errungen hatten, gedacht war. Motive des Kinderspielzeugs, eines „verborgenen Schatzes“ und Überlegungen über die Preisverteilung führten den Bildhauer dazu, einen Reichsapfel mit dem Modell der Pressburger Burg im Inneren, zu gebrauchen, die in der Art eines Springteufelchens installiert war. Nur die Vergoldung sollte dem Apfel einen gewissen Ernst verleihen. Der schwer realisierbare Mechanismus wurde dann später durch eine einfache, leider jedoch statische Befestigung des Kernes ersetzt und so fiel eine der Absichten des Autors weg: die Überraschung.

denníoch. Osobitnú pozornosť venovala tejto akcii Smena na nedefu.

Výstavné priestory Domu umenia v Bratislave technicky upravoval pre výstavu podnik Výstavníctvo Bratislava. Jeho architekt Ing. E. Bala projektoval výstavný pôdorys pre obe bienále a navrhol montovateľné výstavné články, predovšetkým panely a vitríny z hliníkového profilu L a zo skla. Pre výrobu bolo však treba prepracovať pôvodný návrh na použitie náhradného materiálu – dreva. Panel má plochu jedného štvorcového metra. Možno ju dobre využiť pri inštalácii výškových i šírkových formátov ilustrácií. Stanovy súťaže vylučujú individuálnu paspartáž. Pre výstavu paspartujú sa preto ilustrácie jednotne do jednoduchých bielych papierových paspárt, pokrývajúcich celú plochu panelu. Inštalácia tak získava potrebnú celistvosť a ilustrácie také orámovanie, v ktorom sa môže plne uplatniť ich originalita.

Závažnejší výtvarný zásah si vyžadovala centrálna sála na 1. poschodí Domu umenia. Panelové rozčlenenie narábajúce motívmi a farbou bienále roku 1967, zníženie stropu a základné kompozičné riešenie pôdorysu roku 1969 realizovalo Výstavníctvo podľa návrhov M. Veselého a Ing. E. Balu. Pre koridorové výstavné siene na 1. a 2. poschodí uvažovali roku 1967 Ing. Bala a maliar M. Čunderlík o oddychových kútoch s trávnatým pokrovcom a fotografickými stenami, zodpovedajúcimi motívicky poslaniu BIB a slovám Charty detských práv. Na rozmerných fotografických stenách mali sa uplatniť reportážne snímky detského života a hier zo všetkých kontinentov. Pre rozsiahlosť a rozmanitosť ilustračných originálov, ktoré doslova zaplnili všetky využiteľné výstavné priestory, upustilo sa od tohto veľmi efektívneho výstavného riešenia a využil sa iba triezvy sedací nábytok podľa projektu Ing. Balu.

Náročné výstavnícke riešenie umožňuje vlastne iba vestibul Domu umenia. Roku 1967 umiestnil M. Veselý symboly a základné orientačné texty BIB na hlavný panel schodišťa a do pomerne tmavého priestoru vestibulu dal rozostaviť alumíniové priestorové svetelné orientačné ukazovatele, stojace či ležiace perforované trojboké hranoly. Tieto prvky sa potom opakovali aj na pútačoch BIB inštalovaných v určených priestoroch na uliciach Bratislavy a najmä pred budovou letiska.

Roku 1969 riešil Veselý už celý priestor vestibulu. Oddelil opticky sklenenú stenu vysokoškolského klubu bielou reliéfnou lamelovou stenou so symbolmi BIB a využil efekt priameho umelého i nepriameho prirodzeného osvetlenia. S prehľadom a skúsenosťami navrhol pouličné pútače BIB ako pyramídy polystyrénových kociek na drevenej konštrukcii, dekorovaných farebnými emblémami BIB, a rozostavil ich do niekoľkých bratislavských parčíkov na miesta častých detských hier. Vytvoril tak efektne farebné detské preliezačky a vďaka nim aj mnohoúčelovú reklamu.

Hlavným predpokladom prijatia a realizácie prevažnej väčšiny výtvarných návrhov pre potreby Bienále ilustrácií Bratislava boli možnosti farebne či tvarovo mutovať jednotlivé prvky pri zachovaní ich základného riešenia. Grafické, sochárske i výstavnícke práce mali však pri všetkých možnostiach variácií využívať symboly BIB v plnej

Eine goldene Konturenzeichnung der Pressburger Burg zusammen mit dem Emblem der BIB auf weißem Feld wiederholte der Bildhauer Lacko auch bei dem Abzeichen der Biennale der Illustrationen Bratislava, das erst bei der BIB 69 fertig war.

Eine nicht geringe Popularität erwarben der BIB auch die karrikaturistischen Federzeichnungen der Neujahrsgrüße von M. Cipár. Das große Echo bewog den Vorbereitungsausschuß der BIB in der Form der bekannten und beliebten Karrikatur die BIB im Film, in Tageszeitungen und Kulturzeitschriften zu propagieren. Von den vorgelegten Entwürfen fiel die Wahl auf die Serie, die dann in den Bratislavaer Zeitungen erschien. Besonders die Zeitschrift Smena na nedefu widmete dieser Aktion große Aufmerksamkeit.

Die Ausstellungsräume des Hauses der Kunst in Bratislava wurden technisch von dem Betrieb Ausstellungswesen in Bratislava hergerichtet. Der Architekt Ing. E. Bala projektierte den Ausstellungsgrundriß für beide Biennalen und die Ausstellungselemente, insbesondere die Ausstellungsräume und die Vitrinen aus einem Aluminiumprofil in der Form eines L und Glas. Für die Ausstellung mußte jedoch der ursprüngliche Vorschlag für ein Ersatzmaterial – Holz – umgearbeitet werden. Die Ständer hatten eine Fläche von einem Quadratmeter. Sie konnten daher gut bei der Instalierung hochgestellter oder Breitformate der Illustration verwendet werden. Die Regeln der Ausstellung verbieten eine individuelle Berahmung. Bei der Ausstellung wurden die Illustrationen daher einheitlich auf ein die ganze Fläche des Ständers bedeckendes weißes Papier installiert, wobei die Instalierung eine gewisse Einheitlichkeit und die Illustrationen einen Rahmen, in dem ihre Originalität voll zur Geltung kommen konnte, erhielten.

Einen wesentlicheren Eingriff erforderte die Zentralhalle im ersten Stock des Hauses der Kunst. Die Gliederung der Ausstellungswände nach motivistischen und farblichen Grundsätzen, und die Senkung der Decke und der Grundriß wurden von dem Betrieb Ausstellungswesen nach Entwürfen von M. Veselý und Ing. Balo realisiert. Für die Korridorräume des 1. und 2. Stockwerkes erwogen Ing. Balo und der Maler M. Čunderlík im Jahre 1967 Ruheecken mit einem Rasenteppich und Fotografiewänden, die auch der Charta der Kinderrechte entsprochen hätten. Auf den verhältnismäßig großen Wänden sollten sich Reportagefotografien mit Kindern und ihren Spielen aus allen Kontinenten befinden. Wegen dem Umfang und der Vielheit der Illustrationsoriginale, die im wahrsten Sinne des Wortes alle Ausstellungsräume überschwemmen, wurde dieser sehr effektvolle Entwurf nicht realisiert und nur sehr nüchterne Sitzmöbel nach dem Projekt von Ing. Balo installiert.

Einen anspruchsvollen Entwurf ermöglicht eigentlich nur das Vestibül des Hauses der Kunst. Im Jahre 1967 befestigte M. Veselý die Symbole und die grundlegenden Orientierungstexte der BIB auf dem Hauptpaneel der Treppe und in das verhältnismäßig dunkle Vestibül stationierte er Lichtorientierungstafeln, stehende oder liegende perforierte dreiseitige Prismen. Diese Elemente traten dann auch

jednoznačnosti a napomáhať tak nielen budovanie tradície bienále, ale aj propagačného zázemia. Udomáčniť symboly BIB vo vedomí slovenského výtvarného publika rovnako ako zahraničných umelcov či odborníkov tak, aby si BIB naozaj osvojili. Nakoľko sa to výtvarným spolupracovníkom prvých bienále podarilo, bude možné zodpovedne určiť už v najbližšej budúcnosti. Prvým uznaním ich práce bolo ocenenie dvoch návrhov na plaketu BIB od K. Lacku na Bienále mladých umelcov v Paríži roku 1967 a vystavenie v súbore medailí a plakiet na pražskej a bratislavskej výstave FIDEM v rokoch 1969—1970.

auf den Werbeprospekten der BIB auf, die in den Pressburger Straßen und hauptsächlich auf dem Flugplatz installiert wurden.

Im Jahre 1969 entwarf Veselý bereits das ganze Vestibül. Er begrenzte optisch die Glaswand des Hochschulklubs durch eine weiße Reliefwand mit den Symbolen der BIB und nützte dabei den Effekt einer direkten und indirekten Beleuchtung. Mit Überlegung und Erfahrung entwarf er als Werbeprojekte der BIB Pyramiden aus Holzwürfeln, die von dem Emblem der BIB dekoriert waren, und stellte sie in einigen Pressburger Parks, dort wo sich Kinderspielplätze befanden, auf. Er schuf damit farbfrohe Klettermöglichkeiten für die Kinder und dank dessen eine vielseitige Reklame.

Eine der Hauptforderungen an alle Entwürfe für die Bedürfnisse der BIB war die Möglichkeit verschiedener Form – und Farbmuationen bei Beibehaltung der Grundkonzeption. Die grafischen, Bildhauer– und Ausstellungsarbeiten sollten jedoch bei allen Möglichkeiten der Variation die Symbole der BIB in voller Eindeutigkeit ausnützen und so nicht nur der Tradition der Biennalen behilflich sein, sondern auch ein Hinterland für die Werbung schaffen. Die Symbole der BIB sollten im Bewußtsein sowohl des einheimischen Publikums, wie auch der ausländischen Künstler und Fachleute verankert werden. Inwiefern dies den Mitarbeitern der ersten Biennalen gelungen ist, wird die Zukunft zeigen. Die erste Anerkennung war die Auszeichnung zweier Entwürfe für die Plaketten der BIB von K. Lacko bei der Biennale der jungen Küstler in Paris im Jahre 1967 und für die Auswahl seiner Medaillen und Plaketten auf der Ausstellung des FIDEM in den Jahren 1969—1970, unter denen sich auch eine Plakette der BIB befand.