



Z B O R N Í K
S N G

BIB

'71

SLOVENSKÁ

NÁRODNÁ

GALÉRIA

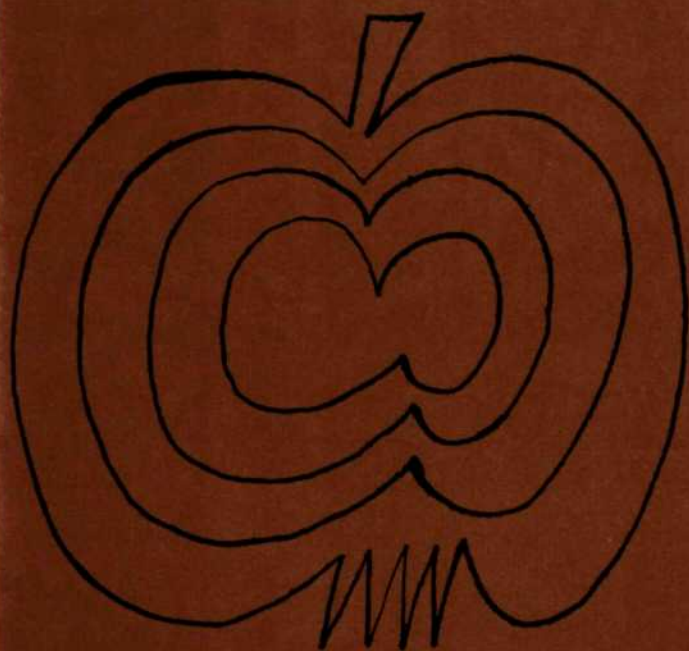
4/1

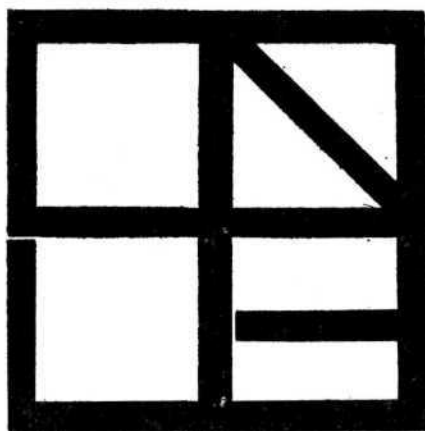
BIB
'71

Z B O R N Í K
S N G

4/1

BIENÁLE ILUSTRACÍ BRATISLAVA





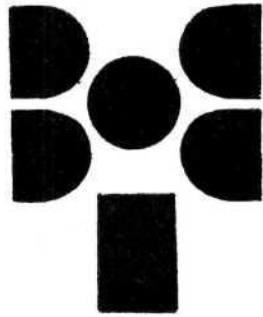
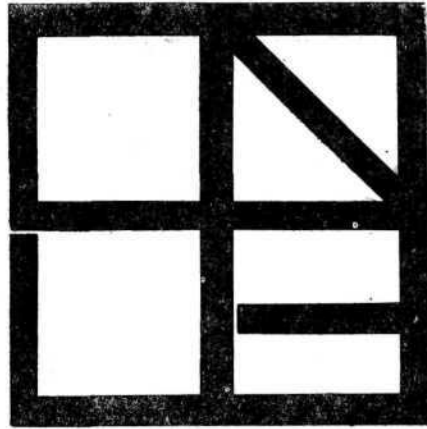
ZBORNÍK SLOVENSKEJ
NÁRODNEJ
GALÉRIE 4/I

СБОРНИК СЛОВАЦКОЙ
НАЦИОНАЛЬНОЙ
ГАЛЕРЕИ 4/I

MISCELLANY OF THE
SLOVAK NATIONAL
GALLERY 4/I



A 09 0036



**ZBORNÍK
SLOVENSKEJ
NÁRODNEJ GALÉRIE
71**

**СБОРНИК
СЛОВАЦКОЙ
НАЦИОНАЛЬНОЙ
ГАЛЕРЕИ
71**

**MISCELLANY
OF THE SLOVAK
NATIONAL GALLERY
'71**

**BIENÁLE
ILUSTRÁCIÍ
BRATISLAVA**

**БИЕННАЛЕ
ИЛЛЮСТРАЦИИ
БРАТИСЛАВА**

**BIENNALE
OF ILLUSTRATIONS
BRATISLAVA**

**VEDECKÁ REDAKTORKA
A ZOSTAVOVATEĽKA
ANNA URBLÍKOVÁ**

**НАУЧНЫЙ РЕДАКТОР
И СОСТАВИТЕЛЬ
АННА УРБЛИКОВА**

**SCIENTIFIC ADVISOR,
EDITOR AND COMPILER:
ANNA URBLÍKOVA**

OBZOR BRATISLAVA 1976

ÚVOD	9	ПРЕДИСЛОВИЕ	69
N. ČARUŠIN, ZSSR, Ilustrácia detských kníh a rozvoj umeleckého čítania detí	11	Н. ЧАРУШИН, СССР, Иллюстрация в детской книге и формирование художественного восприятия детей	71
B. DECHTEREV, ZSSR, Poznanie okolitého sveta a úloha ilustrácií v detskej knihe	13	Б. ДЕХТЕРЕВ, СССР, Познание окружающего мира и роль иллюстрации в детской книге	73
K. DODERER, NSR, Ilustrácia zvieracej bájky v detskej literatúre	15	К. ДОДЕРЕР, ФРГ, Иллюстрация звериной басни в детской литературе	76
E. GANKINOVÁ, ZSSR, K otázke o historicko-teoretickom výskume ilustračného umenia detskej knihy	18	Э. ГАНКИНА, СССР, К вопросу об историко-теоретическом исследовании искусства иллюстрации детской книги	79
FR. HOLEŠOVSKÝ, ČSSR, Na téma pojetí a programu teorie ilustrace pro děti	21	Ф. ГОЛЕШОВСКИ, ЧССР, На тему понимания и программы теории иллюстрации для детей	82
J. JAVŮREK, ČSSR, Problémy věcné ilustrace literárního díla	28	Й. ЯВУРЕК, ЧССР, Проблемы предметной иллюстрации литературного произведения	91
I. KORSAKAITĖ, ZSSR, Ilustrácia ľudovej rozprávky a výchova morálnych zásad u dieťaťa	31	И. КОРСАКАЙТЕ, СССР, Иллюстрация народной сказки и воспитание нравственных начал в ребенке	94
H. KÜNNEMAN, NSR, Obrázková kniha a emancipačná výchova	34	Х. КЮННЕМАНН, ФРГ, Иллюстрированная книга и эмансипационное воспитание	97
E. PINTEROVÁ, ČSSR, Výtvarná reč Klimových ilustrácií pre deti	36	Е. ПИНТЕРОВА, ЧССР, Художественный язык иллюстрации для детей Климо	100
V. PIVOVAROV, ZSSR, Súčasný svet a detská ilustrácia	43	В. ПИВОВАРОВ, СССР, Современный мир и детская иллюстрация	108
C. POESIO, Taliansko, Niekoľko poznámok k zborníku historických prehľadov vývinu ilustrácie od roku 1945 v jednotlivých krajinách	46	К. ПОЕСИО, ИТАЛИЯ, Несколько замечаний на сборник исторический обзор развития иллюстрации после 1945 года в отдельных странах	111
V. RAKITIN, ZSSR, Základy umeleckej úpravy a ilustrovania vedecko-populárnej literatúry pre deti	48	В. РАКИТИН, СССР, Художественные основы оформления и иллюстрирования научно-познавательной книги для детей	113
B. STEHLÍKOVÁ, ČSSR, Jak ilustrovat dobrodružnou literaturu	50	Б. СТЕГЛИКОВА, ЧССР, Как иллюстрировать приключенческую литературу	115
L. TOKMAKOV, ZSSR, Tvorivá spolupráca spisovateľa s maliarom nad detskou knihou	52	Л. ТОКМАКОВ, СССР, Творческое сотрудничество писателя с художником над детской книгой	118
J. UŽDIL, ČSSR, Ilustrace a estetická výchova	55	Я. УЖДИЛ, ЧССР, Иллюстрация и эстетическое воспитание	121
P. VALASSAKIS, Grécko, Niekoľko myšlienok o aktuálnych problémoch súčasnej ilustrácie detských kníh	57		
R. Y. M. WERNECKOVÁ, Brazília, Ilustrácia detských kníh v Brazílii	58		
D. WRÓBLEWSKA, PLR, Priestor veľkých nádejí	61		
D. WRÓBLEWSKA, PLR, V zajatí tvorby Andrzeja Strumilla	64		

П. ВАЛАССАКИС, ГРЕЦИЯ, Несколько мыслей об актуальных проблемах современной иллюстрации детской книги	124
Р. И. М. ВЕРНЕК, БРАЗИЛИЯ, Иллюстрация детских книг в Бразилии	126
Д. ВРУБЛЕВСКА, ПНР, Простор большим надеждам	129
Д. ВРУБЛЕВСКА, ПНР, В плену творчества Анджея Струмилло	132

CONTENTS

INTRODUCTION	137
N. CHARUSHIN, USSR, Illustration of the Books for Children and the Development of Artistic Feeling in Children	139
B. DEKHTEREV, USSR, Apprehension of the Surrounding World and the Task of Illustrations in Books for Children	141
K. DODERER, GFR, Illustration of Fables in the Literature for Children	143
E. GANKINA, USSR, On the Problem of Historical-Theoretical Research into the Illustration Art of the Books for Children	146
F. HOLEŠOVSKÝ, CZECHOSLOVAKIA, On the Topic of the Concept and Programme of the Theory of Illustration for Children	149
J. JAVŮREK, CZECHOSLOVAKIA, Problems of Objective Illustration in Literary Works	158
I. KORSAKAITE, USSR, The Illustration of Folk Stories and the Education of Moral Principles in Children	161
H. KÜNNEMANN, GFR, Picture Book and Emancipation Education	164
E. PINTEROVÁ, CZECHOSLOVAKIA, The Artistic Language of Klímó's Illustrations for Children	167
V. PIVOVAROV, USSR, Contemporary Illustrations of Books for Children	174
C. POESIO, ITALY, A Few Remarks on the Miscellany of Historical Surveys Dealing with the Development of Illustration in Individual Countries since the Year 1945	177
V. RAKITIN, USSR, The Principles of Artistic Design and Illustration of Scientific-Popular Literature for Children	179
B. STEHLÍKOVÁ, CZECHOSLOVAKIA, How to Illustrate Literature of Adventure	181
L. TOKMAKOV, USSR, Creative Cooperation of the Writer and Painter on Book for Children	184
J. UŽDIL, CZECHOSLOVAKIA, Illustration and Aesthetic Education	187
P. VALASSAKIS, GREECE, A Few Ideas on the Topical Problem of Contemporaneous Illustration of Books for Children	189
R. Y. M. WERNECK, BRAZIL, Illustration of Books for Children in Brazil	191
D. WRÓBLEWSKA, POLAND, The Space of Great Expectations	194
D. WRÓBLEWSKA, POLAND, In the Realm of Andrzej Strumillo	197

ÚVOD

ANNA URBLÍKOVÁ

Slovenská národná galéria v Bratislave predkladá odbornej verejnosti *druhý ZBORNÍK* prejavov prednesených na 3. sympóziu Bienále ilustrácií pre deti v Bratislave roku 1971. (Prejavy prednesené na 4. sympóziu Bienále ilustrácií pre deti v Bratislave roku 1973 vyjdú v samostatnej knihe Zborník SNG 4/II roku 1976.) Po ohlasoch, s ktorými sa stretol prvý ZBORNÍK (vydal OBZOR, Bratislava 1972) a na základe porovnaní tém a obsahu prednesených prejavov, môžeme právom tvrdiť, že materiály obsiahnuté v tomto zborníku nie sú len príspevkom k všeobecnej problematike teórie výtvarného umenia, ale že tvoria začiatok diferencovanej a špeciálnej teórie ilustrácie pre deti ako súčasť všeobecnej teórie umenia. Napriek tejto organickej súvislosti základnej vednej disciplíny s tou, ktorá sa z nej postupne vyčleňuje, treba si jasne uvedomiť aj rozdiely, ktoré medzi obidvoma vednými oblasťami sú a ktoré spôsobili, že ich treba nevyhnutne diferencovať. Ak má ilustrácia pre deti plniť svoje spoločenské úlohy, je potrebné, aby vlastná umelecká tvorba, aj teoretická činnosť rozvíjaná na jej základe, rešpektovali základné princípy, problémy a vzťahy iných oblastí, predovšetkým psychológie, pedagogiky, biológie. Táto požiadavka sa mohla zdať niekde na začiatku BIB nová, ale dnes, po skúsenostiach štyroch medzinárodných stretnutí teoretikov, ktorí sa vážne venujú ilustrácii pre deti ako predmetu výskumu novej vednej oblasti, je celkom nepochybná.

Základnou témou 3. sympózia BIB bola *Ilustrácia ako špecifická kategória výtvarného prejavu*, základnou témou 4. sympózia BIB boli *Estetické a mimoestetické aspekty ilustrácie pre deti*. Vonkajšie spojenie oboch sympózií a oboch základných tém v Zborníku SNG 4/I a 4/II nám dáva podnet, aby sme uvažovali o syntéze, ku ktorej postupne smerujeme a aby sme sa zároveň zaoberali akciami i podnetmi, ktoré svojim spôsobom pomáhali a pomáhajú realizovať ciele BIB a jeho sympóziá. Spomeňme najmä početnú sovietsku delegáciu na 3. sympóziu BIB a skutočnosť, že v nej dostali slovo spoločne teoretici aj ilustrátori,

spomeňme medzinárodné stretnutie ilustrátorov a teoretikov v Moskve v júli 1972, ktorým Zväz sovietskych výtvarných umelcov obetavo a účinne prispel k cieľom BIB a hlavne k formovaniu teórie ilustrácie pre deti.

Zborníky sympózií BIB nie sú jediným základom novokonštituovanej teórie ilustrácie pre deti. V mnohých národných oblastiach sa objavujú publikácie, ktoré si vzali za cieľ informovať aj širšiu verejnosť o tvorbe ilustrácií pre deti, zoznamovať ju s novými výtvarnými prejavmi a výrazmi a napomáhať účinnejšiemu pôsobeniu ilustrácie. Je to už celý rad problémov, ktoré riešia dosiaľ vydané publikácie a ktoré pomáhajú budovať štruktúru novej vednej oblasti. Postupne sa formujú dva okruhy problémov — vlastná teória a história ilustrácie pre deti. Okrem toho je tu množstvo katalógov a albumov, ktoré informujú o rozvoji ilustrácie v určitých kultúrnych oblastiach, alebo sa pokúšajú o syntetický obraz celosvetovej ilustračnej tvorby z hľadiska, ktoré sleduje BIB. Slovenská národná galéria pripravuje vydanie prvej časti viacdielnej historickej publikácie zaoberajúcej sa históriou detskej ilustrácie od konca druhej svetovej vojny v rôznych krajinách. Každá práca má vlastnú oblasť pôsobenia a výskumu a plní čiastkové ciele, ktorými sa naplňa vrcholný cieľ BIB.

V etape budovania novej vednej oblasti nie je zbytočné ani úsilie, ktoré len informuje a snaží sa zaujať neutrálne sféry spoločnosti pre obsah a predmet nového vedného odvetvia. Sme si vedomí, že aj na samých sympóziách BIB odznali prejavy, ktoré nesledujú prísne základnú tému, alebo sú dosť vzdialené téme sympózia.

Nie je možné uviesť tu celú medzinárodnú literatúru o ilustrácii pre deti. Šírka foriem a zámerov týchto publikácií je taká, že sám výpočet naznačuje možnosti, s ktorými musí nová vedná oblasť počítať. Od katalógov a prehľadných informácií postupuje obsah publikácií k historicky chápaným prehľadom vývinu ilustrácie. Je to najmä sovietska publikácia Elly Gankinovej a encyklopedický prehľad ilustrácie

pre deti, ktorý vyšiel v nakladateľstve Horn-Book v New Yorku. Popri prácach H. Künemanna a B. Hürlimannovej, ktoré majú skôr informačný charakter, vznikajú aj práce úzko špecifické, napr. Baumgartnerova kniha *Aspekty maľovaného sveta* (*Aspekte der gemalten Welt*), Dodererova *Obrázková kniha* (*Das Bilderbuch*) a I. Sfořskej *Psychologické problémy ilustrácie pre deti*. Avšak základné dielo, pokus o systematické naznačenie štruktúry teórie ilustrácie pre deti, zatiaľ chýba. Nepochybujeme o tom, že práve BIB a jeho sympóziá pomôžu v najbližšom čase túto úlohu splniť.

Jednou z nevýhod je nedostatok existencie odbornej tribúny. Rôzne materiály, state, recenzie, články, analýzy, kritiky publikuje (predovšetkým v rámci prílohy BIB) revue UNESCO BOOKBIRD a sovietsky časopis *Detskaja literatura*. Špecifickú pozornosť činnosti BIB venuje československý časopis pre teóriu literatúry pre deti *Zlatý máj*. Nakoľko sa touto problematikou zaoberajú príbuzné časopisy iných kultúrnych oblastí, nemáme zatiaľ jasný obraz. Je však isté, že problémy ilustrácie pre deti nemajú zatiaľ svoj vlastný teoretický časopis, že sa riešia ako sekundárne problematiky popri teórii literatúry a že v budúcnosti nás čaká úloha vytvoriť periodikum tohto druhu. Bolo by vhodné zmeniť sa ešte o ďalších problémoch, ktoré úzko súvisia s cieľmi BIB a na riešení ktorých spočíva aj rozvoj medzinárodnej ilustrácie pre deti. Mnohými, vlastne všetkými najaktuálnejšími sa zaoberá prejav E. Gankinovej, ktorý predniesla na 3. sympóziu BIB v septembri 1971. K podnetom, ktorými zakončila svoj prejav a ktoré sa postupne realizujú, dodajme, že spoločne s týmto procesom sa prejavuje štiepenie teórie ilustrácie na oblasť vlastnej

problematiky hľadania a formulovania zákonitostí ilustračnej tvorby a výchovno-vzdelávacie využitie ilustrácie pre deti a na oblasť, ktorá smeruje k postihnútiu a zovšeobecneniu vývoja ilustrácie — v základných javoch a syntézach v špecifických kontextoch. Zdá sa, že všeobecný trend tematický a metodologický dáva prednosť skôr problematike historickej povahy. Tým dôležitejšie je upozorniť, že sú to problémy predovšetkým ideologické, psychologické a sociologické, ktoré si vyžadujú naliehavé riešenie a ktoré tvoria základné kamene novej vednej disciplíny. Niektoré zo sympoziálnych prejavov už túto pôdu sondujú. Mohli by sme vymenovať napríklad problém špecifickosti ilustrácie, otázky umeleckej trvácnosti a klasických kritérií ilustrácie, vzťahy tradícií ľudového umenia k súčasnej ilustračnej tvorbe atď. Napokon nemôžeme zabudnúť ani na oblasť, ktorá sa dotkla oblasti prijímania ilustrácie deťmi a psychologickému výskumu. Niekde uprostred sa nachádza aj veľmi zaujímavý problém vzťahu umeleckej ilustrácie a reakcia detí ich vlastným umeleckým prejavom a ďalšie tvorivé dôsledky tejto reakcie. Nemusí to byť, samozrejme, len výtvarný prejav detí, ale aj reagovanie na umelecký podnet napríklad hrou, pohybom, slovom, melódiou.

Teória ilustrácie pre deti, ktorú mienime na pôde BIB rozvíjať, nemala by podľa nás opustiť hlavnú principiálnu tézu angažovanosti. Estetická funkcia ilustrácie by sa nemala oddeliť od mravno-vzdelávacích a spoločenských hodnôt. Len tak sa môže svetová ilustračná tvorba pre deti stať spoluvorcom šťastného a spokojného života detí na celom svete.

NIKITA
ČARUŠIN,
 ZSSR

ILUSTRÁCIA DETSKÝCH KNÍH A ROZVOJ UMELECKÉHO ČÍTENIA DETÍ

Výchovu dieťaťa k výtvarnému vnímaniu sveta by som chcel sledovať na príkladoch, ktoré sú mi osobne najbližšie, a preto sa obmedzím na ilustrácie zobrazujúce zvieratá — jelene, levy, ryby a vtáky — a porovnávam ich s kresbami detí v predškolskom veku — teda od 3 do 6 rokov — ktoré bezprostredne a verne zachycujú ich pohľad na svet.

Stretnutie dieťaťa so skutočnosťou — s prírodou, s človekom a s mnohotvárnym moderným prúdom informácií — vytvára určitý kontrast s prirodzenou duchovnou tradíciou, resp. s osobitým javom, že sa u dieťaťa opakujú, akoby v skratke, všetky vývinové etapy ľudstva. Podľa môjho názoru práve toto tvorí základný kameň detského vnímania. A záleží na umelcovi, aby ho rozvíjal.

Dieťa poznáva svet tak, že ho postupne objavuje. Umenie, ako je známe, tu zohráva úlohu sprostredkovateľa. Prírodzene, umenie nie je utilitárny nástroj poznávania. Jeho výtvarný jazyk je zložitý a mnohotvárný. Nazdávam sa, že umenie tlmočí radosť z objavovania, odkrýva duševné zdroje pocitu spolupatričnosti so svetom, účasti na jeho raste a rozvoji.

Ilustrácie musia preto vzbudzovať záujem o svet a jeho krásu. Pod ich vplyvom dieťa nadobudne schopnosť aj samostatne objavovať krásu a pocítiť z nej radosť. Takéto zážitky z detstva neraz pôsobia po celý ľudský život, aj keď sa vždy nepodarí uchovať si ich v pamäti. U mnohých maliarov sú však zážitky z detstva rozhodujúce pre charakter ich tvorby.

Ak má byť ilustrácia deťom blízka, musí maliar rátať s tým, že deti vnímajú svet predovšetkým zmyslovo. Preto v rozvoji detského výtvarného čítania hrá rozhodujúcu úlohu práve sám materiál: veľké háčky papiera, veľký štetec, farba, cit pre farbu a svetlo. Ak v procese kreslenia, alebo v ideálnom prípade v procese pozorovania ilustrácie, vytvorenej dospelým maliarom, vznikne vzájomné pôsobenie medzi dieťaťom a materiálom, zrodí sa cit pre výtvarne ponímaný vnem predmetu.

Akú dôležitú úlohu má materiál a jeho správna voľba, nepriamo dokazuje skutočnosť, že dieťa ihneď stráca chuť kresliť, ak má pred sebou iba čiernu ceruzu a malý hárok kockovaného papiera. Čierna čiara na papieri dieťa veľmi nepoteší. Navyše musí vynaložiť veľa síl, aby pomaľovalo plochu, a výsledkom je iba čierna škvvrna.

Ak maliar chce, aby dieťa vnímalo celé výtvarné bohatstvo ilustrácie, musí rátať s jeho emotívnym spôsobom vnímania, no najmä nesmie zabúdať, že dieťa je stále v akcii, v pohybe. Aj vnímanie ilustrácie je pre dieťa činnosťou, a práve účasťou na činnosti podnietenej maliarom sa dieťa postupne naučí aktívnemu vzťahu ku krásu okolitého sveta.

Maliar už rozvrhom svojich kompozícií berie ohľad na tento bezprostredný a zmyslový prístup k svetlu. Ak to v jeho práci chýba, nezapôsobí na dieťa, nech si už kladie akékoľvek vysoké morálne ciele. Výtvarná stránka ilustrácie musí byť výrazom postoja k životu.

Práve v dôsledku zmyslovo-emočného detského vnímania sveta sa maliari mimoriadne zaujímajú o tradície, v ktorých nachádzajú rovnako bezprostredný prístup k predmetu umenia, rovnako nezaujaté zobrazenie charakterov odporovaných zo života (či už svine, srny alebo jeleňa), ako napríklad na sibírskych skalných kresbách (mačky, paviány, kobry), ktoré sú akousi kvintesenciou viacerých pozorovaní. Takisto sa zaujímajú aj o symboly ľudového umenia z povolžsko-gorodeckej oblasti, o vyrezávané levy, kohúty, snežné leopardy, rozprávkové vtáky a šarkany tak, ako ich vytvorila ľudová fantázia.

Návrat k týmto tradíciám teda znova dokazuje, že neexistuje osobitná estetika pre deti. Je jednotná, takisto ako morálka. Rozhodujúca je úprimnosť umelcovho vzťahu k svetlu a správny prístup k dieťaťu. Rovnako ako „veľké umenie“, aj detská ilustrácia sa rodí zo stretnutia človeka s prírodou a so životom, presne tak, ako to bolo vždy — od paleolitu po novovek — na štítoch i na hračkách, v umení národov Severu a vlastne aj v detskej tvorbe, ktorá nepozná šablóny

a klišé, kde všetko pramení z citu a nie z logiky.

Maliar ilustráciou uvádza dieťa do svojho sveta a odovzdáva mu svoju skúsenosť. Ak mu však chýba pochopenie pre detskú vnímavosť, ľahko sa stane, že dieťa tento svet nepochopí a neprijme. Slovom, umelec musí objavovať svet zároveň s dieťaťom. Musí nastať duchovné spojenie, vychádzajúce asi z takejto základne: dieťa žije vo svete — svet žije v dieťati, umelec žije vo svete — svet žije v umelcovi.

Úlohou ilustrácie je napomáhať chápanie krásy i zložitosti sveta. Umelec je schopný vzbudiť pocity údivu, lásky i radosti. Tieto pocity napomáhajú vznik zmyslu pre krásu. Umelec sprostredkuje konečný dôsledok — výtvarne mnohotvárnu a bohatú formu (nie formulku) skutočnosti. Maliar sa dieťaťu prihovára priamo a bez povýšenectva na základe vzájomnej dôvery. Neusiluje sa predkladať mu jediné správne riešenie. Dieťa musí mať možnosť samostatnej voľby. Cez postoj k forme sa totiž vychováva aj postoj k javom v nej stelesnených. Preto môžeme smelo tvrdiť, že výchova k umeleckému cíteniu prostredníctvom ilustrácie znamená aj vytváranie aktívneho a tvorivého vzťahu k životu. Maliar tu kráča ruka v ruke s textom, pretože text dopĺňa maliara tým, že svojim spôsobom zachycuje

vizuálne dej, prostredie i charakter. Podobne ako aj nápisy na staroruských štítoch, ktoré majú tiež výtvarnú funkciu.

Výchova umeleckého cítenia, zmyslu pre krásu však v dnešných časoch naráža na vážnu prekážku. Je ňou štylizácia. Je cudzia dnešnému životnému pocitu. Keď umenie ponúka hotové šablóny, nenapomáha pochopiť dnešný svet. Štylizácia znamená použitie vypožičanej formy. Pokusy prevziať životný pocit inej epochy, bez ohľadu na rytmus súčasnosti a na dnešné názory, plodia štylizáciu. Pritom je však možné jedine tvorivé spracovanie a pretavenie tradícií. Bez moderného spôsobu myslenia niet umenia.

Pre výchovu zmyslu pre krásu sú rovnako škodlivé aj pokusy prekonať akademické šablóny protichodnou formou, ktorá je však protirečivá so starou iba navonok. Takéto pokusy pramenia z povrchného chápania súčasnosti, z prehnanej poddajnosti voči požiadavkám polygrafie a pod.

Vychovávať dieťa k estetickému chápaniu života i umenia môže teda maliar predovšetkým ilustráciami, ktoré predstavujú organický celok.

BORIS
DECHTEREV,
 ZSSR

POZNANIE OKOLITÉHO SVETA A ÚLOHA ILUSTRÁCIÍ V DETSKEJ KNIHE

Sám fakt, že sa detská kniha ilustruje, je dôkazom nesporného uznania jej vplyvu, a teda aj dôkazom výchovných možností, ktoré sa v nej skrývajú.

Jednako sa dostávame k dileme: zrieknuť sa so všetkou rozhodnosťou takého názoru na umenie, ktorý utvrdzuje jeho úplnú nezávislosť od každého utilitárneho cieľa, alebo pokladať ilustráciu za jav, ktorý nepatrí do oblasti umenia. Organizácia BIB, ako aj mnohé iné fakty potvrdzujú, že v súčasnej spoločnosti sa táto dilema rieši v prospech umenia ako prostriedku ideologického pôsobenia. A preto konštatovanie, že ilustrácia má výchovnú a pedagogickú funkciu, nie je v protiklade s jej umeleckou hodnotou, práve naopak, potvrdzuje ju.

Ciele pôsobenia na dieťa, ako to vidieť v starších i súčasných vydaniach, sú celkom rôzne a závisia od sociálnych, nacionálnych a politických rozdielov. Zábava, výchova charakteru, vytvorenie morálno-etického a estetického ideálu, náboženské usmernenie, výchova k občianskej uvedomelosti — toto všetko sú príklady mnohostrannosti pedagogických cieľov, ktoré si vytyčovali a vytyčujú tvorcovia detskej knihy.

Jednako vidíme, že progresívna časť ľudstva všetkých svetadielov a všetkých krajín chápe cesty, po ktorých kráča rozvoj ľudskej spoločnosti, a preto prichádza k presvedčeniu, že je absolútne nevyhnutné čo najskôr oboznámiť dieťa so svetom, ktorý nadobúda širšie a širšie hranice, a tak vytvára stále obsiahlejší materiál pre poznanie.

Výraz „okolitý svet“ neznamená iba svet predmetov a prírody, ktoré obklopujú dieťa, ale predpokladá zložitý súhrn javov tak materiálneho, ako aj duchovného charakteru: sú to javy objektívne i subjektívne, ako spomienky na minulosť ľudstva i jeho súčasné zhodnotenie, túžby a modelovanie budúcnosti, rozlišovanie dobra i zla, chápanie krásy, odôvodnenie jestvovania človeka, zhodnotenie jeho postavenia, úlohy možného cieľa v spoločnosti, a nakoniec aj poznanie seba samého. Ak použijeme vedeckú terminológiu, môžeme

povedať, že pred dieťaťom sa osvetľujú otázky týkajúce sa vedy, dejín, etiky, estetiky a iných kategórií poznania.

Napríklad kniha, ktorá je vydaná ako výchovný prostriedok pre dieťa, musí ho logicky, čo najúčinnnejšími metódami a formami oboznámiť s ohromnou šírkou činnosti ľudskej mysle.

Niektoré z nich pôsobia na myseľ — využívajú tiež metódy, ako je logické a dialektické myslenie — a vedú k pozitívnemu poznaniu. Ďalšie sa obracajú k iným vlastnostiam detskej duše, ako je napríklad emócia, predstavivosť, pocity, a rozvíjajú ich. Takto sa snažia vytvárať u dieťaťa istú morálku, t. j. rozdeľovať svet na svet dobra a zla, pestujú v ňom cit pre krásno, sublimujú pocity.

Nech je kniha po literárnej alebo žánrovej stránke čo najdokonalejšia, ak je určená pre dieťa, musí byť sprevádzaná vizuálnymi obrazmi. Zo skúsenosti vieme, že knihy s obrázkami pôsobia, samozrejme, viacej, keďže zrakový obraz vyvoláva dopĺňajúce asociácie, obracia sa na dopĺňajúce zážitky, čím zväčšuje intenzitu procesu prežívania a poznania. Sila predstavivosti sa môže využiť aj v takej abstraktnej oblasti, ako je aritmetika, ak sa napríklad na riešenie úlohy použije grafický náčrtok cesty, ktorú prejde vlak. Čím je dieťa menšie, tým je úloha ilustrácie v knihe, ktorá je preň určená, aktívnejšia, tým väčší význam nadobúdajú všetky jej funkcie.

Skôr ako začneme hovoriť o úlohách ilustrácií v detských knihách, musíme spomenúť základný znak ilustrácie ako jeden zo žánrov výtvarného umenia.

Takým znakom je aj závislosť od literárnej predlohy. Nijaká ilustrácia nemôže vzniknúť bez nej. Aj obrázkovej knižke predchádza scenár napísaný alebo aspoň premyslený.

A tak obrázok — ilustrácia — ktorý je najužšie spätý s literárnym dielom, najlepšie spĺňa svoje poslanie — objasňuje obsah skrytý v ilustrovanom diele.

Čo treba s čím porovnávať v dielach, ktoré patria k najrozličnejším

druhom umenia, k druhom, čo na prvý pohľad majú rôzne zákony stavby, používajú rozličné vyjadrovacie prostriedky a materiál? Čo môže spájať poviedku alebo rozprávku, ktorá sa vyvíja v časovom priestore, s obrázkom, ktorý je plošný a poskytuje jednorozový zrakový zážitok?

Venujme trochu viacej pozornosti takémuto obrázku. Objavíme najprv plošný list, pokrytý jednofarebnými alebo viacfarebnými škvrkami, ktoré, keďže sú rozložené podľa akéhosi rytmického systému, tvoria vzor, obracajúci na seba pozornosť a usmerňujúci ho k niektorej časti výtvarnej plochy. Hneď po citovom vneme vzoru začína pôsobiť asociatívne myslenie, ktoré vytvára spojenie medzi svetlou a tmavou škvrnou, čím umožňuje pochopiť vzor ako znázornenie predmetov. Rozloženie predmetov, ako aj ich tvar súvisia s našou životnou skúsenosťou, čo nám usnadní pochopiť dej, jeho zmysel a ideu, stelesnenú v danom diele. Takýmto spôsobom môžeme určiť tri základné funkcie obrázku: rozprávačskú — idea, téma, fabula; výtvarnú — obraz; dekoratívnu, v ktorej sú vyjadrené estetické požiadavky umelca. Tieto tri funkcie obrazu tvoria zákon jednoty obsahu a formy.

Nie je ťažké zistiť, že rozprávačská funkcia je súčasne aj funkciou literárneho diela, a teda poskytuje možnosť konfrontácie.

Vezmime si iné funkcie obrázku.

Zrakové vyjadrenie obrazu môže v umelcovom vedomí predstavovať poznanie a pochopenie, ktoré je späté s logickým vedomím. No v prirodzenosti zrakového obrazu môže dominovať aj začiatok subjektívneho, citového pocitu, to, čo nazývame dojomom. Štylistická analýza svetovej literatúry ukazuje, že literárne obrazy sa stavajú na tých istých základoch ľudskej skúsenosti, ako je poznanie a dojem. Teda porovnávať obraz a literárne dielo možno aj z tohto hľadiska.

Objekt obrazu sa zvyčajne vyhodnocuje termínmi, ktoré sa používajú v poézii i v hudbe, napríklad rytmus, melodičnosť (melodická línia), zvuk (farby) atď, a preto sa dekoratívna funkcia obrazu stáva analogickou so zvukovou a rytmickou stránkou literárneho diela.

Otázky štylistiky a ilustrácií sa nevyhnutne stávajú aj otázkami obsahu, a preto pri hľadaní nových foriem nemožno pripustiť svojvôľu. Hľadanie musí vychádzať z úlohy literárneho diela, ktoré ilustrujeme.

Umelec-illustrátor sa snaží čo najviac priblížiť k literárnemu dielu, ktoré ilustruje, pričom má možnosť konfrontovať svoje dielo s dielom spisovateľa. Tým, že jeho dielo sa zhoduje v takých oblastiach, ako je

idea, námet, spôsob vyjadrenia skutočnosti a rytmické zvláštnosti, nestráca umelec možnosť osobného vyjadrenia, no nestráca ani možnosť slobodného hľadania najlepšieho vyjadrenia tej náplne, ktorú kniha v sebe tají. Sila predstavivosti dieťaťa je obrovská, a preto nemožno pochybovať o tom, že každému obrázku pridá ešte dodatočnú náplň, rozšíri ho, zintenzívni. Je preto smiešne predpokladať, že možno urobiť ilustráciu, ktorá by bola schopná zastaviť jeho obrazotvornosť. Keď pohľad na sám život nemôže vplyvať na zmenšenie jeho obrazotvornosti, na život, ktorý je taký nekonečný a taký zložitý, tak ako možno predpokladať, že by v obraze bola taká vyčerpávajúca náplň, čo by mohla zastaviť jeho myslenie, cit, predstavivosť dieťaťa a nedovolila by mu rozvíjať vlastnú fantáziu.

Umelec nemá prispôbovať svoju výtvarnú úlohu predstavivosti dieťaťa, ak nechce stratiť silu orientácie pôsobenia obrazu. Akými naivnými, dojmavými, ale klamnými cestami kráča predstavivosť dieťaťa, vidíme na príkladoch ich vlastných kresbičiek, ktorými sprevádzajú rozprávky alebo poviedky o živote im neznámych národov. Isteže nikto z logicky mysliacich ľudí sa neodváži tvrdiť, že takéto klamnú predstavy fantázie ich môžu obohatiť a byť im užitočné v budúcom živote alebo činnosti.

Knihy, ktoré sa vydávajú v Sovietskom zväze, sú plodmi obrovského tvorivého úsilia kolektívu spisovateľov a umelcov, zjednotených jediným želaním — dať deťom, zodpovedne ich veku, rozširujúce a prehľbujúce sa poznanie okolitého sveta, dať im možnosť nájsť seba, svoju úlohu v živote, určiť vysoké poslanie človeka na zemi.

Všetky literárne formy — básne, poémy, rozprávky, poviedky, povesti, romány, vedecko-populárna literatúra, publicistika, satira — ponechávajú umelcom možnosť využiť nadanie i osobitné zvláštnosti umeleckého výrazu na materiále, ktorý im je blízky.

Tu pramenia podmienky pre rozličnosť zamerania sa pri ilustrovaní detských kníh. Je to rozličnosť, ktorá sa nachádza v hraniciach prijateľného štýlu, v jeho širokom chápaní, majúceho snahu vyjadrovať rôzne stránky skutočnosti mnohými prostriedkami, zodpovedajúcimi každému konkrétnemu prípadu, štýlu, ktorý nezmeravel. Nemohol zmeravieť, lebo podmienkami jeho ustavičného obnovovania je pohyb, rozvoj sveta, ustavičný prítok tvorivých individualít, ktoré riešia praktické umelecké úlohy jeho použitia s humanistickým cieľom vychovávať nového človeka tak, aby jeho osobný a sociálny život nebol v protiklade.

KLAUS
DODERER,
 NSR

ILUSTRÁCIA ZVIERACEJ BÁJKY V DETSKEJ LITERATÚRE

Drobné príbehy, čo sa už po stáročia rozprávajú na celom svete, príbehy, kde zvieratá vedia hovoriť i myslieť a pritom tlmočia čitateľovi či poslucháčovi múdrosť a poučenie, nazývame bajky. Podľa našich tradícií ich vraj vymyslel muž menom Ezop. Kto však bol muž, o ktorého živote vznikol najstarší román európskych literárnych dejín (z byzantských čias), ktorého vefa ráz namaľovali, ktorý je jedným z najznámejších a najstarších spisovateľov svetovej literatúry bez toho, aby sa nám zachoval čo len jediný vlastnoručne napísaný riadok? Nevieme o ňom nič určité, ba vlastne ani nevieme, či vôbec žil. Predpokladá sa iba, že Ezop bol frýžsky otrok zo Samosu či zo Sardú, ktorý sa asi pred dvaapoltisíc rokmi (polovica 6. storočia pred n. l.) prejavil ako vynikajúci rozprávač, poznal všetky vtedajšie ľudové príbehy a vedel ich svojsky podať. Všetky rozprávky zo zvieracieho sveta kolujúce v Grécku spájali neskôr s Ezopovým menom a postupne mu ich pripisovali. Prepustený otrok z gréckej provincie, z Malej Ázie, očividne nadpriemerne inteligentný, a tým si zachovávalúci prevahu nad vládnúcimi, ktorým sa preto stáva nebezpečný, pritom človek telesne znetvorený — malý, škaredý, hrbatý — sa v pohľade našich dejín postupne mení na filozofa. Svoje učenie hlásal pomocou príkladov — bajok — a nimi vysvetľoval, ako sa správať v živote, aby človek prežil jeho úskalia:

Ezopova podobizeň (obrázok na strane 202) z ulmského Ezopa od lekára a humanistu dr. Heinricha Steinnöwela, asi z roku 1480. Ezop tu má všetky znaky chudoby a ohyzdnosti: je bosý, hrbatý, má ovisnuté brucho a obklopujú ho najrozličnejšie predmety, ako lebka, zväzok prútov, zvieratá atď.

Druhá Ezopova podobizeň (na strane 203) je od Velasqueza, dnes uložená v madridskom Prade. Ani tu nevidíme kniežací zjav, ale inteligentnú tvár. Ezop drží v ruke knihu, má úbohý šat, vyčaptané topánky, stojí nad biednym lôžkom.

Jeho bajky — o líške a hrozne, o vrane a líške, o bocianovi a žabách, o levovi a myške atď. — slúžili už za čias antiky, ale aj

v stredovekých kláštoroch a v nezmenenej podobe aj za Martina Luthera, Amosa Komenského, Karla Marxa až po naše dni ako zdroj poučenia a pobavenia. Prevzali ich do učebníc, dostali sa do rúk aj do úst farárom a učiteľom, politikom a, prirodzene, i takým významným básnikom, ako bol La Fontaine, Kralov či Lessing. Rovnako inšpirovali aj maliarov, grafikov a sochárov. Už v starom Egypte bola napríklad kamenná socha zobrazujúca zvieraciu bajku, a takisto aj na Jáve. Po vynájdení kníhtlače sa výtvarné stvárnenie bajok dostalo do kníh ako ilustrácia. Už v prvých knižkách z 15. storočia ich nájdeme v podobe drevorezov. Jeden z nich je z Knihy múdrosti starých mudrcov, ktorú vytlačili roku 1483 v Ulme. Ide o ilustráciu k bajke O psovi vo vode (obrázok na strane 204).

Je to príklad raného realizmu v dejinách ilustrácie bajok. Pravda, niektoré ilustrácie vedia veľmi jasne zvýrazniť poučenie z bajky. V tomto zmysle je ilustrácia bajky vždy aj interpretáciou. Ak sa na tomto príklade prejavil duch obdobia okolo roku 1500, usilujúceho o poznanie skutočnosti a netúžiaceho po ilúziách (v tejto bajke síce neobjavujú Ameriku, ale ľahkomyselný mam zrkadlenia!), mohli by sme takisto analyzovať poučné intencie na príkladoch z rozličných storočí a navzájom ich porovnať.

Grandville bol jedným z veľkých karikatúristov, čo žili v Daumierovom tieni. Zomrel roku 1874 v blázinci pri Paríži ako 44-ročný. Ilustroval aj La Fontainove bajky. Na téme mačky so starým potkanom ho najviac zaujala možnosť namaľovať žánrový obrázok skladu s drevenou podlahou, podperami, prevrátenými nádržami, s vrecami atď. (obrázok na strane 205). Zrejme ho k tvorbe viac podnecovalo pôvodné poskakovanie zvierat ako moment rozpustilosti pred katastrofou.

No nielen na tomto obraze z 19. storočia hrozí bajke, že sa z nej vytratí poučenie — tvrdá pravda o zlobe, skřivodlivosti a nedokonalosti sveta. Je to očividné najmä v preslávenej nemeckej detskej obrázkovej knihe z čias Biedermeiera Päťdesiat bajok pre deti (1833). Intelektuálne

poznanie čitateľa, dívajúceho sa na ilustráciu, nahradilo tu súcitné a sentimentálne zobrazenie deja.

Na rytinu Tancujúci medved od Ottu Specktera z Hamburgu (obrázok na strane 206) vidíme tri veselé, slobode sa tešiace deti s medvedom, čo žije v kletke, poskakuje za peniaze, v zime bdie a žobre namiesto toho, aby — tak ako jeho druhovia na slobode — spal.

V básničke Medvedí tanec od Wilhelma Heya sa stratili ostré kontúry bájkky a ostal iba dojemný, sentimentálny príbeh. Túto tendenciu si zachoval aj spôsob zobrazenia Ottu Specktera. Medved tu už nie je postavou z bájkky, ale pôvabné zvieratko, ktoré istotne neverie ani hovoriť ani rozmýšľať.

Charakteristickými znakmi biedermeierovského umenia 19. storočia boli: žánrová maľba, vychutnávanie atmosféry a čo najvernejšie, prírode najpodobnejšie zachytenie jednotlivých postáv. Sú tým poznačené ilustrácie detských kníh vytvorené Ludwigom Richterom, Franzom von Pocci i Fedorom Flinzerom v Nemecku, takisto ako Gustavom Dorém, Granvillom či Grizetom vo Francúzsku.

Nestále a pohnuté 20. storočie vtislo aj ilustráciám bajk rozličné pečate. Na prelome storočia sa ilustrátori zbavili sentimentálne realistického štýlu a objavili výrazné línie, ovplyvnené dosť abstraktnými štruktúrnymi úvahami, ktoré už vopred bránili realistickému zobrazeniu znázornených zvierat. Tým sa do ilustrácie opäť vracia myšlienka bájkky a prestáva sentimentálne zobrazenie zvierat.

V antológii *The Fables of Aesop* vydanej v New Yorku a v Londýne už roku 1894 je bajka Vlk v ovčej koži, ktorú ilustroval Angličan Richard Heighway. Čierne vrany i rozvetvený strom sú zobrazené ornamentálne a plošne. Hrubý povraz, na ktorom visí vlk v ovčej koži, a trojnásobný rámec zdôrazňujú odvrat od iluzívneho umenia 19. storočia. Formy a línie sú volené presne a cielavedome (obrázok na strane 207).

Obraz Arthura Rockhama (1867—1939), takisto Angličana, sa ubera podobným smerom (obrázok na strane 208). Táto karikatúristická čierno-biela kresba ukazuje vlka, ktorý hrá na capovu prosbu na píšťale. Vlk by potom síce tanečníka rád zožral, ale svojim hudobným výkonom privolá pastiera, ten ho odoženie a prefíkaného capa zachráni. Na tejto ilustrácii, vytvorenej roku 1912, vidíme v kresbe odklon od realistického zobrazenia a príklon k abstraktnému, kontrapunktickému chápaniu. Stačí si porovnať vlka, u ktorého zdôrazňuje strapatosť, s capom, u ktorého je zas výrazný nemotorný tanečný pohyb.

Cesta od Heighwayovho a Rockhamovho secesného zdôrazňovania štruktúry až po expresionistické klbká a čiary pohybových prvkov už ani nie je tak ďaleko. Prínos expresionizmu k ilustrácii bajk môžeme hádam najnázornejšie ukázať na ilustrácii Zajace a žaby od Ludwiga Heinricha Jungnickela, uverejnenej roku 1919 vo viedenskej knihe bajk. Zajace na úteku sa zarazila, keď pobadajú, že zahnali žaby na útek. Témou obrázku je útek znázornený diagonálnym pohybom. Skupiny (zajacov) v pozadí, skupinový pohyb (žaby)

v popredí; svetelné efekty prinútiť zajace zastať (obrázok na strane 209).

V Jungnickelovej kresbe na tému Zajace a žaby nejde o zobrazenie zvierat, ale ani o prenikanie do didaktických tendencií bájkky, je to predovšetkým kompozícia svetla a pohybu.

No bajka, ktorej jadro a zmysel sa prejaví až vtedy, keď sa vrstva povrchového deja naplní a vysvetlí cez didaktický zámer, nepotrebuje ani expresionistickú estetickú abstrakciu, ani sentimentálne realistické zobrazenie 19. storočia. Vyžaduje si ilustráciu, ktorá pomáha objasniť jej zmysel i poučenie. No je to možné iba vtedy, keď sa príbeh zachytí spôsobom odcudzeným od skutočného sveta zvierat.

Videli sme to na niekoľkých príkladoch po druhej svetovej vojne. No pokiaľ ide o obdobie po roku 1945, možno v súvislosti s ilustráciami bajk celkove konštatovať:

1. Po druhej svetovej vojne použili v mnohých nových vydaniach bajk staré známe ilustrácie z dávnejších čias, hlavne Dorého, Frandvillove, či drevoryty z 15. a 16. storočia.

2. Okrem toho, aj keď nie veľmi často, nájdeme aj pokusy o moderné grafické stvárnenie.

3. Mnohí umelci našich čias usilujú v kresbách do detských kníh predovšetkým o pôvab, aby vyhovelí deťom. Ak je to prinápadné, ich výpoveď spravidla stráca výraznosť, ba aj úroveň. Ako príklad takejto nevýraznej výpovede by sme azda mohli uviesť obraz americkej dvojice grafikov Provensenovcov k bajke Vrana a líška (obrázok na strane 210).

Na tejto ilustrácii z knihy *Ezopove bajky*, vydanej roku 1965 v Amerike a roku 1966 v NSR, má vrana na hlave čepček, líška zas operený klobúk a vedie si za ruku poslušné líščatá. Popri všetkej úcte k úsiliu umelcov znázorniť líšku prefíkane a vranu prostoducho, celý výjav je pristatický, aby zachytil napätie bájkky; v podstate sa tu vrana so syrom a líška s detičkami na seba iba pozerajú.

Vidí sa mi, že ilustrácie Poliaka Janusza Grabiańskiego či Angličana Briana Wildsmitha sú motivicky užšie spojené s bajkami. Grabiański napríklad zachycuje bajku o prefíkanej líške, sediacej pri studni, tak, že je jasné napätie medzi tým, čo je dole a čo hore, medzi silou a prefíkanosťou (obrázok na strane 211). Líškino víťazstvo je tu zachytené takpovediac opticky, jej vedro je už vyššie ako to, v ktorom sa vezie strapatý vlk s vyplazeným jazykom.

Napätie bájkky sa v týchto ilustráciách vynikajúceho poľského grafika, narodeného roku 1929, udržiava pomocou presného zoradenia detailov, no vidí sa mi, že postavy z bájkky sa ešte priveľmi ponášajú na skutočné zvieratá.

Celkom ináč sa s tým vyrovnáva Joseph Hegenbarth. Na jeho ilustrácii bájkky Vlk a líška sa líška povýšene a súcitne díva na vlka zmláteného sedliakom, poskakujúceho na palici a utrápeného bolesťami, lebo z prílišnej pažravosti zabudol na opatrnosť.

Joseph Hegenbarth už zomrel (1884—1962), ale jeho obrazy sú stále živé. Hegenbarthovský vlk so svojimi dlhočiznými prednými labami je skutočne rozprávkový tvor — napoly človek o palici, napoly

zvíera. Podobne štylizovaná je aj líška, ktorej črty tváre, uši a laby sú vedome zdôraznené, aby tak lepšie vynikla celková výpoveď. Protiklad, ktorý vzniká v pointe bajky, je tu zachytený naozaj najstrovsky (obrázok na strane 212).

Ako príklad výborného ilustrovania bajok uvediem ešte frankfurtské vydanie La Fontainových bajok z roku 1964. Výtvarník Gerhard

Oberländer zachytil Líšku s bocianom vo chvíli, keď bol bocian ešte povýšeným spolustolovníkom a vďaka svojmu dlhému zobáku ľahko žral ryby z pohára. Líška sa mu určite pomstí! (Obrázok na strane 213.)

Takmer každoročne vychádzajú nové knihy bajok, obrázkové knihy, detské či mládežnícke antológie bajok. Želáme si, aby sa dostali do rúk čo najširšej čitateľskej verejnosti, predovšetkým deťom.

ELLA
GANKINOVÁ,
 ZSSR

**K OTÁZKE
 O HISTORICKO-TEORETICKOM VÝSKUME
 ILUSTRÁČNÉHO UMENIA DETSKEJ KNIHY**

Otrasy a krízy, ktorými prešlo moderné výtvarné umenie od začiatku 20. storočia, zväčša obišli umenie detskej knihy. V mnohých krajinách Európy a v USA spravidla zostávalo toto umenie tradičnejšie než ostatné sféry výtvarného umenia. Snáď sovietska detská kniha je jediná, ktorá sa v prvom porevolučnom desaťročí prostredníctvom veľkých majstrov zúčastnila na procese rozbitia obsahu, formy a štýlu vo výtvarnom umení. Súviselo to aj s veľkou úlohou, ktorú detská kniha začala hrať v utváraní nového vedomia dorastajúcich generácií. Badať tu zriedkavé splnutie estetických i sociálnych úloh. Myslím si, že názor na sovietsku detskú knihu ako na význačný článok umeleckej kultúry v období medzi dvoma svetovými vojnami bude správny.

Po druhej svetovej vojne sa napríklad v Československu, Maďarsku, Poľsku a Juhoslávii začali utvárať a nadobúdať vlastnú umeleckú formu viaceré pôvodné národné školy ilustrácie detskej knihy. V povojnovom období, najmä za posledných dvadsať rokov rástla do hĺbky i do šírky, stále viac sa zjednocovala s rozvojom výtvarného umenia, s ideovo-umeleckým hľadáním súčasného maliarstva a grafiky. Plodnosť týchto stykov nemožno popierať. Poznáme príklady, keď účasť veľkých umelcov na ilustrovaní detskej knihy obohacuje obsah, dodáva ilustrácii životodarnú obnovenú formu, vďaka čomu sa stáva veľkým a nenapodobiteľným umeleckým dielom.

Stačí ak uvedieme niekoľko mien: Jiří Trnka, Ľudovít Fulla, Yasuo Segava, Lars Bo, Leo Lionni, Maurice Sendak, Emanuel Luzzati, Caledonio Perellóna, Károly Reich, János Kass, Jurij Vasnevov, Algirdas Steponavičius, Werner Klemke, Januš Grabiaňsky, Jozef Wilkoň, Borislav Stojev, Stojan Venev, Albin Stanesku, Milan Bizovičar a desiatky ďalších umelcov i kníh.

Dejiny ilustrovania sovietskej detskej knihy v rokoch 1945—1971 sa vyznačujú niekoľkými charakteristickými črtami, ktoré súvisia so skúsenosťami z predvojnovkej doby. Predovšetkým tu máme na myslí jednotu ideovo-estetických úloh ilustrovania detskej knihy a úloh literatúry i sovietskeho výtvarného umenia vcelku.

Výtvarníci, ktorí sa zaoberali ilustrovaním kníh pre deti v 40. až 60. rokoch si osvojili a neskôr rozvinuli dedičstvo tých jeho majstrov (pôsobili v 20. až 30. rokoch), ako V. Lebedev, V. Favorskij, A. Dejneka, N. Kuprjanov, ktorí pozdvihli detskú ilustráciu na vyšší stupienok umenia, zvýšili jej spoločenský význam. Jedna celá generácia poznávala cez tieto umelecké prostriedky nový svet, zapájala sa do účasti na živote krajiny.

Stalo sa to vďaka hlbokjej zainteresovanosti sovietskeho štátu na osudoch vývoja detskej knihy. A tak už v rokoch vojny a prvých rokoch po nej sa našej ilustrácii detskej knihy pripravili podmienky, aby sa rozšíril jej tematický okruh, prehĺbil obsah, aby plnila — tak ako maliarstvo, grafika a plagátové umenie — veľké úlohy realistického umenia, vychádzajúc z ušľachtilých ideových a vlasteneckých zásad.

Koncom päťdesiatych rokov sa rozrástli obrazové a štýlové umelecké smery sovietskej detskej ilustrácie, ktorá sa rozvíjala podľa zákonov socialistického realizmu. Popri ruskej ilustrácii vyniká litovská škola detskej knihy. Ilustrovaniu kníh pre deti sa začínajú venovať maliari a grafici Lotyšska i Estónska. Utvárajú sa pôvodné črty ilustrovania detskej knihy na Ukrajine, v Bielorusku, Moldavsku. Výraznou tvorivou individualitou vynikajú diela ilustrátorov detskej knihy v umení Arménska, Gruzínska, Kazachstanu. Ako sa národné literatúry rozvíjajú, ako rastie počet vydavateľstiev detskej knihy v jednotlivých republikách, tak sa zvyšuje aj počet výtvarníkov, ilustrátorov týchto kníh.

Pre ilustráciu detskej knihy vo všetkých sovietskych republikách sa stáva typické vzájomné pôsobenie s komorným i monumentálnym maliarstvom, knižnou i komornou grafikou, ktoré sú vlastné všetkým žánrom súčasného výtvarného umenia.

V polovici šesťdesiatych rokov sa mnohonárodnostná sovietska detská ilustrácia dostáva na veľké medzinárodné prehliadky detskej knihy, a v celkovom rozvoji súčasnej detskej ilustrácie sa stáva

významným a umelecky svojráznym javom.

Jednako celkový stav súčasného výtvarného umenia vo viacerých krajinách sveta je natoľko zložitý a plný protirečení, že jeho vplyv na detskú ilustráciu nie je ani zďaleka priaznivý. Abstraktné umenie, expresionizmus, surrealizmus, rovnako ako aj naturalizmus, ktoré prenikajú do súčasnej detskej knihy, hľadajú tu pre seba široký priestor na experimentovanie bez ohľadu na ideovo-estetickú a výchovnú svojráznosť a je veľmi nebezpečné.

Ilustračné umenie detskej knihy sa môže dostať na vyšší stupeň umenia a mať plnohodnotné ideovo-umelecké výsledky tam, kde je pod ochranou štátu, ktorý je zainteresovaný na pokrokových myšlienkach, ale aj umeleckosti detskej knihy.

Tam, kde je detská kniha závislá od živelnosti súkromného podnikania, je menej možnosti čeliť dielam malej umeleckej úrovne, najmä ak kniha sľubuje slušný obchodný úspech. Tak ľahko dochádza k omylom estetickým, a čo je ešte horšie, k omylom ideovým.

Keď dnes hovoríme o historickom skúmaní svetovej detskej ilustrácie v rokoch 1945–1971, je potrebné, aby sa cesty jej rozvoja i procesy, ktoré sa v nej odohrávajú, posudzovali rozsiahlo a objektívne. Nemožno tu nespomenúť veľký význam už vydaných obsiahlych štúdií o dejinách ilustrovania detskej knihy v USA a Európe, ako aj v Anglicku a škandinávskych krajinách. Mám na mysli diela Ruth Hill Viguerovej, Bettiny Hürlimannovej, Evy von Zweikbergovej. Diela Carmen Bravo Villasante, teoretické práce profesora Františka Holešovského, články Carly Poesio, profesora Kunzeho, doktora Hansa Halbeya, Horsta Künнемanna, Ignácia Vica a ďalších, tvoria ten neoceniteľný fond, ktorý sa bezpochyby stane základom budúcich historických skúmaní. Zvlášť zaujímavé sú bohaté skúsenosti niektorých už spomenutých autorov z ich životopisných, bibliografických článkov o výtvarníkoch detskej knihy, ako aj životopisné práce v katalógoch bratislavských Bienále i výstav ilustrácií v Bologni. Mimoriadne bohatý materiál nazhromaždili v poslednom čase časopisy Bookbird, Zlatý máj, Detskaja literatura, ako aj časopisy Bulharska, NDR, Talianska i ďalších krajín.

Nemôžeme teda pochybovať o tom, že detská ilustrácia v mnohých krajinách sveta za posledných tridsať rokov by si zaslúžila dôkladný historický výskum.

Podstata a zložitosť takéhoto výskumu spočíva podľa mňa v tomto: Historické skúmanie, ktoré by sa obmedzilo iba na holé zhromažďovanie faktov, by nemalo patričný význam a dosah.

Vyžadovalo by si to aktívne spoločensko-estetické stanovisko, a tu bezprostredne narážame na ťažkosti metodológie výskumu.

Sú nám známe mená význačných vydavateľov, ktorí sa venovali detskej knihe, a je iba prirodzené, že do určitej miery ju hodnotia len ako polygrafický produkt, čiže pri hodnotení berú do úvahy najmä konkrétny, konečný výsledok, kde sa úsilie spisovateľa a výtvarníka spája.

Poznáme aj skvelých zberateľov, organizátorov veľkých súčasných knižníc a múzeí detskej knihy, pre ktorých sú tieto zbierky živou históriou svetovej detskej literatúry a pre ktorých

je obsah knihy, vyjadrený prostredníctvom ilustrácií, závažnejší ako tlačiarenská kvalita.

Veľa pedagógov, učiteľov na školách, vychovávateľov v materských školách pokladá detskú knihu za prostriedok morálnej výchovy, alebo poznávania, kým jej estetickú funkciu odsúvajú na druhé miesto. Občas sa stane, že pedagogické požiadavky protirečia požiadavkám umeleckým a umenie ilustrátora niekedy považujú za prostý didaktický prostriedok.

Umenoveda i umelecká kritika celkom správne pokladajú detskú ilustráciu za druh výtvarného umenia. Lenže občas sa aj oni obmedzujú na úzky profesionalizmus, keď hodnotia obrazovo-plastickú látku ilustrácie mimo poznávacích a výchovných úloh, mimovekovej psychológie a osobitosti detského vnímania, mimo sociologických funkcií detskej knihy ako zložitého komplexného organizmu, ktorý zahŕňa hromadné spoločensko-kultúrne potreby i jedinečné umelecké diela.

Pri skúmaní spomínaného obdobia vývoja detskej knihy treba vychádzať nie z jednotlivých, ale zo spoločenských kritérií, čiže rozoberať ju zo všetkých možných aspektov.

Myslím, že základom takéhoto hodnotenia by mal byť rozbor ilustrovania detskej knihy z umeleckého hľadiska ako svojrázneho a originálneho článku výtvarného umenia, ktorý odzrkadľuje celkovú úroveň a hlavné ideovo-umelecké zásady a metódy umenia danej krajiny, jeho historické i národné osobitosti. Takýto rozbor nie je prirodzene možný bez prihladnutia na zložitú a mnohotvárnú špecifiku detskej knihy, lebo práve cez ňu sa pozeráme na originál ilustrácie, na kompozíciu série ilustrácií, na konštrukciu, aj na celkovú polygrafickú úpravu knihy.

Špecifika historického skúmania v podstate predpokladá nie ich chronologický prehľad, ani nie rozbor jednotlivých diel alebo umeleckých individualít, ale chce predovšetkým ukázať základné umelecké tendencie vývoja detskej ilustrácie na pozadí vývoja výtvarného umenia, detskej literatúry a kníhtlače v jednotlivých krajinách.

Podľa môjho názoru historicko-teoretický výskum ilustračného umenia detskej knihy by mal vychádzať z týchto bodov:

1. Ilustrovať pohľad na celkový stav súčasného umenia, zhodnotiť jeho úlohu v rámci štátneho systému výchovy i umeleckej praxe krajiny.

2. Stručný prehľad tradícií existujúcich v tejto oblasti v jednotlivých krajinách s vymenovaním najvýznamnejších umelcov i najlepších diel.

3. Historické hodnotenie základných tendencií rozvoja umenia detskej ilustrácie za posledných tridsať rokov na pozadí celkového rozvoja detskej literatúry, výtvarného umenia a kníhtlače.

4. Vedecký aparát: zoznam výstav, vydavateľstiev, významných diel doma i v zahraničí. Umelecký slovník.

Výklad by mal byť encyklopedický, s presným vymenovaním názvov, dátumov a mien.

Ušľachtilým a konečným záverom zovšeobecnenia dejín detskej

knihy v povojnovom období by podľa všetkého bolo vydanie (pod záštitou UNESCO) medzinárodného teoretického diela v 3—4 zväzkoch, z ktorých 2 zväzky by boli venované obsahlemu a pútavému ilustrovanému slovníku Kto je kto v ilustrácii detskej knihy.

Na záver by som ešte chcela vyjadriť uspokojenie nad tou

obrovskou rôznorodou činnosťou, ktorú od zvolania prvého BIB vykonávajú jeho usporiadatelia, pracovníci Slovenskej národnej galérie a všetci účastníci Medzinárodného Kuratória odborníkov pre detskú knihu. Práve ich činnosti vďačíme za to, že dnes môžeme nastoliť otázku historicko-teoretického výskumu ilustrovania detskej knihy.

FRANTIŠEK
HOLEŠOVSKÝ,
 ČSSR

NA TÉMA POJETÍ A PROGRAMU TEORIE ILUSTRACE PRO DĚTI

I

Když jsem v mezidobí mezi druhým a třetím Bienale ilustrací pro děti hovořil o podstatě BIB s pedagogickými a psychologickými teoretiky, setkal jsem se skoro vždy s připomínkou, že československé bienale se stáva jednostranně záležitostí teorie umění a že nerespektuje dvojstrannost ilustrační funkce, kterou si tak dobře uvědomují právě nejvýznačnější naši i světoví ilustrátoři. Kritikové tím mínili onu dvoustrannost nebo lépe dvouvýznamovost ilustrace, vyplývající z toho, že ilustrace je sice samostatným a svébytným druhem grafiky a výtvarného umění, ale vedle toho i součástí knihy (a v tomto případě dětské knihy); že tedy nelze o ní pojednávat bez studia složitěho a primárního vztahu textu a ilustrace, ani bez zkoumání vztahu dětí k ilustracím a zřejmě i k ilustracím vyznamenaným; že z kontextu aspektů BIB nelze vypustit psychologickou a pedagogickou problematiku recepce ilustrace a jejího vlivu na děti.

Že konečně ilustrace pro děti je také záležitostí dětí, a i když nechceme demagogicky uplatňovat problematickou váhu dětského hlasu a nevyvinutého vkusu dětí, bylo by snad možné uvažovat o tom, že by se vedle zavedených cen BIB mohly udílet i ceny, hovořící o ohlasu ilustrací u dětí, jakési ceny dětského, popřípadě pedagogického hodnocení.

Měl jsem při takových rozhovorech rozporné pocity. Na jedné straně jsem si uvědomoval jakési jádro pravdy v těchto výtkách — BIB se opravdu rozvíjí mimo oblast psychologie umění a psychologie dítěte i mimo oblast pedagogické teorie. Je to vidět v složení jury, respektující více oblast knihovnictví a oblast ediční než psychologii a pedagogiku, ale projevuje se to zřetelně i na obsahu a účastnících sympozia.

Na druhé straně jsem však nemohl nevidět výstražný příklad minulosti, kdy estetická hlediska v dětské knize byla zcela potlačena hledisky naučnými a mravně vzdělávacími, a nemohl jsem si neuvědomovat,

že ani dnešní školská i neškolská výchovně vzdělávací praxe stojí v převážné většině na pozicích naivně konzumního přístupu ke kultuře a k umění. Vzpomněl jsem, že i někdejší gottwaldovské festivaly filmů pro děti byly i s tím dětským hlasováním podivnou směsicí rozpaků a demagogie jako vše, kde se bez ladu a skladu mísí hlediska tvorby a konzumu se spleť počátků nejrůznějších teoretických disciplín a s žehnáním novinářské reklamy. A nakonec dobře pocítuji onu ošidnost přesné hranice mezi obecnou pedagogickou praxí a roztříštěnou, nejednotnou pedagogickou teorií, zvláště pokud jde o estetickou a uměleckou výchovu, v níž samé dochází často k absurdním a nepochopitelným nedorozuměním a rozporům.

Nicméně cosi mi silně napovídalo, že byla-li etapa naivní pedagogizace dětské knihy špatná a musila-li být proti překonána, že ani etapa krajní estetizace umění pro děti neznamená definitivní a optimální řešení, že je krajností stejně, jako jí byla ona minulá, a že je na nás, abychom zjednali stav, který vyhovuje společensky nezbytným cílům a počítá navíc se společenskou základnou, s její organizací a úrovní.

„Tak tedy zase kompromisy?“ namítne se mi. „Jak dlouho je chcete ještě udržovat nebo dokonce prosazovat?“ Nejde však o kompromisy. Kdyby o ně šlo, podávaly by samy výroky jury jejich přesvědčivé důkazy — nejenom výběrem vyznamenaných ilustrací, ale už samou motivací cen a vyznamenaní. Opravdu nejde o kompromisy — jde o něco zcela jiného. Formuloval bych onen cíl, o který vpravdě jde, jako společensky a vývojově nezbytné sblížení obecného úsilí umění o dosažení a objevení nových pevnin s obecným kulturním zájmem lidu. Jinak řečeno, jde o podíl národa na tom, co je v našem umění nejlepší, nejslibnější. O podíl tím důležitější, že nás k němu zavazuje naše slovenská a česká (slovenská patří v tomto pořadí zcela jistě na první místo) tradice lidového umění a národního umění, které z něho čerpalo, a že jsme tím zavázáni i historické úloze, kterou umění sehrálo v kulturním utváření našich národů.

Když však takto dospíváme k vlastní perspektivní úloze BIB (a budeme ji nepochybně utvářet ještě drahnou dobu), vynoří se s dialektickou nutností otázka jejich podmíněk, předpokladů a možností. Třetího BIB se zúčastňuje už bezmála čtyřicet států s kulturní úrovní značně rozdílnou. Při organickém sepjetí ilustrace s domácími podmínkami kultury — jaké jsou možnosti BIB ovlivnit tvorbu ilustrace pro děti a formování její teorie?

Pokud jde o vlastní tvorbu, je význam BIB jasný. Ne tak už v teorii ilustrace pro děti. Ani srovnání toho, co v posledních letech přinesly jednotlivé národní kulturní oblasti samé Evropy, nedává nám ucelený obraz. Jak by tu mohlo bratislavské bienále svým sympoziem, které zdaleka není tak soustavně obesíláno jako výstava BIB, docílit stejnoměrného světového rozvoje, když ten bytostně závisí na vlastních materiálních, kulturních a osobních podmínkách, v základě nestejných a jenom nesnadno srovnatelných?

Přesto však jisté možnosti jsou — a spočívají, pokud jde o teorii ilustrace pro děti, právě v úloze samého sympozia. Je třeba se zamyslet nad otázkou jeho složení, poupravit živelný sklad jeho účastníků z hlediska mezinárodního i odborně vědeckého, bude třeba (jak byl učiněn pokus už v počátcích BIB) nově hodnotit možnosti užších tematických zaměření sympozií, vyhlášovat témata o celé období napřed (chceme-li počítat s výzkumem) a pod. Přirozeně, vzhledem ke skutečnosti, že dosud nelze ovlivnit výběr teoretiků vysílaných na sympozia z jednotlivých národních oblastí, nelze jim ani přidělovat konkrétní úkoly.* A při všem respektu k vedoucí organizační funkci Československa se nemůžeme domnívat, že jsme schopni základní teoretické úkoly zajistit sami — bylo by to absurdní a velíkášské.

V zahraniční i v naší literatuře máme řadu publikací ukazujících celý vějíř koncepčních přístupů k otázkám historie a teorie ilustrace pro děti. Mohl bych začít příkladnou historickou prací sovětské teoretičky Elly Gankinové, na niž navazuje v Sovětském svazu knižnice drobných monografií o ilustrátorech. Od práce Gankinové lze přejít k analogické, ale spíš detailizované, neplynulé třídílné práci americké, která je jakýmsi účelným mezitvarem mezi historickým lexikonem ilustrace pro děti a její historií. Zvláštní místo v té řadě zaujímá stará Hobreckerova práce z roku 1924 a nová, vtípně beletristicky koncipovaná kniha Horsta Kunze z NDR.

Svůj význam má snaha ukázat současný stav národní nebo světové ilustrace pro děti. O tento cíl usiluje polské album varšavského nakladatelství knih pro děti a Eettiny Hürlimannové Svět v obrázkové knize, svým způsobem a značně skromněji jej odrážejí propagační a bibliografické materiály obou našich nakladatelství dětských knih v Praze a v Bratislavě. Mohli bychom sem zařadit i některé drobnější publikace jako například knižku Blanky Stehlíkové o českých ilustracích pohádek, knižní vydání

* Do jisté míry a v únosných mezích se to stalo na sympoziu třetího BIB — úkolem zachytit historický vývoj ilustrace pro děti v poválečném období. V rámci vlastní teorie chybí však škála problémů tvořících vlastní základ teorie ilustrace pro děti.

mé přednášky z roku 1960 apod. Dokumentačním vrcholem této řady jsou dosud vyšlé katalogy výstav BIB a skvělé album významných prací z prvního a druhého bienále — jsou svědectvím promyšlené a odpovědné práce organizátorů BIB a Slovenské národní galerie v Bratislavě.

Příští badatelé na úseku historie a teorie ilustrace pro děti se přirozeně neobejdou bez pomoci monografických prací o jednotlivých umělcích, tvůrcích ilustrace. Tato řada studií má svůj počátek v časopiseckých statích povahy medajlonu, ale pro svou poměrnou uzavřenost a nepochybně základní hodnoty má i v knižní ediční činnosti vyhlídky zcela reálné.

O vytyčení základní teoretické problematiky naší disciplíny se pokusil Stefan Szuman (1951) a E. Adamov (1959). V míře celkem omezené naznačuje některé z úkolů ve svých kriticko-popisných esejích má kniha Tvár a reč ilustrácie pre deti (1971), jejíž základní funkce směřuje však spíše k širším čtenářským vrstvám. Blíže k jádru věci se už ocitá sborník prací uspořádaný Alfredem Baumgärtnerem a vydaný (s podobným časovým zdržením jako zmíněná kniha bratislavská) roku 1968. Baumgärtner myslil v plánu sborníku především na různé aspekty vztahu k ilustraci pro děti, odtud i název sborníku, méně už na klasifikaci základních problémů teorie ilustrace pro děti — v každém případě však vznikla kniha potřebná a zajímavá, s koncepcí, která se může úspěšně uplatnit v metodologickém plánu další teoretické činnosti.

V přehledu prací se mimořádně uplatňuje aktuální práce Ireny Sloňské, zabývající se výzkumem psychologických otázek vnímání ilustrace v knihách pro děti. Sloňská energicky obrací pozornost k oblasti dosud zanedbávané: její pečlivý a dlouhodobý výzkum otázky umělecké recepce se dotýká mnoha vztahů, které musejí být v budoucnu objasněny. Nelze jí přirozeně vytýkat, že v oblasti tak prostorné a složité pracovala sama a že tedy výsledky práce jsou dány silami a možnostmi jedince — je jí třeba naopak poděkovat za průkopnický čin.

Rozložit vějíř publikačních titulů, témat a směrů nemůže ještě vést k formulaci úkolů utvářejících se teorie. Nicméně její dvojitý dílčí aspekt je jasný: hledisko historické bude nepochybně i nadále charakterizováno těsným spojením s oblastí teorie výtvarného umění, budování základů úžeji vymezené teorie ilustrace pro děti se rozhodně neobejde bez poznatků a spolupráce psychologie, filosofie, sociologie a pedagogiky. Pravděpodobně právě proto, že spolupráce tolika vědních oborů má ještě daleko k svému zajištění, činí se první kroky v této oblasti tak váhavě a nejistě.

II

I když dále hodlám sledovat pouze dva z početných vztahů teorie ilustrace pro děti, ukazuje i jejich domyšlení daleké obzory úkolů, které máme před sebou. Ve vznikající disciplíně teorie ilustrace pro děti (budu užívat tohoto termínu místo složitějšího „ilustrace v knihách pro děti a mládež“) nelze tedy rozlišovat úkoly čistě historické a čistě teoretické. Tento fakt sám ukazuje zároveň obtíže

konstituování a systematizace nové vědy. Kdyby ho nebylo dbáno, znamenalo by to, že budeme vytvářet v teorii ilustrace pro děti dvě oddělené dílčí disciplíny, z nichž každá v sobě ponese vlastní jádro nehotovosti a cílové neúplnosti, a budeme je přetvářet tak dlouho, dokud nevytvoří jednotně strukturovaný systém.

S hlediskem vztahu dětských čtenářů k ilustraci souvisí specifická otázka úspěchu a trvání hodnoty a působení ilustrace. Je to otázka sociologie umění a je celkem pochopitelné, budu-li se dovolávat úvah, které byly na toto téma a v této oblasti publikovány.

Robert Escarpit rozlišuje ve své studii o úspěchu a přežití literárního díla pohled na jeho obchodní a komunikační stránku. I když si sám uvědomuje a zdůrazňuje úzké spojení obou stránek, stanoví nám vydělení ilustrace z knihy problémy nové. Aniž bychom je na tomto místě zvlášť rozvíjeli, stačí upozornit na místo starých francouzských rytin ve Verneových románech a jejich setrvačný vliv na současné čtenáře, nebo na nová vydání Alenky s ilustracemi Tennielovými, Biblických příběhů s Dorém, a naopak na úspěšné pokusy ilustrovat klasická a „věčná“ literární díla současným výtvarníkem, který už prokázal svůj nárok na přežití: Mácha, Gogol, Shakespeare vycházejí s obrazy Zrzavého, Fielding s Follou — chceme-li se vrátit do nedávné minulosti — Tisíc a jedna noc se Slevogtem (ale dnes i s Trnkou), Poe s Kubinem, ale zároveň i Carroll s Berkovou, Andersen s Brunovským, nemluvic už o ilustrování lidových pohádek různých národů, které ve vztahu k výběru ilustrátora zaujímají zvláštní místo.

Cítíme tu zřetelně boj a souhru ekonomických a komunikačních vlivů; ty nakonec vyúsťují — právě na poli ilustrace pro děti — v pokus o novou ilustraci, která se snaží nějak odpovědět době vzniku literárního díla. Snad nejlépe to vyjadřují ilustrace Fr. Tichého k Robinsonu Crusoe, jakkoli bychom mohli považovat sám pokus o takovou koncepci ilustrace za sporný.

Poučení z ekonomického hlediska nás zavede k úspěšným a neúspěšným ilustracím, což samo o sobě nemusí svědčit o umělecké kvalitě. Známe přece knihy, které díky ilustrátorům mizí v několika dnech z knihkupeckých pultů, a protože u knih pro děti nelze odmyslit odběratelský faktor dospělého prostředníka mezi editorem a dětským vnímatelem, nedovede nám bohužel ani přesná distribuce oddělit v tomto prodejním úspěchu podíl dětí a dospělých.

Ale ekonomická závislost nám skýtá i jiný pohled: jestliže jsme byli ještě přednedávnem hrdí, že socialistická společnost zúčtovala s knižním a ilustrátorským brakem, ukazují zkušenosti z poslední doby, že tomu tak zdaleka není, že i tu hospodářské zřetele se mohou drát do popředí a snižovat vlastní podstatu socialismu.

Před více než dvěma sty lety pochvaloval prý W. Goldsmith anglické čtenáře, že sňali z autorů starost o chléb: dnes je však situace mnohem složitější. Složitost spočívá ve zcela rozdílné relaci kulturních statků a počtu jejich konzumentů, v konkurenci, kterou kniha má v ostatních prostředcích kultury a konečně i ve složitě situaci funkční, která se v oblasti ilustrace projevuje ještě výrazněji než v literatuře.

Přesto nám stále chybí vysvětlení, proč např. vysoce umělecká ilustrace, hodnotná a objevná, nenachází své „kupce“ (viz případ ilustrací Šerýcha k Labutímu jezeru, Kolíbala ke Kalevale, ale i — *Horribile dictu* — Zrzavého ilustrací ke Gejstoroři). Šíře a vnitřní dělení čtenářů už sto let po Goldsmithovi bylo podstatně jiné. Říká nám to i naše tragická zkušenost o životě a díle Boženy Němcové, nebo i Mikoláše Alše.

Bohužel žádné uznání současné doby nemůže garantovat spisovateli nebo ilustrátorovi dětské knihy objektivní hodnotu jeho díla a jeho přetrvání. Je těžké, skoro nemožné, plně pochopit a obsáhnout utajené základní aspekty hodnocení, protože ty tkví zároveň nedílně v budoucnosti. Snad to je jeden z důvodů, proč — když se už pokoušíme o objektivní kritiku a analýzu ilustrace — musíme a budeme vždy preferovat experiment a hledání v ilustrační tvorbě, a tradiční, konvencemi zatížený výraz budeme respektovat pouze potud, pokud dovede přesáhnout hranice, tradiční konvencí přesně narýsované. Na III. sjezdu sovětských spisovatelů se zdůraznilo, že „... začínající spisovatel musí mít možnost rozvíjet své nadání vlastními prostředky“. Hovoříme o vlastních prostředcích, nezamítáme přirozeně východiska, zdroje, prameny: každý z ilustrátorů je má — jako každý z umělců vůbec. U ilustrátora tu snad platí navíc skutečnost, že stejně jako zdroji a cíli výtvarně uměleckými je poután i základním tvořivým principem literárního díla. „Vázán“ neznamená svazován: tvořivému principu literárního díla nemusí nutně odpovídat tvořivý princip ilustrace. Viera Bombová má plnou pravdu, když hovoří o dvojím vyústění ilustrace pro děti: o vystižení celkové atmosféry textu, jeho umocnění a doplnění, avšak také o vytvoření ilustrace, která by v sobě nesla všechny znaky výtvarnosti a tak mohla existovat jako samostatné výtvarné dílo. A ani ta první funkce, tím méně druhá, nepodrobuje malíře otrocky autorovým představám a jeho citění atmosféry.

V oddíle o přežívání literárního díla uvádí Escarpit statistická zkoumání a relace Odínovy a obraz literárních zjevů z Larousseovy encyklopedie. Escarpit uvažuje takto: v průběhu posledních 45 let můžeme počítat asi s tisícem spisovatelů, jejichž nadání jim dává právo, aby byli stále čtení a uznáváni, aby — řekněme — patřili do kulturního povědomí společnosti. Ale patří do něho opravdu? Jinak bychom se mohli otázat: je-li jejich dílo takové, že přetrvalo a přetrvává, pro jak velikou vrstvu obyvatelstva má platnost? Escarpit je přesvědčen, že člověk středního vzdělání (pojem „střední“ neznamená tu klasifikaci školského systému) zná přibližně 150—200 spisovatelů z onoho uvedeného tisíce. A uvádí statistický výzkum ve Francii, při němž se zjistilo, že ze 4716 dotázaných odvedenců jich 2845 nedovedlo zapamatovat více než 4 spisovatele. (Věřme, že u nás jsou takové tristní výsledky vyloučeny.)

Statistické výzkumy znalosti jmen mají značnou nevýhodu: jsou pouze formální, vnějškovým ukazatelem vztahu člověka k umění, skreslují odpověď na otázku po plnění společenské funkce umění. Znat jména autorů nebo ilustrátorů neříká ještě nic — pro nás jsou důležité emocionální a volní důsledky působení knihy a ilustrace.

Rozhodování o cenách za uměleckou ilustraci právě tak jako rozhodování o cenách literárních se ukazuje — měřeno přežitím uměleckého díla a prokazatelně tedy teprve o jednu dvě generace později — stále krajně subjektivistické. Neboť subjektivismus je stejně vlastní soudu laiků jako soudu odborníků. Otázka „přežití“ díla konečně podle toho, co jsem už uvedl, nekonkretizovala stále ještě šíři vrstev, pro které by mělo přežití díla přímý význam. Ani závěry z Lehmanova výzkumu o tvořivém věku, aktivně rozvíjené ještě v šedesátých letech R. Escarpitem, nehledíc k jejich zajímavosti, nám mnoho neřeknou.* Převedeme-li druhý Lehmanův zákon do obecné polohy uměleckého tvoření, můžeme ho formulovat v tom smyslu, že umělecké dílo (Lehman mluví o literatuře, my myslíme hlavně na ilustraci) vytvořené v pozdějším věku než 40 let má méně vyhlídek na přežití, t. j. stát se trvalou hodnotou uměleckou, než dílo vytvořené před tímto věkem.

Pro oblast ilustrace lze empiricky soudit a prohlásit, že ilustrační tvorba kteréhokoli umělce se vyznačuje větší integrací než dílo literární, takže nemá smysl oddělovat ostře tvorbu před čtyřicátým rokem a po něm. Kašparova Babička vznikala, když Kašparovi bylo 24—26 let, Preissigovo album „Byl jeden domeček“ vyšlo, když grafik dosáhl 31 let. Nástup české moderní ilustrace dílem Ant. Strnadla, Jiřího Trnky a Adolfa Zábranského spadl do jejich třicátých let. Bombové Vieře vyšly její ilustrace ku Gondášikovi, když jí bylo 37, Brunovskému Andersenovy pohádky v jeho 35 letech. To vše jako by potvrzovalo Lehmanův zákon.

Ale uvnitř tvůrčího díla autora je situace jiná: vrchol Kubinovy tvorby nastal po čtyřicátém roce, stejně u Trnky a Strnadla přinesla čtyřicátá a pozdější léta věku obecněji platná díla než jejich začátky, ilustrační dílo Fullovo roste svým významem v každém novém projevu a tak bychom mohli pokračovat. A nakonec: cožpak je možné umělecké hodnoty projevíví se jako dlouhověkové hodnotit jako housky na krámě? Cožpak vznikají v krátkém časovém rozmezí? A kdyby už, tak kdy je můžeme vůbec srovnávat — za deset, za sto, za dvě stě let?

Pravda, lze říci, že každá zákonitost počítá s výjimkami. Avšak při vysoké frekvenci výjimek a při mimořádné závažnosti díla je zákonitost napadaná v samé její podstatě. Vyslovená zákonitost o vrcholech tvořivého věku je svým způsobem korigována závislostí na věku čtenáře a vnímatele (u ilustrace). Je logické, že pravděpodobnost dlouhověkovosti uměleckého díla je tím větší, čím s delším věkem vnímatele může počítat — rozuměj, vnímatele, který dílo intenzivně akceptuje, který se s ním ztotožňuje.

Po této stránce by mohla mít ilustrace pro děti zvláštní vyhlídky. Má to ovšem opět své jasné i stinné stránky. Při bývalém omezení platnosti ilustrace na národně kulturní oblast se mohlo stát, že úspěch jako nápoděť přežití — byť ne neklamná — doprovázel ilustrační dílo Fischerové-Kvěchové i Josefa Lady, Zdeňka Buriana i Jiřího Trnky. Doba padesátí let není ještě dlouhověková, může to být vstup k ní,

ale i ten má svůj význam, vzpomeneme-li třeba na systematické pokusy o znovuvzkříšení děl, která z objektivního hlediska nárok na přežití nemají.

Kdybych měl nyní shrnout situaci společenského odrazu umělecké ilustrace pro děti v paralele a rozdílech mezi ilustrací a samým literárním dílem, vyšlo by nám těchto pět styčných bodů — vztahů, které mohou zakládat okruhy výzkumu:

a) Lze mít za to, že okruh lidí, plně a dominantně vnímajících ilustraci, je relativně menší než okruh čtenářů. Myslíme-li na vlastní ilustrace v knihách pro děti, nezahrneme do tohoto soudu konzumenty knih pro nejmenší, především z toho důvodu, že jejich vnímání je málo uvědomělé a omezené v zásadě na obsah ilustrace, vytržený z celkového kontextu uměleckého díla.

b) Vzhledem k životnímu stylu dětí (užívám tohoto termínu s přirozenými výhradami k pojmu „styl“) není u ilustrace pro děti nebezpečí jejich nepřímého poznávání — z recenzí, kritik, zpráv masových komunikačních prostředků — jaké existuje ve vztahu literárního díla a dospělého čtenáře. Tato skutečnost má svůj význam při výběru a realizaci metod výzkumu působení ilustrace na děti.

c) Proti obvyklému působení samotného literárního díla (obvyklému v tom smyslu, že působí samo svou uměleckou podstatou, jakkoli musí počítat se specifickými, třeba individuálně rozdílnými subjektivními předpoklady ve vztahu běžně dovolávaných „vnitřních“ a „vnějších“ podmínek výchovného působení a zákonitosti jejich „lomu“) nelze omezit působení ilustrace v knize pro děti na samu ilustraci. Ilustrace vůbec a ilustrace pro děti specificky nemůže plně působit sama o sobě, beze znalosti literárního díla, jehož doprovod tvoří. To nijak nevyvrací koncepci dvousměrnosti ilustrace, jak na ni upozorňuje Viera Bombová a jak ji plně přijímáme i my. Neboť i v této dvousměrnosti je závislost ilustrace na uměleckém díle chronologicky i významově primární — a její samostatná existence sekundární.

d) Ilustrace pro děti má s knihou a v knize pro děti hovořit k dětem, v jejichž poznávání a osobnostním rozvoji hraje důležité místo škola. Třebaže nemůžeme být zdaleka spokojeni činností naší školy v kulturním a politickém ohledu, přece jenom nemůžeme nechat bez povšimnutí kvalitativně i kvantitativně rozdílné prostředky jejího působení, pokud jde o uměleckou literaturu a uměleckou ilustraci. Stačí tu jenom poukázat na skutečnost, jak snadno byla opuštěna dobrá myšlenka umělecké ilustrace učebnic, nemluví už o tom, že v poměru k organizovanému systému školní četby zůstává výchovně vzdělávací využití umělecké ilustrace přáním pouze několika jedinců.

e) Není divu, že za této situace ani otázka empirického výzkumu společenského odrazu umělecké ilustrace pro děti není nastolena a nemá ani institucionální základnu. To je bohužel situace celosvětová a výjimky pouze potvrzují pravidlo.

III

Vztah ilustrace a textu patří k základním vztahům ilustračním, i když můžeme mít o těsnosti toho vztahu různé mínění. Irena

* Harvey C. Lehman, *The creative years, 1937*; R. Escarpit, *Das Buch und der Leser, 1960*.

Stořská pojednává ve své zprávě o výzkumu ilustrace pro děti zvláště o vztahu ilustrací k fantazii dětí, podněcené textem, o shodě ilustrací s textem a dále o tom, jaký vliv má vztah dětí k textu na jejich vztah k ilustraci.

Tak jako nemůžeme podceňovat význam intelektuální připravenosti dítěte pro styk s knihou a s ilustrací, bereme v úvahu i různý stupeň a kvalitu dětské fantazie a citové vnímavosti. O tom, jak fantazie vyznačuje právě předškolní věk, píše Vygotskij ve své starší vynikající práci a prokazuje nástup fantazie a intelektu známou Ribotovou křivkou. Dětské fantazii v tom věku odpovídají stejně slovní jako výtvarné podněty, sotva však lze mít za to, že dítě od chvíle, kdy je schopné vyslechnout literární útvar, vyžaduje, aby všechno, o čem je v textu řeč, bylo nakresleno. Otázky tříletých dětí, kde je to či ono, o čem se z knížky čte, nejsou nezvratným důkazem potřeby výtvarného vyjádření — zdroje otázky mohou být jinde.

Zároveň je nutno se distancovat od staré vady empirických výchovných výzkumů, které jsou vždy ochotny dokládat pravdivost domněnky ojedinělými příklady. Tato základní vada tkví mimo jiné asi v záznamech z výchovné praxe a v jejich ukvapených zobecněních. Z jednotky chování se při takovém antilogickém postupu stává pravidlo a příklad se už klade jako jeho důkaz. Dětské otázky po ilustraci vyplývají nepochybně z poznání, že text knihy bývá spojen s ilustracemi: kdyby dítě takového poznání nenabývalo, nekladlo by otázky tak zaměřené.

Při výzkumu pocitu potřeby ilustrace u dětí (v knize Ireny Stořské se uvádějí hovory s dětmi ve věku 10—14 let) nelze pak zapomínat na různou dominanci funkce ilustrace — podle věku dětí, podle jejich individuální záliby a podle druhů a žánrů dětské knihy. Tato různá dominance funkcí má sotva co činit se spontánní potřebou dětí: vyplývá z významu knihy pro lidský život, z dětského vývoje a jeho konfrontace s potřebami společnosti. Z tohoto hlediska je jistě zajímavý dětský soud: „Když je knížka hezká, může být i bez obrázků.“ Ale soud sám už potvrzuje, že není účelné zkoumat u dětí jakousi obecnou potřebu ilustrace v knize. Něco jiného by bylo, zkoumat ji buď u určité knihy, nebo u přesně vymezeného druhu knih, majících specifický vztah k jisté vrstvě čtenářů.

Své problémy má dále i výzkum postoje dětí k ilustracím v určité knize. Prostý záznamový postoj k výroky dětí o ilustraci může odporovat zjištění, že ve věku kolem 12 let jsou děti schopny formálně uměleckého hodnocení. Tato schopnost — máme-li za to, že je nesporná — nás zavazuje. A jakkoli může být statický výzkum dětských postojů k určité ilustraci docela zajímavý, liší se už základním faktem od výzkumu veřejného mínění, t. j. faktem, že jde o děti, tedy generaci uprostřed nebo dokonce v úvodní etapě procesu jejich vzdělávání.

V komplexu funkcí ilustrace pro děti považujeme v každém případě funkci uměleckou za nejdůležitější a respektujeme její svérázný a specifický obsah. Je těžké souhlasit s názorem, že ilustrace v knížkách, které živě hovoří k dětské fantazii, musejí počítat se směrem a charakterem dětské fantazie, že „se musejí shodovat s představou

děti“. Nenaplníme-li tuto formulaci konkrétním obsahem, zůstává stále v zajetí staré tradiční funkční omezenosti ilustrace.

Na všech dosavadních výzkumech v oblasti dětské recepce výtvarného obrazu cítíme, jak by bylo potřebné spojovat výzkum dětí s výzkumem dospělých, především učitelů. Izolovaný výzkum v dětském prostředí nepočítá se základním principem dvojstranné interakce, od něhož není možné ve výchově ustoupit.

Nemáme zatím přehled o tom, jak si dětský čtenář při procesu četby všimá ilustrace. Soudíme, že ta či ona ilustrace je vhodnější ke vzbuzení zájmu o text knihy, jiná že může vést k prožívání přečteného, že určitá koncepce ilustrační kresby může vést k paralelnímu vnímání ilustrace s četbou — ale to jsou pouhé dohady. Snad nejjasnější se nám zdá postavení ilustrace v procesu četby tam, kde mezi textem a ilustrací vládne dynamický vztah. Příklad nám dávají některé svazky Kulihráška v Albatrosu, např. Nollovy ilustrace ve svazku D. Lhotové, Mikulovy ilustrace k Médům O. Krejčové. Z této polohy vztahů bychom mohli vyjít dále třeba k obrázkové knize.

Podobně lze přijít s hypotézou individuálních rozdílů v koordinaci četby a vnímání ilustrace. To by vyžadovalo utřídít závěry výzkumu podle zájmových oblastí dětí, podle druhu dětské literatury, podle rázu ilustrace. V každém případě by takový výzkum osvětlil jednu z nejdůležitějších otázek funkce ilustrace v dětské knize.

Stanovisko, že úloha ilustrace se může přenášet z funkce názornosti a doslovení textu k funkci estetické, nám dnes už nestačí. Toto stanovisko vycházelo ze starého chápání ilustrační funkce, nepočítalo s přesunem a usložením funkčních aspektů v dalším vývoji. Estetické hlediska v ilustraci a povinnost ve výzkumu je respektovat je pro nás primární — ať je funkční dominanta ilustrace jakákoli. Jinak by nemělo smysl hovořit o umělecké ilustraci pro děti vůbec.

Důležitější než tato námitka je však problém, co z funkce ilustrace vyvodíme, jak pojem funkce chápeme. Funkce není pouze záležitostí výtvarníka, i když u něho svou působnost začíná. Ještě důležitější je přenos funkce do procesu dětského vývoje, její uplatnění ve vzdělávací soustavě, při čemž hlavními činiteli tu budou nejenom kniha a ilustrace jako prostředek funkční realizace, ale i osoba vychovatele a učitele, kteří prostřednictvím ilustrace a na ní její funkci realizují.

O shodě ilustrací s textem se hovoří od té doby, co se hovoří o ilustraci. Vzpomínám na kritické poznámky k této otázce už ze třicátých let, a to rozhodně ještě nebyl počátek uvědomění problému. Že děti kriticky reagují na vyskytnuvší se neshody, je přirozené — podobají se v tom ohledu dospělým naivním vnímatelům umění.

Ale postupně s tím, jak se umělecká ilustrace vzdaluje popisné realistickým tendencím, s tím, jak sílí umělecké funkce ilustrace pro děti (zvláště pokud jde o složku zaměřenou k uplatnění progresivních objevných uměleckých směrů a výrazů v ilustraci a v umělecké výchově), uvolňuje si i vázanost této shody. Uplatňovat např. otázku dlouhých vlasů, shody oděvu, přesného počtu jednajících osob není zholá možné u ilustračních projevů, jako jsou obrázky V. Bombové

k Šudy Katarince, Klimovy v Králi času, Kolíbalovy v Kalevale, Šerých a v Labutím jezeře, Strnadla v Psohlavcích a pod.

Od nemožnosti shody, která pramení z charakteru moderní ilustrace, jde dále cesta k obecnému uvolnění tohoto požadavku. V systému dominancí funkcí se tak vlastně prosazuje stanovisko, že plní-li ilustrace výrazně funkci uměleckou, má-li zainteresovat čtenáře o významné výtvarné moderní projevy, je shoda s textem v každém případě záležitost druhořadá. Kompoziční hlediska ilustrace, její barevné harmonie vytvářejí z ilustrace ne textem vázaný výtvarný doprovod, ale spíše samostatnou výtvarnou fantazii z podnětu textu. To je konečně cesta, kterou by se měl ubírat i vývoj fantazie dětí, má-li brzy vstoupit na tvořivou dráhu.

Podobně se má situace i s požadavkem shody ilustrace s charakterem textu. Podle S. Szumana má ilustrace odpovídat textu, být shodná se stylem a duchem literárního díla. Szuman hovoří o třech základních stylech ilustrace pro děti: o ilustrační grotesce, o pohádkovém a realistickém stylu. Pripusťme, že tento požadavek zhruba odpovídá vývoji umělecké ilustrace minulých let. Nepočítá však s perspektivními tendencemi ilustrace jako výtvarného druhu, které se dnes už změnily v reálnou skutečnost.

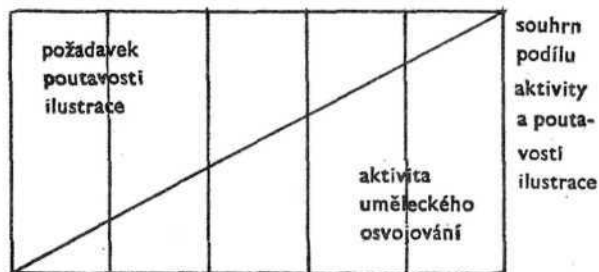
Srovnáváme-li vývoj ilustrace např. s filmovým přepisem literárního díla, uvažujeme-li o polohových přesunech zpracování historických a uměleckých skutečností, vidíme, že přesun z pohádky do grotesky, z reality do pohádky, z reality do absurdna byl mnohokrát proveden a s plným úspěchem. Mohli bychom se dokonce právem ptát, nespočívá-li kvalita uměleckého tvoření zvláště v oblasti těchto přesunů. A tak mám-li na vybranou mezi požadavkem striktní shody ilustrace s charakterem textu a jistou, dosti volnou analogií téže Abrahama Molese o otvírání nových zdrojů originality ve styku s uměním, mám za to, že cesta, kterou naznačuje Moles, je jediné perspektivně správná.

Bylo by přirozené doložit spor obou stanovisk konkrétními příklady ilustračních typů. Při tom nutně dojdeme k přesvědčení, že v dnešní škále ilustrace pro děti už nevystačíme s uvedenými třemi typy, styly ilustrace. Kam bychom např. mohli zařadit Trnkův ilustrační projev k Adventu Jarmily Glazarové, Strnadlovky kresby logicko-analytického rázu k posledním sbírkám pohádek, Brunovského Dona Quijota, ilustrace Viery Krajcové k Babičce? Strohá klasifikace ilustračních typů odporuje konečně samému faktu, že celá řada vynikajících ilustrátorů ilustrovala v podstatě vlastním osobitým výrazem témata pohádková, realistická a poezii: Mirko Hanák, Janusz Grabiński, Karel Müller, Václav Karel, Ota Janeček, Alojz Klimo a četní jiní.

Hovoříme-li o jednotě prožitku z textu a ilustrace, nejsme daleci zásadní otázky: Co je víc, tato jednotu nebo naopak úkol ukládaný dětskému čtenáři a vnímateli, aby spojil dvě různé roviny pojetí? Není zrovna v tom příspěvek k aktivitě uměleckého vnímání?

Aktivita uměleckého vnímání neodporuje požadavku, aby ilustrace dovedly připoutat dětskou pozornost, dětský zájem. Chápejme aktivitu uměleckého osvojení jako požadavek, provázející veškeré výchovné působení (přirozeně odstupňovaný podle věkových zákonitostí); potom je však požadavek poutavosti ilustrace značně omezen a stává

se postupně s uplatňováním výchovného cíle a prohlubováním výchovného řízení stále méně výrazným. Nebyli bychom asi daleko od pravdy, kdybychom oba požadavky spojili protisměrnou úměrností: v tom smyslu, že postupně s rozvíjením a růstem aktivity osvojení ubývá požadavku poutavosti na váze a významu. I když oba pojmy patří do různých kategorií výchovných jevů a lze tedy mít pochyby o jejich souměřitelnosti (dokud bychom je nepřivedli na společného jmenovatele), lze přesto vyjádřit naznačený vztah graficky takto:



Věk: 3 r., 4 r., 5 r., 6 r.

Z Petersova výzkumu o citovém zabarvení vzpomínek vyšla najevo naprostá převaha zážitků citově zabarvených (80%) a z nich opět převaha zážitků libě zabarvených (65%). Anketu provedenou u mládeže v 9. a 10. třídě všeobecně vzdělávacího lycea ve Varšavě (viz práce I. Stoňské) nelze zcela jednoduše přiřadit k Petersovu výzkumu: při vzpomínkách na ilustrace v dětské knize jde o vzpomínky specificky vymezené oblasti umění, a nadto fakt specifčnosti vylučuje svým způsobem asociční pokus* jako metodu užitou Petersonem. Nicméně těsná souvislost záliby v určité ilustraci a zapamatování prožitku nás vede ke zkoumání, které ilustrace zapůsobily na dítě v dětském věku zvláště silně.

Z výsledku výzkumu nelze dělat unáhlené závěry: vylučme možnost připisovat i sebesilnější prožitek z ilustrace samému charakteru ilustrace. Ve hře je celá řada dalších faktorů: tematika ilustrace, dětský věk, příprava dětí na vnímání ilustrace, úroveň výtvarné umělecké výchovy, obecný citový stav v době vnímání, počet opakovaných setkání s ilustrací atd. Stoňská sama zdůrazňuje ve varšavském výzkumu pravděpodobný podíl textu na oblíbě Szancerových ilustrací, uvádí, že některé z knížek patřily do soustavy školní četby, přesto je jednotu názorů tím více překvapující, že výzkum byl prováděn na sedmi různých školách.

Pro výzkumné perspektivy analogických cílů bylo by vhodné nespokojit se pouze označením ilustrací, které se dětem nejvíce líbily, jejich popisem a vyjádřením důvodů, proč se líbily. (Poslední úkol stejně mohl mít význam pouze velmi podmíněný.) Provádíme-li výzkum u žáků, jejichž sebeanalytická schopnost je řádně rozvinuta

* Osoby měly co nejrychleji reagovat na podnětové slovo vzpomínkou na nějaký zážitek.

(tak jak to bylo možno předpokládat u popisované ankety), bude možné jít za okolnostmi a vnitřními i vnějšími podmínkami vnímavých procesů a vyvodit z toho závěry pro výchovně vzdělávací využití ilustrace. Aby nebylo mýlky, nemyslím tu ani v nejmenším starou poznávací a morálně vzdělávací funkci ilustrace, jde o plný a široký rozvoj jedince, pro něž má umělecké dílo význam základní a dosud v podstatě jen málo uplatněný.

Zajímavé otázky se dotkla I. Stoňská v souvislosti s kladnou a zápornou podnětností ilustrace ke čtení knihy. Je vůbec možné, aby ilustrace dovedly odpudit dítě od čtení knihy? V knize se uvádí příklad osmileté Dorotky, kterou ilustrace od knížky odradily. Ze zkušeností můžeme říci, že obecně ilustrace takovou moc nemají, zvláště když jde o děti-čtenáře, myslím tím čtenářsky zaujaté děti, jak se s nimi obvykle už od 2. a 3. ročníku povinné školy setkáváme. Děti k četbě lhostejnější — pokud si budou vybírat knížku podle ilustrací (viz výzkumy o výběru četby, např. výzkum O. Chaloupky z roku 1967) — pak stejně volí, vybírají a mohou odmítnout podle svého založení i ilustrace zcela vyhovující. Pro výzkum bychom tedy spíše volili otázku, čím dovede ilustrace děti k četbě zlákat než opačně, jakáže ilustrace a kdy dovede děti od četby odradit. Příklad Dorotky zdá se být celkem výjimečný. Můj starší výzkum na mateřské škole s ilustracemi Ladovými a Strnadlovými ukazuje (pomineme-li jeho mikrocharakter a laboratorní povahu), že podstata problému je v záměrném a soustavném rozvoji dětské tolerance v uměleckém osvojování, a v ničem jiném. Výzkumy, co se dětem líbí a co ne, i když mohou mít jakýsi význam východiska, pozbývají s rozvojem společenské kultury na významu. Co si např. počít se zjištěním, že dítěti se líbí ilustrační brak a nelíbí se mu hodnotná umělecká ilustrace? Naopak, závěr, že pro děti má obecně význam citový výraz ilustrace a mravní lidská hodnota, lidská tvář ilustrace, je závěrem, jehož závaznost pro tvůrce ilustrací je obecná, zároveň však jim ponechává plnou tvůrčí svobodu.

IV

Mezi oběma vztahy, jimž jsme věnovali v této stati pozornost, je užší souvislost, než lze na první pohled postřehnout. Otázka vzbuzení masového zájmu o moderní uměleckou ilustraci se stává otázkou dne a uvědomují si ji nejenom umělci a vychovatelé, ale i editoři. Důkaz kontradikcí lze ostatně spatřovat v tom, jak se někteří vydavatelé pohotově přizpůsobují masovému nevkusu a jak zásobují knižní trh knižním a ilustračním kýchčem.

Při možném poklesu zájmu o uměleckou literaturu (zjev, nad nímž se už řadu let zamýšlejí literární a pedagogičtí teoretikové v kapitalistickém světě, a který se začíná projevat některými znaky i u nás) mohli bychom spatřovat v umělecké ilustraci pro děti prostředek, který toto nebezpečí vyloučí nebo aspoň pozdrží — do té doby, než budeme proti němu plně mobilizovat své síly.

Boj o nejpřímější proniknutí ilustrace pro děti do povědomí a zájmu lidu nemůže se vyhnout hranicím platných vzdělávacích systémů. Vedle úkolu popularizovat ilustraci pro děti mezi rodiči a vychovateli

(mezi funkcemi BIB není ani tato zanedbatelná) bylo by vhodné prosadit do vzdělávací soustavy výběr v praxi proveditelných výzkumných metod, zjišťujících a rozšiřujících zájem dětí o uměleckou ilustraci a její poznání. Knížka Ireny Stoňské se mi jeví jako velmi vhodný doklad této potřeby. Řešit organizační problematiku tohoto boje patří už jiným činitelům a jiným místům.

Proti katonovskému ničivému „Ceterum autem censeo . . .“ máme důvody postavit naše budovatelské: „Ostatně myslím,“ že teorie ilustrace pro děti položila své základy a že se bude úspěšně rozvíjet. Symposia BIB na tom mají určující podíl.

Bibliografie

- GANKINA E. Z., Russkíe chudožniki detskoj knigi, Moskva, Sovetskij chudožnik, 1963
- ILLUSTRATORS OF CHILDREN'S BOOKS 1744—1945, 1946—1956, 1957—1966; compil. by: Mahony-Latimer-Folmsbee (1.), Viguers-Dalphin-Miller (2.), Kingman-Foster-Lontoff (3.), Boston, The Horn Book, 1947, 1958, 1968
- HOBRECKER KARL, Alte vergessene Kinderbücher, Berlin, Mauritius-Verlag, 1924
- KUNZE HORST, Schatzbehälter alter Kinderbücher, Berlin, Kinderbuchverlag, 1964
- GRAFIKA W KSIĄŻKACH NASZEJ KSIĘGARNI, Warszawa, Nasza księgarnia, 1964
- HÜRLIMANN BETTINA, Die Welt im Bilderbuch, Zürich, Atlantis, 1965
- STEHLÍKOVÁ BLANKA, Čeští ilustrátoři pohádek, Praha, Klub přátel výt. umění, 1970
- HOLEŠOVSKÝ FRANTIŠEK, Naše ilustrace pro děti a jejich výchovný vliv, Praha, SNDK, 1960
- BIENÁLE ILUSTRACÍ BRATISLAVA 1967, 1969, 1971 — katalogy, Bratislava, Slovenská národná galéria, 1967—1971
- SZUMAN STEFAN, Ilustracja w ksiązkach dla dzieci i młodzieży, Kraków, Wiedza-zawod-kultura, 1951
- ADAMOV E., Illjustracija v chudožestvennoj literature, Moskva, Iskusstvo, 1959
- HOLEŠOVSKÝ FRANTIŠEK, Tvář a řeč ilustrácie pre deti, Bratislava, Mladé letá, 1971
- BAUMGÄRTNER A. C. (red.), Aspekte der gemalten Welt, Weinheim, Beltz, 1968
- SŁOŃSKA IRENA, Psychologiczne problemy ilustracji dla dzieci, Warszawa, PWN, 1969
- ESCARPIT ROBERT (red.), Le littéraire et le social, Paris, Flammarion, 1970
- MEILI RICHARD — ROHRACHER HUBERT (red.), Učebnice experimentální psychologie, Praha, SPN, 1967
- YGOTSKIJ L. S., Voobraženie i tvorčestvo v detskom vozraste, Moskva, Prosvěšćenie, 1967 (2. izd.)
- CHALOUPKA OTAKAR, Horizonty čtenářství, Praha, Albatros, 1971
- HOLEŠOVSKÝ FRANTIŠEK, Práce s obrazem na mateřské škole, Praha, SPN, 1958

JOSEF
JAVŮREK,
 ČSSR

PROBLÉMY VĚCNÉ ILUSTRACE LITERÁRNÍHO DÍLA

Úvodem bych se chtěl vrátit ke svému příspěvku na minulém symposiu. Tehdy jsem kromě jiného rozebíral strukturu knižní ilustrace a dostal jsem se také k prvotní mimoestetické funkci ilustrace, konkretisovat náhledy čtenářovy, usměrnit jeho vlastní zkušenosti — a případně je doplnit o vizuální podněty. Především o ty, které jsou mimo dosah jeho vlastních představ například znázornění dosud neznámého cizího zeměpisného nebo společenského nebo historického prostředí. Ilustrace zde dodává základní vizuální informace, základní stavební materiál, aby vůbec mohlo dojít ku konkretizaci náhledů obsažených v literárním díle a na základě toho i k individualizaci představ. Ilustrace dodává pouze názorné představy pro konkretizaci schemat, které přináší literární dílo. Je to zvláště důležité v knihách pro mládež z prostředí, které mladý čtenář nezná z vlastní zkušenosti. Ilustraci chápe potom jako věcnou dokumentaci k doplnění svých vlastních znalostí.

Tento typ ilustrace můžeme v české knižní tvorbě studovat především na tvorbě Zdenka Buriana, která při estetickém hodnocení vyvolává vždy značné rozpaky, ale nikde to nebrání její popularitě a častému vydávání. Znakem jeho kreseb i ostatních ilustrací je vždy popisná realistická ilustrace z doby autotypické reprodukce, to jest především z počátku dvacátého století, jak ji například v české ilustraci reprezentoval Věnceslav Černý, Burianově ilustraci dává její konečnou stilizaci příklad fotografie a to především fotografie filmová, protože ta nejlépe snad dovede podat ilusi vizuální reality. Ta zřejmě také určuje i kompozici obrazu, který buďto vychází z konkrétní krajiny, anebo tuto ilusi fotografie podporují u knih z konce třicátých a čtyřicátých let autotypické reprodukce na křídě nebo reprodukce hlubotiskové.

Typ Burianovy ilustrace neurčují pouze práce jeho předchůdců a vliv filmu, ale i charakter literárních děl, které ilustruje. Jde téměř vždy o literaturu se značným množstvím dobrodružných prvků, tedy založenou na hutném ději s rychlým spádem, který se odehrává

v krajinách a prostředí čtenáři zcela cizím. U většiny těchto knih je dobrodružnost příběhu pouze jednou z těchto složek a to převážně ještě vnější. Tak v Curwoodových románech rozhoduje spíše než příběh sám prostředí amerického severu, u Verna zbožnění techniky a proklamace humanistických ideálů, u Eduarda Štorcha obraz života lidí v různých epochách minulosti na českém území, v povídkách cestovatele A. V. Friče je především kromě rekonstrukce vlastních zážitků i úsilí podat skutečný obraz života jihoamerických indiánů i života v této části světa vůbec.

V řadě knih, v právě již zmíněných dílech Štorchových nebo dobrodružných vyprávění Františka Flose, přistupuje zřetelný zájem mimoliterární, populárně naučný. U Flose je to snaha zpřístupnit poutavou formou život v cizích zemích i konkrétní poznatky s údaji zeměpisnými a přírodovědnými. Jde v podstatě o cestopisy i když podané dobrodružnou formou. Štorch pak podobnou formou popularizuje výsledky archeologického výzkumu, uvádí přesné lokality, opírá se o vědecky zjištěné detaily. A kolem těchto základních dat a poznatků rozvíjí svůj příběh. V obou případech jde vlastně o literární rekonstrukci předpokládaného života v neznámých krajinách nebo málo probádaných historických obdobích. Cílem příběhu není především vyvolat estetické emoce, ale spíše podat na základě uvedených skutečností obraz života jako souvislého celku. Zdá se mi, že z tohoto momentu vychází i Zdeněk Burian ve své knižní ilustraci, že jeho obraz je úsilím o vizuální rekonstrukci faktů uvedených v literárním díle jako předpokládané konkrétní reality.

O věcnost zobrazení jde u všech Burianových ilustrací. Počíná to již spisy Karla Maye, kde ilustracím jde především o vystižení dramatické situace se všemi detaily, tak jak jsou popsány v knize. Ilustrátor klade důraz na obličej postavy i na jejich psychické a rasové typy. Postavy klade do uzavřeného obrazu, kde se stejnou pečlivostí vykresluje detaily krajiny nebo interiéru. Volné kresby jednotlivých postav, to jsou pak studie jednotlivých typů po jejich charakterové

i rasové stránce. Jejich úlohou je zblízka a do detailu představit hrdiny, kteří vystupují v hromadných dramatických scénách a zanikají tak většinou v celku. Burian tak dává zcela fiktivnímu vyprávění Karla Maje svými kresbami věcné zázemí podložené konkrétními poznatky jak krajiny, tak i způsobu života Divokého západu a vybavuje jeho hrdiny konkrétní psychickou podobou. V ilustracích k Vernovým románům konkretisuje svět Vernovy techniky v podobě techniky třicátých let tohoto století, kdy již bylo zřejmo, že všechny jeho základní technické prognosy byly realizovány. Tak vynívají například i ilustrace k Vernovu románu 20 000 mil pod mořem. Kromě toho dává konkrétní vizuální podobu v duchu Vernova humanismu některým závažným společenským problémům, jako bylo například otrokářství v polovině minulého století, kterého se dotýkají i některé ilustrace z Vernova Patnáctiletého kapitána. V ilustracích k Dvěma rokům prázdnin jde zase o rekonstrukci jižní krajiny na základě konkrétního studia. I tady jde o věcnou rekonstrukci téhož typu jako v dobrodružných románech Curwoodových.

V literárním díle Štorchově a Flosově dostává tato rekonstrukční schopnost zcela záměrně a vědomě podněty. V obou případech jde o to zpodobit zcela konkrétní krajinu, ukázat předpokládaný způsob života, představit čtenáři život zvířat. Tedy na základě určitých kusých literárních údajů vytvořit obraz, který obsahuje všechny životní detaily a vytváří z nich komplexní celek. Ať už je to například setkání s medvědem ve Flosových Lovcích kožešin nebo stavba slovenského hradiště v Štorchově knize Zastavený příval. Tyto kresby už mají všechny znaky oněch velkých antropologických a vůbec přírodovědeckých rekonstrukcí pro knihy Augustovy. Zatímco tyto velké tabule podávají určitou činnost, znaky epochy nebo krajové i zeměpisné zvláštnosti v souhrnu, drobné kresby v textu slouží dílčí charakteristice, podávají detaily zbraní, oděvu, obydlí i zvířat.

Rozhodující pro celkové vyznění ilustrace je Burianova schopnost skloubit z jednotlivých detailů uzavřený obraz, který podává velké množství dílčích ilustrací a přitom vytváří právě v záběrech zaměřených na zachycení vyhocených dějových okamžiků. Nezapomíná na žádný věcný detail, ale cílem je vždy zachycení onoho okamžiku v jeho souhrnu. Výsledkem je pak reportážní fotografie, která zachycuje dramatické okamžiky příběhu. To jej předurčuje k tomu, aby rekonstruoval skutečné události, které fotografie pro jejich jedinečnost a neopakovatelnost nemůže dodatečně nikdy zachytit. Takové jsou ilustrace k loveckým vzpomínkám Julia Komárka Lovy v Karpatech. Ilustrátor vychází z důsledného studia pohybů i celkové anatomie zvířat a na jejich základě rekonstruuje scény popsané v knize.

Závěrem tedy můžeme říci, že Burianova ilustrace uspokojuje potřebu důkladné vizuální informace čtenáře, které literární dílo pokládá především za zdroj zpráv o určitých životních jevech. Přestává ovšem uspokojovat čtenáře esteticky citlivého a obeznámeného s vývojem moderního umění a tedy i ilustrace poslední doby. Kde je tedy rozpor mezi Burianovou ilustrací a většinou naší soudobé ilustrační tvorby? Je to především rozpor mezi Burianovými východisky a východisky moderní ilustrace. Zatímco téměř celá

ilustrační tvorba dvacátého století popírá komerční popisnou ilusivní ilustraci, považuje ji Burian vědomě za své východisko. Dobově je podmíněna i stilizace Burianovy ilustrace filmovou fotografií třicátých let, zatímco dnešní filmová fotografie je také někde jinde. Tento rozpor posiluje také i současný stav knižní ilustrace, která vědomě zanedbává informativní stránku kresby.

Poslední vydání dobrodružné literatury nás přesvědčují, že problém zůstává stále otevřený. Ilustrátor jasně cítí potřebu věcné ilustrace, ale na druhé straně jej odrazuje způsob Burianovy výtvarné stilizace, který působí cize v kontextu dnešního výtvarného projevu. Hledá takovou inspiraci, která by zachovala informativní podstatu ilustrace, ale zároveň by ji dala formu přijatelnou pro náš výtvarný vkus. Obrací se proto do minulosti, k dobovým rytinám z osmnáctého a devatenáctého století, jejichž původní funkce byla výlučně informativní a které my teprve s dobovým odstupem chápeme esteticky. Je tedy jeho přístup k ilustrované látce totožný jako u Buriana, podává detaily příběhu s důrazem na jeho epickou složku, záběry krajiny i charaktery osob. Pouze výtvarnou podobu svých ilustrací archaizuje a tím je přizpůsobuje dobovému vkusu. Jaromír Vraštil a Theodor Schnitzer stilizují své kresby k Poslednímu mohykánovi v duchu rytin osmnáctého století. I celkové pojetí indiánských postav vychází z dobového zpodobování. Václav Junek stilizuje své ilustrace ik vyprávění Františka Běhounka o cestovateli Holubovi jako dobovou xylografii, kde všechny podrobnosti vypravování jsou pečlivě uchovávané. Podařilo se mu vystihnout i určitou primitivitu i naivnost v podání, které dodává původním xylografiím zvláštní kouzlo. Z téhož zdroje vychází i Jaromír Vraštil v ilustraci knihy Julia Verna Honba za meteorem a Doktor Ox.

Zdá se, že tento přístup problém pouze obchází, ale neřeší. Příčinou toho, že se nemění vlastní přístup k ilustrované látce. Věcné údaje jsou podávány formou popisné dějové ilustrace, kde epické prvky příběhu zastihují věcné údaje potřebné k úplnému pochopení knihy, jednání hrdinů a celé společenské atmosféry. Nabízí se tedy cesta, zřící se uzavřeného obrazu a místo toho podat obrazovou dokumentaci reálií neznámé doby i prostředí, vybavit čtenáře znalostmi, které pro účastníka příběhu byly běžné. Grafik Milan Kopřiva s ilustrátorem Jiřím Šalamounem vybavili takovýmto způsobem nové vydání Posledního mohykána Jamese Fenimore Coopera z roku 1972. Těžko však říci, zda tato konkrétní realizace splňuje všechny požadavky kladené na věcnou informaci. Názorné tabule jsou izolovány od vlastního příběhu a jejich výtvarná stilizace, poznamenaná na jedné straně zdánlivou naivitou, na druhé straně i značnou a dosti samoučelnou dekorativností kresby zavádí ilustrace do jiné polohy než je romantika dobrodružného příběhu.

Je tedy zcela otevřena otázka názorné ilustrace jejího vztahu k textu, tak aby nevytvářela rušivé momenty při vnímání příběhu i jejího umístění v kompozici knihy jako výtvarném celku.

Soupis citovaných ilustrací

James Fenimore Cooper, Poslední mohykán, il. Jaromír Vraštil,

Praha, SNDK 1968

James Fenimore Cooper, Posledný mohykán, il. Theodor Schnitzler, Bratislava, Mladé letá 1969

James Fenimore Cooper, Poslední mohykán, il. Jiří Šalamoun, grafická úprava Milan Kopřiva, Praha, Mladá fronta 1972

František Flos, Lovci kožešin, il. Zdeněk Burian, Praha, Albatros 1970

Alois Vojtěch Frič, Strýc Indián, il. Zdeněk Burian, Praha, SNDK 1965

Julius Komárek, Lovy v Karpatech, il. Zdeněk Burian, Praha, Orbis 1955

Karl May, Syn lovce medvědů, il. Zdeněk Burian, Praha, SNDK 1964
Eduard Štorch, Zastavený příval, il. Zdeněk Burian, Praha, Albatros 1971

Jules Verne, Dva roky prázdnin, il. Zdeněk Burian, Praha, J. R. Vilímek 1939

Jules Verne, Dvacet tisíc mil pod mořem, il. Zdeněk Burian, Praha, J. R. Vilímek 1938

Jules Verne, Patnáctiletý kapitán, il. Zdeněk Burian, Praha, J. R. Vilímek 1938

Jules Verne, Honba za meteorom a Doktor Ox, il. Jaromír Vraštil, Praha, SNDK 1966

INGRID
KORSAKAITE,
 ZSSR

ILUSTRÁCIA ĽUDOVEJ ROZPRÁVKY A VÝCHOVA MORÁLNYCH ZÁSAD U DIEŤAŤA

Vo výchove nejedného pokolenia zohrala zvlášť veľkú úlohu ľudová rozprávka, pretože folklór odzrkadľuje nielen život a nádeje národa, ale presvedčivo stelesňuje aj jeho etické a estetické ideály. Ba čo viac, „v priebehu mnohých storočí vytvoril si národ vo svojich piesňach, rozprávkach, bylinách, veršoch ideálne metódy ako sa umelecky a pedagogicky priblížiť k dieťaťu“, — ako to správne zdôraznil známy ruský detský spisovateľ K. Čukovskij, ktorý vyzýval budovať na tejto tisícročnej skúsenosti. Keď si spomenieme na životopisy mnohých vynikajúcich ľudí, hlavne spisovateľov a umelcov, všimneme si, akú veľkú úlohu zohral pri formovaní ich osobnosti vplyv ľudových rozprávok, s ktorými sa stretli v detstve, a ako sa odzrkadlili aj v ich tvorbe.

V minulosti, ba aj začiatkom tohto storočia, sa deti obyčajne zoznamovali s rozprávkami bezprostredne, priamo od prostých ľudí. Dnes vymenila ústne podanie kniha. Tým najmenším sa číta alebo ukazuje, deti školského veku si ju čítajú samy. Živého, dospelého rozprávača tu zamení umelec, ktorý podčiarkne a vypichne to hlavné a pridá rozprávke určité, emocionálne sfarbenie. Ľudové rozprávky, ktoré sa vydávajú vo veľkých nákladoch, prežívajú svoju obrodu. O toto sa zaslúžili najmä ilustrátori, ktorí vdýchli rozprávke nový život.

Je známe, že ľudový názor na svet je niektorými svojimi črtami blízky detskej psychike a ľudová tvorba pripomína detskú tvorbu. To, že nejstávajú výrazné hranice medzi realitou a fantáziou, precitovaním prírody a sveta predmetov, expresívna primitívnosť neprofesionálnej formy, veľká dekoratívnosť a predstavivosť — to všetko je vlastné obom týmto, v podstate takým rôznym oblastiam ľudskej tvorby. Je prirodzené, že veľa umelcov pri hľadaní spoločného jazyka s dieťaťom siaha pri ilustrácii rozprávok po tých tradíciách ľudového umenia, kde ľudový a detský pohľad na svet má najviac spoločného. Takto postaví most medzi rozprávkou a detskou dušou a zároveň odhalia štýl a symbolické ladenie samej rozprávky. Takéto

tvorivé využitie dedičstva ľudového umenia je charakteristické i pre litovské ilustrácie k detským knihám, predovšetkým k rozprávkam. Pri rozbore nastolenej otázky morálnej výchovy dieťaťa sa budem teda opierať o práce hlavne litovských umelcov.

Umelkyňa Albína Makunajte vytvorila vo svojich ilustráciách k ľudovým rozprávkam celú galériu poetických ženských typov litovského folklóru, ukázala ich krásu a veľkodušnosť, oddanosť rodine a vernosť povinnosti. Zvyčajne sú to hrdinky čarovných rozprávok, vydaté za zakliateho princa, ktoré silou svojej lásky dokázali zrušiť zlé čary. Spomenieme napríklad smutný obraz kráľovnej z Rozprávky o ježkovi a jeho mladej žene od P. Cvirka (Vilnius, 1959, Štátne vydavateľstvo umeleckej literatúry), kde mladá nevesta pokorne vystiera nežné ruky k malému ježkovi — svojmu ženíchovi, ale jej okrúhla, ešte detská tvár sa smutne od neho odvracia. No nakoniec to bola predsa ona, ktorá, keď si zamilovala ježka, nebála sa preplávať more a prejsť cez plameň, aby našla svojho strateného muža. Touto výraznou, emocionálnou formou nadobúdajú ilustrácie A. Makunajte veľkú pôsobivú silu. Umelkyňa mieša dekoratívnu kompozíciu so svojráznou, psychologickou charakteristikou postáv. Dieťa, ktoré sa vždy cíti aktívnym účastníkom príbehu v rozprávke, nadíŕža jej ušľachtilým a obetavým hrdinom a dlho nezabudne na obrázky ženy sokola i ježka: Egle, kráľovnú užoviek, a kráľovnú Labuť, si chová hlboko v srdci ako časť svojho detstva, ako dobrých a blízkych priateľov. A toto je hlavný cieľ každého rozprávača; podľa slov už spomenutého K. Čukovského: „... aby sa za každú cenu vychovávala v dieťati ľudskosť — táto zázračná schopnosť človeka trpieť cudzím nešťastím, radovať sa z radostí druhých, prežívať cudzí osud ako svoj vlastný.“

Práce výtvarníčky Aspasia Surgajlene sú určené pre najmenších, pre neškolákov. A tak každá jej ilustrácia je jednoduchá, jasno sfarbená, často v rámečku. Umelkyňa zjednodušuje vonkajšie formy ľudí i zvierat, vyzdvihuje ich nad okolité prostredie, ukazuje spoločné črty. Tvorivá

štylizácia ľudového výtvarného umenia v ilustráciách A. Surgajlene prirodzene splýva s jej vlastným, svetlým, úmyselne naivným svetonázorom. Vynikajúco to zodpovedá optimizmu detskej duše, optimistickej nálade každého dieťaťa. Aj zriedkavo dramatickú litovskú rozprávku Sigute, v ktorej sirota hynie rukou zlej macochy — čarodejnice, A. Surgajlene ilustruje jasnými, svetlými obrázkami (Sigute, Vilnius 1967, Vaga). Umelkyňa v tejto rozprávke názorne ukazuje boj dobra a zla, maľuje kontrastné obrázky prenasledovanej siroty, dobrého brata, zlej macochy a jej zlostnej dcéry. Berúc do úvahy konkrétnosť myslenia dieťaťa, názorne prezrádza, v postupne sa rozvíjajúcej fabule, etický zmysel rozprávky, používa pritom do očí bijúce obrázky, učí dieťa milovať dobro a krásu, nenávidieť zlo a nespravodlivosť. Cennou črtou jej prác je ich jasnosť a prístupnosť. Svojimi ilustráciami chce urobiť radosť dieťaťu, tak ako to robí ľudový umelec, keď vyrába hračku. Zborníky miniatúrnych knižiek — Truhlice rozprávok (P. Cvirka, Rozprávky, Vilnius 1965, Vaga. Truhlica rozprávok, Vilnius 1970, Vaga a iné) sa približujú svojou vonkajšou formou k hračke. Dieťa sa hrá a vyberá z parádnej truhlice jednu knižku za druhou, prezerá si ich a tým rozširuje svoj obzor, poznáva svet a krásu.

Na rozdiel od lakonických a zjednodušených kompozícií A. Surgajlene, ilustrácie Birute Žilite a Algirdasa Steponavičiusa upútavajú svojou hĺbkou a mnohostrannosťou. Sú určené pre deti školského veku. Umelci sa snažia preniknúť do vnútornej podstaty javov, ukázať zložitost ich vzájomného súvisu a nerozdielnu jednotu. Veľká zmyslová náplň, filozofická presýtenosť ilustrácií týchto umelcov vychováva v deťoch aktívny postoj k svetu, pričom jasná súčasná forma im dáva plastickú predstavu o veciach. Toto spojenie folklórnych motívov so súčasným chápaním problémov plastiky pridáva ilustráciám veľkú životnosť, presvedčivosť a vcelku je charakteristickou črtou litovskej grafickej školy.

U Žilite sa často stretávame s tradičnými folklórnymi postavami zo sveta zvierat a vtákov. Deti si zvlášť obľubujú tento druh ľudovej predstavivosti, pretože im je prístupný, ľahko ho chápu. Umelkyňou vytvorené obrazy usilovného robotníka-vlka, s kosou v jednej ruke, hrablami v druhej (A. Ljubite, Bežala pesnička, Vilnius 1966, Vaga), zábudlivého datla, ktorý si postavil v lese pre rodinu mnohohoschodový domček (J. Rajnis, Zlatý kohútik, Vilnius 1967, Vaga), vedú dieťa k pracovitosti a k tomu, aby si vážilo cudziu prácu a nikdy nelutovalo sily, keď ide o blaho druhých.

V poslednej práci Žilite — v ilustráciách k Rozprávke o chrabrej vilnianskej deve a zbojníkovi Zelená Brada (Vilnius 1970, Vaga), sú motívy ľudového umenia pretransformované, a tak sprítomnené. Umelkyňa vytvorila výrazne symboly, vyjadrujúce večnú ľudskú snahu o dobro a šťastie. V jednej zo svojich ilustrácií preklenula napríklad hroznú hĺbiny a priepasti mostom, cez ktorý sa dostanú k cieľu len tí najsmelší a najodvážnejší. V tejto knihe sa objavili nové plastické hodnoty — zložitá vnímanie priestoru a fresková monumentálnosť. Prejavili sa tu jej skúsenosti z nástenných malieb. (Spolu s A. Steponavičiustom robí fresky v detskom tuberkulóznom

sanatóriu vo Valkininkaji.) Umelkyňa našla v ilustráciách Rozprávky ... súčasne nový prístup k detskému čitateľovi. Začínajúc zložitou mozaikou, opakuje na jednotlivých listoch jej jednotlivé fragmenty. V tomto prístupe sa skrýva zvláštna pútavosť ilustrácií, moment svojráznej hry — a tým, že dieťa poznáva časti celku, zapája sa do aktívneho skúmania kresieb a lepšie chápe ich zmysel.

Tvorba A. Steponavičiusa — ak prihladneme k rozoberanej problematike — je zaujímavá faktom, že spolu s fantastickými obrazmi čarovných rozprávok vystupujú aj realisticky podané sociálne motívy folklóru. Opierajúc sa o sociálnu skúsenosť ľudu, vysmieva sa umelec zo všetkých utlačateľov, darmojedov a podvodníkov. Pri ich vykresľovaní používa A. Steponavičiusa obľúbené folklórne prostriedky — humor, grotesku, hyperbolu — ktoré sú jednak blízke paradoxnému tvorivému mysleniu grafika a deti ich veľmi obľubujú. Spolu s umelcom sa deti ochotne vysmejú páňovi tučnému ako snop, ktorého sedliaci cez žatvu nabrali na vidly (K. Kubilinskas, Žabia kráľovná, Vilnius 1926, Štátne vydavateľstvo umeleckej literatúry). Dieťa sa učí poznávať a nenávidieť sociálne zlo aj z obrázkov A. Steponavičiusa k Potulkám Jurgiasa Paketurisa od K. Borotu (Vilnius 1963, Štátne vydavateľstvo umeleckej literatúry).

Súčasný pohľad na minulosť aj prítomnosť preniká čoraz viac našou detskou knihou. Sovietski spisovatelia a umelci znova prepracúvajú starodávne ľudové rozprávky, vyzdvihujú a rozvíjajú tie ich črty, ktoré sú blízke dnešku. Rodia sa aj také diela, kde je ťažko určiť hranicu medzi ľudovými tradíciami a súčasným obsahom. Takúto novú rozprávkovosť, spätú s ľudovou humanistickou podstatou, vidno v poetickej tvorbe Sigute Valjuvene. Hrdinovia jej ilustrácií — deti — žijú kdesi medzi rozprávkou a skutočnosťou, čo veľmi dobre vystihuje vnútorný pohľad na svet dieťaťa. Obrazy detí u S. Valjuvene vynikajú zvláštnou krehkosťou a zduchovnelosťou. Hlboko dojímavé sú tieto ľahké figúrky v ilustráciách k Bielym trpaslíkom od B. Palčinskajte (Vilnius 1970, Vaga), kde sú obklopené bezohľadnou atmosférou vojny a ničenia. Takýmito protikladmi zoznamuje umelkyňa dieťa so zložitými problémami, ako sú vojna a mier.

Zmenený a rozšírený svetonázor súčasných detí im dovoľuje, aby už od detských rokov chápali aj iné spoločenskoetické ideály. Ľudové umenie bolo vždy najlepším učiteľom lásky k rodnému kraju, k jeho ľuďom, prírode, jazyku a obyčajom. A preto ilustrácie ľudových rozprávok majú veľký význam vo výchovnom procese, pestujú v deťoch cit vlastenectva a internacionalizmu. Keď umelci rôznych sovietskych republík — B. Žilite, G. Krollis, T. Mavrina, V. Konaševič, M. Primačenko a V. Toli — ilustrujú ľudové diela, pomáhajú deťom osvojiť si pramene národnej kultúry, ako aj poznať svojráznosť iných národov. Ruské rozprávky, ilustrované T. Mavrinom, J. Vasnevom a inými umelcami, poznajú v prekladoch deti mnohých zväzových republík. Ľudová tvorba rôznych národov Sovietskeho zväzu sa často prekladá do ruštiny a iných jazykov s originálnymi ilustráciami. A tak deti celej našej krajiny môžu čítať litovské ľudové rozprávky s ilustráciami A. Makunajte, radovať sa bujnej fantázii estónskeho umelca P. Ulasa v knižke ľudových rozprávok (J. Kunder, Prefikany

statkár, Podpečník, Tallin 1969, Eesti ramat), alebo v ilustráciách
D. Brjuchanova (Bela medvedica, 1970, Magadanské knižné vydavateľstvo)
objavujú neznámy, ďaleký svet Severu.

Umelci všetkých republík sa usilujú v ľudovej tvorbe podčiarknuť

myšlienky, ktoré zodpovedajú našej skutočnosti, aby v dieťati
vychovali duchovno-etické vlastnosti, s pomocou ktorých sa
uskutočnia vysoké ciele ľudstva.

HORST
KÜNNEMANN,
 NSR

**OBRÁZKOVÁ KNIHA
 A EMANCIPAČNÁ VÝCHOVA**

Už od čias študentských nepokojov v Nemeckej spolkovej republike roku 1968 sa v obrázkových knihách na knižnom trhu črtajú ojedinelé i kolektívne tendencie, ktoré sa výrazne odlišujú od všetkého, čo doteraz charakterizovalo vývin našich kníh pre deti. Tieto pokusy sa rozhodne odvracajú od detinskej idyly, od milučkých zvierat, od rozprávok a od vyznávania „šťastného detského sveta“. Tieto nové nábehy sa obsahovo, stvárnením, výrobou i spôsobom distribúcie zásadne odlišujú od všetkého, čo sa u nás v minulosti dostávalo do predaja.

Politicky vychádzajú z tábora hlásiaceho sa k socializmu a predovšetkým sa radikálne odvracajú od všetkého tradičného a etablovaného, sú skôr proti ako za. Teda proti imperializmu a vojne vo Vietname, proti zbrojeniu a proti zavedenému poriadku, proti neonacionalistickým a neofašistickým tendenciám, ktoré v rokoch 1968—1970 predstavovala NPD a iné okrajové politické organizácie. Byť proti, znamená byť aj proti „systému“, teda proti rozvinutému kapitalizmu západného sveta a proti všetkému, čo ľuďom vnucuje, proti frustrácii, ktorú spôsobuje, proti nekontrolovateľnému výkonu moci i proti anonymnému či zjavnému vplyvu hospodárskych a korupčných záujmových spoločenstiev na súčasný politický život.

Podobné tendencie sa ojedinele vyskytovali v obrázkových knihách, no ešte častejšie v textoch detských kníh produkcie NDR, no západonemecký socializmus z konca šesťdesiatych rokov nemá veľa spoločného s charakterom systému v NDR. Spoločné postoje a zámery západných „ľavých“ skupín, pokiaľ ich možno zhruba určiť, sú len približne záväzné, keďže rozpad ľavého tábora do frakcií a drobných skupín sem vniesol najrozličnejšie varianty, vždy podľa toho, či tá-ktorá skupina sa väčšmi prikláňala k učeniu Marxa, Engelsa a Lenina, alebo k názorom Stalina, Trockého, Maa, Che Guevaru, Spartakovcov alebo iných viac-menej radikálnych či umiernených odtieňov.

Keďže aj obdobné postoje vo svete dospelých spôsobujú pri odbornej diskusii ťažkosti, musíme si pri rozbere angažovanej detskej knihy položiť otázku, aké ciele sleduje. Zdá sa, že jej ide hlavne o urýchlenie procesu sebauvedomenia. Chce, aby si predovšetkým deti z neprivilegovaných vrstiev pomocou obrázkov a textu uvedomili svoje triedne postavenie. Majú sa učiť poznávať, akým tlakom podliehajú sami aj so svojimi rodičmi pri práci i v škole. Tento racionalizovaný proces má už v predškolskom veku ukázať deťom v akom svete žijú, aké mechanizmy ho riadia, aké dymové clony im zakrývajú súčasný konkurenčný boj, aká je funkcia permanentného nátlaku na zvyšovanie výkonov vo vzťahu k vykorisťovaniu, predurčeniu ich budúceho postavenia a prispôbivosti. Z toho všetkého vyplýva, že deti i dospelí sa musia solidárne usilovať zmeniť svet a prejsť zo štádia skrytého triedneho boja do otvorenej revolučnej fázy.

Pri týchto odbojných myšlienkach sa využívajú teoretické i praktické úvahy o skúsenosti marxistických psychológov a vychovávateľov z dvadsiatych a tridsiatych rokov. Svoju úlohu tu zohral Wilhelm Reich a Vera Schmidtová a jej model komunistickej materskej školy v Moskve, ako aj spisy Siegfrieda Bernsteina, Anny Freudovej, Nelly Wolfheimovej. K neautorizovaným vydaniám týchto raných socialistických autorov sa čoskoro pridružili aj vlastné skúsenosti, knihy o práci v strediskách antiautoritatívnej výchovy detí v predškolskom veku. Medzitým myšlienky nerepresívnej pedagogiky prekonalí fázu menšinovej a okrajovej pedagogiky a prenikli spolu so Summerhillovými a Neillsovými myšlienkami do stoviek západonemeckých materských škôl, kde ich vyskúšali a praktizujú. Spôsobilo to nemalé sklamanie skupinám SDS, ktoré túto myšlienku hlásali od kongresu proti vietnamskej vojne z roku 1968 a teraz právom tvrdia, že sa ich skutočné ciele rozdrobili, zriedili a najnovšie aj meštiacky a liberálne zahmlili.

Obsah a motívy. Na rozdiel od bežnej tematiky obrázkových kníh pre deti sa ľavoorientované skupiny usilujú o priamy prístup k svetu

a k skúsenostiam dnešných detí. Tak v knihe martin der mar(x)shenson sa deti dozvedia o modernej práci, o vykorisťovaní, o nadhodnote aj o predajnej cene tovaru. Vtipnou formou zistia, akým spôsobom sa ľudská práca i sám človek degraduje na tovar. Kniha Päť prstov tvorí päť, jedno z najvyváženejších a najpresvedčivejších diel tejto kategórie, demonštruje na rozdelených prstoch, že jednotlivec nič neznamená a iba jednota poskytuje silu a pomoc proti útlaku. Publikácia Triedy zasa vyhraňuje pojmy „hore“ a „dole“, predstavuje odcudzenie človeka pod vplyvom priemyslu a práce na bežiacom páse, proces odčerpávania zisku a odporúča boj podľa medzinárodného vzoru mnohých robotníkov. V knihe Červení brémski muzikanti hrdinovia rozháňajú povaľačov a obsadia prázdny dom. Táto publikácia znova získala aktuálnosť po známych udalostiach z rokov 1970/1971 vo Frankfurtu a v Kasseli.

Ponad rámec obrázkovej knihy nájdeme obdobné témy v publikáciách vydavateľstva Willi Weismann z Mníchova, v ktorých sa s obľubou preberajú témy, ako priemysel, vojenská služba, duchovná zaostalosť, latentný fašizmus na vidieku, získanie triedneho hľadiska (Pán Bertolt Brecht vraví, O chlapcovi, čo šiel hľadať strach, Poľovačka na outsiderov a pod.).

Spoločenské konflikty prenikajú aj do tematického okruhu obrázkových kníh „etablovaných“ vydavateľstiev. Červený dom od Elisabethy Borcherovej a Günthera Stillera (Ellermann, Mníchov) je umelecky dosiaľ najvyrovnanější pokus hovoriť deťom prístupne o masovom ohlupovaní, o stádovitosti a o demagógii. Postrach Elfried (Middelhaue, Kolín) vlastne premršteným podaním ironizuje svoj cieľ zosmiešniť prispôbovacie mechanizmy vo výchove. Pri všetkej svojej odlišnosti majú tieto pokusy spoločného menovateľa v tom, že na rozdiel od väčšiny ostatnej produkcie detských obrázkových kníh nekrúžia okolo minulosti, ale sa zaoberajú prítomnosťou, aby zmenili budúcnosť. Rozprávačský štýl síce používa tradičné formy bájky a paraboly, rozprávky, fantázie, utopistických i komiksových príbehov, no ideologický východiskový bod i zámer si zachovávajú rozhodujúci význam.

Výtvarné stvárnenie. Aj keď sa obsahové a ideologické pole pôsobnosti spomínaných pokusov zdá relatívne obmedzené, jeho štylistické stvárnenie je veľmi rozmanité. V seriáli Červené detské knihy i v berlínskom vydavateľstve Bais očividne zohrali rozhodujúcu úlohu úvahy z nedávnej diskusie o realizme, zatiaľ čo v knihe martin der mar(x)shenson pôsobia surreálne éry a tendencie „novej vecnosti“. Pokiaľ sa tu preberajú bublinky s nápsmi z komiksov, ide na jednej strane o úsilie širšej zrozumiteľnosti, ale svoju úlohu tu zohráva aj vplyv sovietskeho Proletkultu zo začiatku dvadsiaty rokov so svojou vedomou prostotou, zameranou priamočiaro na „výpoved“, hoci aj na úkor estetických kvalít. Krása a optická príťažlivosť sú zatlačené do úzadia. Prirodzene, toto všetko spôsobuje i nevyhnutnosť znížiť výrobné náklady, ako aj nedostatok originálnych výtvarných talentov.

Pod emancipačnou výchovou sa v ľavoorientovaných obrázkových knihách nemyslí len sebarealizácia indivídua, ako to vyplýva zo

spomínaných obsahov, no sleduje sa aj samostatnosť, kritičnosť, odvaha a vôľa k činu. Z tohto hľadiska musíme tiež chápať aktivizujúce momenty v takýchto obrázkových knihách. Želajú si dialóg k nadhodenej téme, k problému a tým aj k vizuálnej stránke jeho spracovania. Často zámerne hrubo vedú líniu, naivizujú a zjednodušujú obrazovú kompozíciu, aby tým uľahčili deťom prechod k samostatnému kresleniu a maľovaniu. Ak sa tu modernizujú rozprávky a bájky, vtedy platí aj pre ich ilustráciu, že všetko musí ostať kritizovateľné, všetko povzbudzuje k variáciám a permutáciám, teda k tvorivosti.

Demontáž a pretváranie výtvarnej stránky nehrajú takmer nijakú úlohu u Stillera a jeho dokonalých detských grafičiek. Aj väčšina fotokoláží a ilustračných foriem kníh, nadväzujúcich na Johna Heartfielda vo vydavateľstve Willi Weismann, má skôr agitačno-ozdobný než tvorivý charakter.

Kritika. Z hľadiska roku 1971 si môžeme dovoliť iba predbežnú medzibilanciu. Pritom musíme doterajšie výsledky merať svetonázorovým programom. Je pravda, že radikálna lavica nemá dosiaľ na výchovnom poli vybudovanú masovú základňu, najmä v tých vrstvách, na ktoré je zacielená — medzi robotníkmi. Jazykové bariéry i stupeň uvedomelosti tu zabránili komunikácii a hospodárska istota spolu s konzumnou mentalitou, čiastkovými osobnými záujmami dosiaľ brzdia vznik skutočného revolučného povedomia aj medzi nepriviligovanými vrstvami.

Dosiahlo sa však, že sa otázky výchovy a vzdelania, školenia a s tým spojených pomocných prostriedkov, teda aj obrázkových kníh, stali stredobodom stálej diskusie ako nikdy predtým. Ešte nikdy sa jasnejšie nečrtala polarizácia názorov na obrázkovú knihu. Dotkli sme sa tu iba okrajovo problému etablovanej obrázkovej knihy, angažovanej tvorby „umeleckej obrázkovej knihy“, hoci sa dnes aj v tejto oblasti uvažuje, kalkuluje a vyrába oveľa uvedomelejšie.

Nesporné sa podaktoré témy aj ich stvárnenie koncipovali ponad hlavy skutočných adresátov — v dôsledku nedostatočného psychologicko-pedagogického pochopenia pre vnímavosť detí od 3—9 rokov, teda hlavných odberateľov obrázkovej knihy. Takisto je však nesporné, že popri týchto knihách vznikli aj vydarené, zaujímavé pokusy, hodné diskusie. Nastavujú tiež kritické zrkadlo tradičnej, každého rizika sa obávajúcej obrázkovej knihe a nútia autorov týchto kníh aj ich chlebobdarcov k neustálej revízii doterajších hľadísk.

Etablované vydavateľstvá detských kníh sa zvyšovaním počtu koprodukcii pokúšajú prekonať krízu aj ustavičné zvyšovanie výrobných nákladov. Kolektívny ľavoorientovaných autorov a grafičkov majú hospodárske starosti celkom iného druhu. Aj oni musia udržať nízke výrobné náklady, ale súčasne si vybudovať vlastnú distribučnú sieť paralelne s konsolidovaným sortimentom a zdržanlivosťou nemeckého knižného obchodu alebo aj mimo neho. Po začiatkových ťažkostiach sa im to aj darí, najmä v univerzitných mestách pomocou „ľavých“ kníhkupectiev, organizácií Spartakus a Robotnícka kniha, priamou zásielkou a niekoľkými novými distribučnými nápadmi.

ELENA
PINTEROVÁ,
 ČSSR

VÝTVARNÁ REČ KLIMOVÝCH ILUSTRÁCIÍ PRE DETI

Deti žijú vo svete bez nánosu každodennej šedej všednosti. Každý nový deň je veľkým dobrodružstvom objavovania života cez veci a udalosti prosté vo svojej podstate, objavovania čistoty jeho chuti a vône, farieb a tvarov i tónov, kolobehu a rytmu. Ponechať si vnímavosť a predstavivosť dieťaťa je métou temer každého výtvarníka. Maliar, grafik a ilustrátor Alojz Klimo (nar. 1922) je jedným z tých, ktorým tieto vlastnosti natrvalo ostali.

Ilustrátorský názor Alojza Klimu vyzrel k svojmu majstrovstvu v knihách Rozprávky a bájky (vyšli r. 1963),¹ Kráľ času (1965)² a Ako šlo vajce na vandrovkú (1965, leporelo).³ Tieto práce tvorí v technike akvarelovej koláže, ktorej použitie objavuje vo výtvarnom sprievode k rozprávke O medovníkovom domčeku (1961, leporelo). Jej tvárne princípy využíva nekonvenčným spôsobom. Papier rôznej kvality, hrúbky, štruktúry a povrchovej úpravy strihá a trhá, zámerne krčí a znovu vystiera, aby kombinovaním jeho kúskov vytvoril obrazové celky. Pojednáva ich potom bohatým rukopisom akvarelu, ktorý sa na mäkkých podkladoch rozpíja. Takéto ilustrácie, hoci zároveň jedny z najčarovnejších, sú v podstate „nedokonale“ technicky realizované. Sú skôr prototypmi než originálmi a až vytlačeními knihy sa realizujú vo svojej pravej podobe. No každá nedokonalosť je prostriedkom výtvarníkovho vyjadrenia: okraje trhaného papiera a jemný, vopred krčený papier tvoria mätko pojednané plochy a prechody medzi nimi. V Rozprávkach a bájkach L. N. Tolstého možno ešte nájsť v typike a tvaroch figúr filiacie na inšpiráciu ľudovým a detským výtvarným prejavom, ktorá bola Klimovi blízka v ranom období jeho ilustračnej tvorby pre deti.⁴ Lapidárne tvary plošne položených figúr, často ostro rezané (strihané), kontrastujú s rozmaľovaným pozadím. Nechýba tu prostý vecný detail. V ilustráciách ku knihe slovenských ľudových rozprávok v podaní Boženy Němcovej Kráľ času už spomínané filiacie chýbajú. Bohatým rukopisom akvarelovej i kolážovej techniky pojednáva umelec pozadia, ako aj figúry, ktoré strácajú sumárne tvary. Ich vzťahmi dynamizuje

obrazové celky. Od knihy ku knihe kladie Klimo do centra svojho záujmu farbu. Akvarel sa rozpíja, jeho tóny sa prekrývajú a miešajú, okraje farebných plôch tvoria vznosné letiace línie. Svietiace akordy čistých farieb, kontrasty studených a teplých tónov v Rozprávkach a bájkach sa v Kráľovi času menia na žiarivé až fosforeskujúce farebné harmónie. Farba sa stala natoľko silnou dominantou, že celky ilustrácií tvoria kompozičné i priestorotvorné vzťahy jej plôch a škvŕn, navyše s inými než vizuálnymi vlastnosťami, ktoré tieto vzťahy vytvárajú. Je to farba, ktorá sugestívne vtáhuje malého čitateľa do sveta úsmevných a prostých, no zároveň hlbokých a múdrych Tolstojových bájok, plných poézie všedného dňa, alebo do zázračného sveta slovenských rozprávok. Vtáhuje spôsobom takým citlivým a súčasne výtvarne náročným, že si skutočne zasluhuje obdiv. Klimo nenásilne prispôsobuje rovínu svojho výtvarného prejavu rovine abstrahovania a štylizácie literárnej predlohy. Ilustrácie k Rozprávkam a bájkam majú humorný podtón a miestami groteskné črty, pričom neopúšťajú svet civilnej reality. Figúry hrdinov Kráľa času sa bez tiaže vznášajú v imaginárnych priestoroch, ktoré určuje viac spodobenie živlov — vzduchu, vody a zeme — než sujetových reálií.

Už z nahliadnutia do Rozprávok a bájok a do Kráľa času sa dá aspoň približne vymedziť situovanie Klimovho zrelého ilustračného prejavu v reláciách súčasnej slovenskej ilustrácie pre deti. Dominantné postavenie má rovnako vo Fullových (nar. 1902) ako neskôr v Klimových výtvarných sprievodoch k literárnym predlohám — farba. Najmä ona posúva výtvarnú reč oboch do poetickej roviny. Fullove teplé harmónie žltých a červených tónov (napr. v ilustráciách pre Slovenské rozprávky, 1953) sa logicky viažu na typickú farebnú škálu palety jeho paralelnej voľnej maliarskej tvorby. Klimova farebná kompozícia je zase založená na kontrastoch teplých a studených tónov a na studených harmóniách. Hlboké a čisté modré, zelené, fialové i fosforeskujúce prechody medzi nimi udomácňuje v slovenskej ilustrácii pre deti. Použitie týchto farieb je typické práve pre jeho

ilustračnú tvorbu, v paralelnej voľnej tvorbe ich v spomínanej kombinácii nepoužíva. Vo Fullových ilustráciách hrá navyše dôležitú úlohu línia obrysovej kresby, ktorá v rozoberanej polohe Klimových prác úplne chýba. V tom istom roku ako Tolstého Rozprávky a bájky, s Klimovým výtvarným sprievodom vychádzajú i Rozprávky Jiřího Wolkera (1963) s ilustráciami Viery Bombovej (nar. 1932). O dva roky neskôr, súbežne s Kráľom času zasa maorijské rozprávky Obrova stupaj (1965), opäť s ilustráciami tejto výtvarníčky. Hoci formálna reč a spôsob zmocnenia sa literárnej predlohy, ako aj technické postupy použité v ilustráciách sú u oboch výtvarníkov odlišné a osobitné, takisto, ako to bolo v prípade Fullových a Klimových prác pre detskú knihu, možno poukázať na niektoré styčné body v záujme prehľadnosti pohľadu na skúmanú tému. Môžeme ich nájsť napríklad vo farebnej škále prác k spomínaným titulom. Spôsob narábania s príbuznými tónmi vo farebnej kompozícii tej-ktorej ilustrácie sa však diametrálne líši. Ak napr. Alojz Klimo použije ružovú, tak zväčša v kontraste s modrou či zelenou. Bombová naopak, k tejto farbe sa dostáva cez gradovanie hnedých tónov. Zhodou okolností obidva tituly z roku 1965, Kráľ času i Obrova stupaj, sú ľudovými rozprávkami, i keď z rozdielnych etnických prostredí. Obidvom výtvarníkom dáva literárna predloha v tomto prípade príbuzné podmienky. Výtvarný prejav Klimov i Bombovej sa nesie v poetickvej rovine. Ak ho však Bombová posúva do imaginatívneho sveta fantazijnej snovosti, Klimo nikdy neprekračuje hranice čistej poetiky smerom k nadreálnemu. Navyše jeho svetu málokedy chýba hravá pohoda. Slovenské rozprávky sa predsa vždy šťastne končia. Týmto optimistickým chápaním rozprávkovej predlohy, ktorému je cudzia ozajstná pochmúrnosť, korešpondujú Klimove ilustrácie v inej rovine opäť s ilustráciami Fullovými. Úsmevné ladenie ilustrácií pre rozprávkové literárne predlohy dostáva pri poviedkach humorný podtón, ako je to napríklad v Tolstojových Rozprávkach a bájkach. Úsmev však nikdy neprejde do výsmechu či karikatúry, rovnako ako výtvarnej reči Klimových ilustrácií chýba sklon k zbytočnej zdobnosti, dekoratívnosti a manierizmu.

Aj ilustrácie ku knihám, ktoré vyšli v nasledujúcich rokoch, vytvára Klimo technikou akvarelovej koláže. Spomeňme aspoň Tri rozprávky Jozefa Cígera-Hronského (1968), klasické dielo stredovekej tureckej literatúry vo vydání pre mládež Príbehy hodžu Nasreddína (1968) a poviedky Márie Ďuríčkovej O Katarínke a túlavom vrchu (1970). V prácach pre slovenské rozprávky v podaní Cígera-Hronského⁶ využíva výtvarník tvárne postupy techniky akvarelovej koláže príbuzným spôsobom, ako to bolo v sprievode pre Kráľa času. Figúram však dáva sumárnejšie tvary, a jednostranové kompozície sú statickejšie. Do línie výtvarných sprievodov k poviedkam po Tolstojových Rozprávkach a bájkach patria aj Príbehy hodžu Nasreddína. Čaro malebnej poetiky ilustrácií k rozprávkam vystriedal úsmevný pohľad na hrdinov textu. Tak ako tu, i v ďalších ilustráciách k poviedkam pre deti súčasnej slovenskej spisovateľky Márie Ďuríčkovej O Katarínke a túlavom vrchu, Klimo pracuje rovnakou technikou so zmenami vo svojom výtvarnom prejave.

Papier viac strihá než trhá, sumarizované tvary plošne položených figúr dostávajú ostré ohraničenia. Mení i svoju farebnú škálu. Hlboké tóny modrých a zelených farieb najčastejšie v kombinácii s ružovými či fialovými vystriedali priame červené, žlté, zelené a modré. Te ner prestáva využívať maliarske možnosti akvarelu. Ilustrácie sú viac-menej dekoratívne cítenými čistými kolážami. Táto zmena formy i rukopisu upozorňuje na dva momenty v najnovšej Klimovej ilustračnej tvorbe pre deti. Na jednej strane môžeme vystopovať nadväznosti na jeho raný prejav, ako ho poznáme z jednej polohy ilustrácií pre Čačky — hračky Kristy Bendovej (1949)⁶, ktorý charakterizoval plošne položený sumárny tvar s využitím dekoratívnych hodnôt priamych farieb. Boli v ňom i filiacie na ľudový a detský výtvarný prejav. Prvé nachádzame napr. i v typike figúr v súčasných ilustráciách, druhé v niektorých ich kompozičných zvláštnostiach (zámerne naivná kombinácia pohľadových uhlov). Na druhej strane sa v obrazových celkoch objavujú prvky známe z Klimovej voľnej maliarskej tvorby. Reziduá Križovatiek, svetelné znamenia, šípky a značky preberá z jej motívov. Táto snaha o syntézu výtvarných názorov tak diametrálne rozdielnych, aké predstavuje konštruktívna poloha umelcovej voľnej tvorby, s technickými princípmi jeho doterajších ilustrátorských úspechov má svoju logiku i opodstatnenie. Takmer celú tvorbu Alojza Klimu až podnes — s výnimkou rokov 1959 až 1966, ktoré ohraničuje práca na ilustráciách pre leporelo Kozliatka (vyšlo r. 1961) a Troch rozprávkach Jozefa Cígera-Hronského (vyšli r. 1968) — aj to len v práci s detskou knihou, charakterizuje konštruktívna vôľa a okruh námetov z mestského prostredia. Toto smerovanie bolo v rokoch 1946—1950 typické pre tvorbu väčšiny Klimových rovesníkov, a nielen pre nich. Jemu však až podnes ostala táto orientácia blízka. V ilustráciách sa okrem tvaroslovných princípov prejavuje vo výtvarníkovom zmysle pre poéziu všedného dňa, ktorá je napokon blízka i poviedkam O Katarínke a túlavom vrchu.

Na práci Alojza Klimu s detskou knihou je sympatický jej tvorivý prístup k ilustrovaniu každej publikácie, nezávisle od jej druhu. S rovnakou vážnosťou pracuje na knihe veršov pre deti, klasickvej predlohe, či na prostom leporele a omaľovačkách určených pre najmenších. Zároveň sa vžíva do psychiky toho-ktorého detského veku, toleruje hranice a možnosti jeho poznania rovnako ako ducha literárnej predlohy.

Tolerovať hranice a možnosti poznania dieťaťa predškolského veku, ponechať svojmu výtvarnému prejavu hravosť, ktorá je tomuto veku vlastná, predstavuje jeden z predpokladov úspešného zvládnutia výtvarnej stránky leporela. Porovnajme napríklad výtvarné sprievody Viery Gergeľovej (nar. 1930) pre knihu Ľudmily Podjavorinskej Do školy (1960, leporelo) a pre Čin-čin (1961, klasická knižka veršov), alebo práce Viery Bombovej pre Žabiatko (leporelo, 1964), tej istej autorky s maorijskými rozprávkami Obrova stupaj (1965, klasická kniha rozprávok). Leporelám obidvoch skutočne dobrých ilustrátoriek chýba práve úsmevná pohoda v prístupe k zvládnutiu literárnej predlchy, ktorej je cudzí akýkoľvek nádech tragiky a melanchólie, hoci takisto Bombová v Obrovej stupaji i Gergeľová v Čin-činovi vedeli

výborne vystihnúť atmosféru diela.

Klimovi nikdy nechýba hravosť, pohoda a bezprostrednosť zdedenia. Ilustráciami pre ľudovú rozprávku v podaní M. Rázusovej-Martákovej *O medovníkovom domčeku* (1961, leporelo) objavuje pre svoju prácu s detskou knihou techniku akvarelovej koláže. V tomto období je súčasne jediným slovenským výtvarníkom, ktorý rieši architektúru knihy nekonvenčným spôsobom. Skladba leporela je taká, že sa z neho dá postaviť domček. Ilustrácie vzťahujúce sa na príhody hrdinov rozprávky, ktoré sa odohrávajú v exteriéri, sú potom na jeho vonkajších stenách, interierové vnútri. Text s obrazom nekombinuje, ale vyčleňuje ho na vnútorné strany strechy domčeka. Takýmto istým spôsobom rieši aj architektúru ďalších leporel: *Kozliatka* (1962) a *Ako šlo vajce na vandrovku* (1965). Ilustrácie pre rozprávku *Ako šlo vajce na vandrovku* patria medzi najčarovnejšie v Klimovej knižnej tvorbe pre deti a zároveň medzi najkvalitnejšie v tomto druhu publikácií v celoslovenskom meradle. Spolu s *Rozprávkami a bájkami* (1963) a *Kráľom času* (1965) patria medzi najzrelejšie výtvarníkovské práce. Ako v oboch spomínaných tituloch, aj tu využíva tvárne možnosti techniky akvarelovej koláže. Svoj prejav súčasne prispôsobuje duchu literárnej predlohy a jej určeniu, kde jednou z podmienok je jeho nenáročná čitateľnosť. Preto menej pracuje s kombináciou a variovaním akvarelom pojednaných povrchov plôch. „Hrôzostrašnosť“ rozprávkového deja podčiarkujú hlboké tóny hnedých, modrých a zelených farieb, z ktorých svietia meče a nože zbojníkov (na origináli kovové fólie). Rozjasňujú ich pestro farebné odevy a figúry zvieratiek. V tomto období majú Klimove leporelá svoj pendant jedine v tvorbe Miroslava Cipára (nar. 1935).⁷ Zhodou okolností používa tiež vo svojich ilustráciách pre leporelá techniku koláže (napr. v *Telefóne* Lubomíra Feldeka, 1963), papier však vždy len strihá a nekombinuje ho s akvarelom. Svojbytný a kvalitný výtvarný prejav spája rovnako v spomínanom leporele, ako aj v iných tituloch (napr. *Veselé počty* od Samuila Maršaka, leporelo, 1962) so zmyslom pre humor a grotesku. Alojz Klimó zatiaľ v poslednom zo svojich leporel, vo *Farebných rozprávkach* od Fera Lipku (1969), približuje svoj výtvarný názor polohe ostatných ilustrácií týchto rokov, i keď v ňom nie je toľko odkazov na voľnú maliarsku tvorbu.

Samostatnú kapitolu v tvorbe Alojza Klimu predstavujú jeho riešenia omaľovačiek pre najmenšie deti. Tento druh titulov začalo bratislavské vydavateľstvo *Mladé letá* systematicky vydávať od roku 1959. Prvé roky sa preberajú české vydania. Klimó je prvým zo slovenských výtvarníkov, ktorý sa začína systematicky a tvorivo zaoberať touto problematikou.⁸ Pri riešení podobnej úlohy výtvarník

zvyčajne obmedzí svoj prejav na nenáročné kontúrové kresby, ktoré potom dieťa pasívne podľa predlohy vyplní farbou. Klimó provokuje všetku tvorivú schopnosť dieťaťa, necháva čo najväčší priestor fantázii a dynamike jeho prejavu. Zo základnej kresby mu ponecháva len to najpodstatnejšie, torzo tvaru. Čiernu kontúru, takú typickú pre omaľovačky, vôbec nepoužíva. Technikou sa tiež približuje k detskému výtvarnému prejavu. Dokonalosť predlohy nepredstiera to, čo dieťa nemôže dosiahnuť. Používa takisto ako ono farebné pastelové ceruzky. V oboch dieloch omaľovačiek *Domaľuj* (1961 a 1962) s vlastným libretom, ponecháva na strane určenej dieťaťu torzo pôvodného obrazu, ktorý potom možno dotvárať podľa predlohy či svojej fantázie. V *Maľovaných obrázkoch* (1966) a vo *Veselých obrázkoch* (1967) je na strane určenej pre vymaľovanie biela plošná silueta tvaru, do ktorej potom dieťa vkresľuje konkrétne figúry, veci a ich detaily.

Spôsob, akým sa Alojz Klimó približuje svojimi ilustráciami k detskému konzumentovi, demonštruje i jeho vzťah k nemu. Do týchto svojich diel, ktoré tolerujú hranice poznania dieťaťa, vkladá maximum svojej tvorivej invencie a umeleckého majstrovstva. Ich výtvarná reč sa klenie od civilného pólu k poetickému. Od sveta každodenných príhod, kde lapidárne tvary figúr a vecí sú ostro rezané, k rozprávkovému svetu malebných a maliarskych štruktúr mäkkých prechodov figúr a pozadia. Tu plošne položená farba priameho a čistého lokálneho tónu, tam kombinovanie farieb žiarivých až fosforeskujúcich harmónií a napätí. Ak v prvom prípade výtvarník zámerne svoj prejav naivizuje, výsledok nikdy nie je neúprimne naivný v blahosklonnom postoji k deťom. Naproti tomu ani vo svojich najnáročnejších ilustráciách nepredkladá dieťaťu to, čo by nebolo schopné pochopiť. Pre slovenskú ilustráciu detskej knihy objavuje tvárne vlastnosti akvarelovej koláže, ktoré využíva ojedinele nekonvenčným spôsobom. V jeho výtvarných sprievodoch ku knihám pre deti sa v symbióze stretávajú moderné výrazové prostriedky s možnosťami, aké poskytuje ilustrácia pre najmenších.⁹ Pracuje i s takými druhmi publikácií pre deti, ktoré sú zväčša bokom od záujmu výtvarníkov. Pre omaľovačky, ktorým sa venuje ako prvý zo slovenských výtvarníkov, a leporelá tvorí systematicky. Upozorňuje na možnosti, aké v týchto druhoch jestvujú, a domýšľa ich. Najčarovnejšie ilustrácie detských kníh, čo vyšli tlačou v prvej polovici šesťdesiatych rokov, vyvažujú konštruktívne smerovanie jeho paralelnej voľnej maliarskej tvorby. Sú plné rozprávkovej poetiky, ktorej účinok násobí kultivované použitie farby. Sú plné hravosti a čara. Zdá sa, že v nich sa zatiaľ osobnosť Alojza Klimu realizovala najplnšie.

Poznámky

1. Ťažiskom mojej práce sú Klimove ilustrácie ku knihám, ktoré vyšli po roku 1964, ako aj pre leporelá a omaľovačky pre najmenšie deti. Týmto sa spomínaná štúdia venuje menej (leporelá), alebo vôbec nie (omaľovačky). Navyše som k svojej štúdii pripojila

úplný súpis Klimových ilustrácií detskej literatúry s rozpisom do roku 1970.

2. Rok v zátvorke za titulom citovanej knihy kvôli ľahšiemu manipulovaniu so súpisovým materiálom označuje rok jej vydania.

Vznik ilustrácií treba preto posunúť o 1—2 roky pred knižnú realizáciu.

3. Výtvarnému sprievodu pre rozprávku *Ako šlo vajce na vandrovk* (1965) sa budem venovať popri ostatných Klimových ilustráciách pre leporelá.
4. Text poukazuje na knižku veršov Kristy Bendovej *Čačky — hračky* (1949), ktorou sa začala Klimova spolupráca s detskou knihou (tento titul vyšiel aj v druhom prepracovanom vydaní roku 1958, výtvarne menej zvládnutom). Ilustráciám ešte chýba jednotná koncepcia. Na jednej strane výtvarník zámerne preberá niektoré princípy detského výtvarného prejavu, kresbu obmedzuje na farebné kontúry figúr a vecí. Na druhej strane tvary geometrizuje, čisté lokálne tóny farieb kladie plošne a typika figúr poukazuje na inšpiráciu ľudovým výtvarným prejavom. Celok knihy evokuje i filiacie so súčasnou českou ilustráciou pre deti a zároveň mu nechýba zmysel pre poéziu všedného dňa.
5. Pri použití techniky akvarelovej koláže nemožno hovoriť o probléme, či výtlačok ilustrácie dosahuje kvality originálu. Ich špecifické vlastnosti sa totiž diametrálne líšia. Kombinácia rôznych technik v obrazovej ploche pôsobiaca „nedokonalo“, sa v knihe stáva malebnou štruktúrou. Takýto vzťah oboch artefaktov — originálu a výtlačku — predpokladá účasť vynikajúcej úrovne polygrafie na konečnom výsledku, krásnej knihe pre deti. A medzi tie naozaj krásne patria aj *Tri rozprávky*, ktoré citlivo graficky upravil Kamil Pecho.
6. Pozri poznámku č. 4.
7. Moja štúdia sa aj v komparačnom materiáli zaoberá jedine tvorbou slovenských ilustrátorov, neberie do úvahy napr. ilustrácie českých výtvarníkov, ktoré vyšli k titulom v slovenčine či na Slovensku.
8. Nad sled vcelku priemerných výtvarných riešení v šesťdesiatych rokoch vystupuje okrem Klimových prác i *Cipárova* (nar. 1935) *Abeceda*. Autor určuje všetky jej strany na omaľovanie, ruší klasické zrkadlové riešenie. Hrá sa s každým písmenom abecedy a výtvarne vtipne rieši jeho vzťah k veci, ktorej názov sa tým-ktorým písmenom začína.

Alojz Klimo

nar. 1922, maliar, grafik a ilustrátor študoval v rokoch 1941—1945 na maliarskom oddelení Slovenskej vysokej školy technickej v Bratislave, v rokoch 1945—1948 na Vysokej škole umeleckého priemyslu v Prahe. Už rané maľby naznačujú smerovanie jeho výtvarného prejavu. Popri významnej úlohe farby charakterizuje ich skladba plôch rytmizovaná výraznou čiernou líniou. Takáto konštruktívna vôľa, ktorú demonštruje na geometrii námetov z mestského prostredia, organizuje Klimove plátna podnes. Iná je výtvarná reč umelcových ilustrácií pre deti, ktorým sa venuje moja štúdia.

Žije a tvorí v Bratislave

Účasť na výstavách ilustrácií:

1953

Účasť na výstave *Knižná grafika* v Bratislave

1963

Ilustrácia detskej knihy v Bratislave

1964

Samostatná výstava ilustrácií v *Dome knihy* v Bratislave

Účasť na výstave *Slovenská ilustrácia* v Prahe

1965

Súbor ilustrácií na celoštátnej prehliadke *Ilustrácie pre deti* v Bratislave

Ilustrácie na výstave *Súčasná ilustračné umenie v detských knihách celého sveta* v Bratislave

1966

Výstava *ilustrácií odmenených cenou vydavateľstva Mladé letá* za rok 1966 v *Dome knihy* v Bratislave

Súbor ilustrácií na výstave *Slovenská knižná grafika 1945—1965* v Prahe

Účasť na *Mezinárodnej výstave knižní grafiky a ilustrace* v Brně 1967

Účasť na *Bienále ilustrácií Bratislava 1967*

Ilustrácie na výstave *Ruská a sovietska literatúra očami slovenských ilustrátorov*, Slovenská národná galéria, Bratislava

Ilustrácie na knižnom veľtrhu v Bologni

1968

Účasť na výstave *50 rokov československej krásnej knihy* v Martine a v Prahe

Ilustrácie na výstave *50 let československé grafiky*, Alšova jihočeská galerie, Hluboká

1969

Bienále ilustrácií Bratislava

1971

Bienále ilustrácií Bratislava

Odmeny a ceny získané za ilustrácie:

1958

Cena Povereníctva školstva a kultúry za ilustrácie

1963

Cena Fraňa Kráľa

1965

Cena vydavateľstva *Mladé letá*

Cena Cypriána Majerníka za ilustrácie

1967

Zlatá medaila a diplom I. stupňa za ilustrácie ku knihe *Boženy Němcovej Král času*, Moskva

1968

Výber do súboru Ministerstva kultúry ČSSR Najkrásnejší knihy roku 1968

Súpis knižných ilustrácií detských kníh:

Súpis obsahuje všetky knižné tituly určené deťom, ktoré ilustroval Alojz Klimo v rokoch 1949—1970, ako aj omaľovačky z tohto obdobia. Knihy sú radené chronologicky podľa roku vydania, pričom každé nové, alebo inojazyčné vydanie toho istého titulu má svoje poradové číslo.

1949

1. Bendová, Krista: Čačky — hračky
Bratislava, Pravda, Knižnica malých a najmenších. Typ. Neografia, Martin. 4°. Obojstranný polep (farebná kresba pastelom a kreslené písmo), predsádky, záhlavná a koncová ilustrácia, 20 dvojstranových ilustrácií (farebné kresby pastelom s pastelovými ceruzkami).

1950

2. Bendová, Krista (zredigovala): Umelci deťom
Bratislava, Pravda, Knižnica mladých a najmladších. Typ. Práca, Bratislava. 4°. 1 celostranová ilustrácia (akvarelovaná kresba perom a tušom).
3. Prášilová, Elena: Včielka Jelka zo žltého úľa
Bratislava, Pravda, Knižnica mladých a najmladších. Typ. Práca, Bratislava. 4°. Polep, titulný list (akvarelované kresby farebnými pastelovými ceruzkami, kreslené a sádzané písmo), predsádky, 10 polstranových, 10 polstranových cez dve strany, 3 celostranové a 7 koncových ilustrácií (akvarelované kresby farebnými pastelovými ceruzkami).

1953

4. Iljin, Michail: Rozprávky o veciach
Bratislava, Slovenské nakladateľstvo detskej knihy, Národná škola II, zv. 10. Typ. Severoslovenské tlačiarne Martin. 8°. Polep (kolorovaná kresba perom a tušom, sádzané i kreslené písmo), 140 ilustrácií v texte (kresby perom a tušom).

1955

5. Chmelová, Elena (zostavila): Sadaj slnko, sadaj
Bratislava, Slovenské nakladateľstvo detskej knihy. Pre mládež stredného školského veku, zv. 61. Typ. Severoslovenské tlačiarne, Martin. 8°. Prebal, titulný list (farebné kresby akvarelom štetcom a sádzané písmo), 14 celostranových ilustrácií, 73 ilustrácií v texte (farebné kresby štetcom akvarelom a akvarelované perokresby).

1958

6. Bendová, Krista: Čačky — hračky
Bratislava, Mladé letá, Knižnica pre najmenších. Tretie doplnené vydanie. Typ. Tlačiarne SNP, Martin. 4°. Prebal (kresba farebnými pastelovými ceruzkami, kreslené a sádzané písmo), predsádky, záhlavná ilustrácia a ilustrácia v tiráži, 38

dvojstranových ilustrácií (kresby farebnými pastelovými ceruzkami).

1959

7. Ako rastie dom
Bratislava, Mladé letá, Okienka do veľkého sveta. Typ. Tlačiarne SNP, Martin. 8°. Obojstranný polep (kresba štetcom farebnými tušmi a kreslené písmo), 1 dvojstranová a 6 celostranových ilustrácií (kresby farebnými tušmi štetcom).
8. Ďuríčková, Mária: Zajtra bude pekne
Bratislava, Mladé letá, Prvé knižky. Typ. Tlačiarne SNP, Martin. 8°. Obojstranný polep (kresba štetcom farebnými tušmi, sádzané i kreslené písmo), titulný list (kresba štetcom a sádzané písmo), predsádky, 3 dvojstranové, 17 polstranových, 9 záhlavných, 9 koncových ilustrácií, 2 ilustrácie v tiráži (kresby štetcom farebnými tušmi).
9. Šrobár, Vratko: Zahádam ti hádku
Bratislava, Mladé letá, Pre najmenších čitateľov. Typ. Tlačiarne SNP, Martin. 8° priečne. Polep (farebná kresba pastelom a kreslené písmo), titulný list (farebná kresba pastelom a sádzané písmo), ilustrácia v tiráži, 7 záhlavných, 6 koncových, 31 dvojstranových ilustrácií (farebné kresby pastelom).

1961

10. Klimo, Alojz: Domaľuj!
Bratislava, Mladé letá, Omaľovačky. Diel I. Typ. Polygrafické závody, Bratislava. 8° priečne. Obojstranná obálka (kresba farebnými pastelovými ceruzkami kreslené písmo), 7 celostranových ilustrácií (každá dvakrát, kresby farebnými pastelovými ceruzkami).
11. Rázusová-Martáková, Mária (rozpráva): O medovníkovom domčeku
Bratislava, Mladé letá, Pre čitateľov do 6 rokov. Typ. Tlačiarne SNP, Martin. 8° priečne. 10 celostranových ilustrácií (akvarelované koláže).
12. Rázusová-Martáková, Mária (rozpráva): O perníkovom chaloupce
Bratislava, Mladé letá, Pro čtenáře do 6 let. Typ. Tlačiarne SNP, Martin. 8° priečne. 10 celostranových ilustrácií (akvarelované koláže). Vydanie titulu č. 11 v českom jazyku. Ilustrácie totožné so slovenským vydaním.

1962

13. Klimo, Alojz: Domaľuj!
Bratislava, Mladé letá, Omaľovačky. Diel II. Typ. Tlačiarne SNP, Martin. 8° priečne. Obojstranná obálka (kresba farebnými pastelovými ceruzkami a kreslené písmo), 7 celostranových ilustrácií (každá dvakrát, kresby farebnými pastelovými ceruzkami).
14. Rázusová-Martáková, Mária (rozpráva): Kozliatka
Bratislava, Mladé letá, Pre čitateľov do 6 rokov. Typ. Tlačiarne SNP, Martin. 8° priečne.

10 celostranových ilustrácií (akvarelované koláže).

15. Rázusová-Martáková, Mária (rozpráva): Kozlátka
Bratislava, Mladé letá, Pre čitateľov do 6 rokov. Typ. Tlačiarne
SNP, Martin. 8° priečne.

10 celostranových ilustrácií (akvarelované koláže).

Vydanie titulu č. 14 v českom jazyku. Ilustrácie totožné
so slovenským vydaním.

Reedície:

16. Rázusová-Martáková, Mária (rozpráva): Hänsel und Gretel
Bratislava, Mladé letá. Typ. Tlačené v Československu. 8° priečne.

10 celostranových ilustrácií (akvarelované koláže).

Vydanie titulu č. 11 v nemeckom jazyku. Ilustrácie totožné
so slovenským vydaním.

1963

17. Tolstoj, Lev Nikolajevič: Rozprávky a bájky
Bratislava, Mladé letá, Zlatý kľúčik. Typ. Polygrafické závody,
Bratislava. 8°. Graficky upravil Jaroslav Šváb. Obojstranný polep
(akvarelovaná koláž, sádzané i vystrihované písmo), titulný dvojlist
(akvarelovaná koláž a sádzané písmo), 14 celostranových,
24 polstranových, 5 záhlavných, 14 celostranových,
24 polstranových, 5 záhlavných, 14 koncových ilustrácií a 1 ilustrácia
v tiráži (akvarelované koláže).

Reedície:

18. Klimo, Alojz: Domaľuj!
Bratislava, Mladé letá, Omaľovačky. Diel II. Vydanie druhé. Typ.
Tlačiarne SNP, Banská Bystrica. 8° priečne.
Obojstranná obálka (kresba farebnými pastelovými ceruzkami
a kreslené písmo), 7 celostranových ilustrácií (každá dvakrát,
kresby farebnými pastelovými ceruzkami).

19. Klimo, Alojz: Die sieben Geisslein
Bratislava, Mladé letá. Typ. Tlačiarne SNP, Banská Bystrica.
8° priečne.
Obojstranná obálka (kresba farebnými pastelovými ceruzkami
a kreslené písmo), 7 celostranových ilustrácií (každá dvakrát,
kresby farebnými pastelovými ceruzkami).

Reedícia titulu č. 13 v nemeckom jazyku. Ilustrácie totožné
so slovenským vydaním.

20. Rázusová-Martáková, Mária (rozpráva): Janko a Hanka
Bratislava, Mladé letá — Budyšin, Domovina, Typ. Tlačené
v Československu. 8° priečne.

10 celostranových ilustrácií (akvarelované koláže).

Reedícia titulu č. 11 v srbochorvátčine. Ilustrácie totožné
so slovenským vydaním.

1965

21. Němcová, Božena: Král času
Bratislava, Mladé letá. Pre čitateľov od 9 rokov. Typ.
Polygrafické závody, Bratislava. 4°. Graficky upravil Kamil Pecho.
Prebal (akvarelovaná koláž a vystrihované písmo), väzba (koláž),

titulný list (akvarelovaná koláž a sádzané písmo), frontispice,
patitulný list, 19 záhlavných, 13 koncových, 14 polstranových,
21 celostranových, 5 dvojstranových ilustrácií a 1 ilustrácia
v tiráži (akvarelované koláže).

22. Rázusová-Martáková, Mária (rozpráva): Ako šlo vajce na vandrovku
Bratislava, Mladé letá. Pre čitateľov do 6 rokov. Typ. Polygrafické
závody, Bratislava. 16° priečne.

10 celostranových ilustrácií (akvarelované koláže).

23. Rázusová-Martáková, Mária (rozpráva): Elment a tojás vándorútra
Bratislava, Mladé letá. Pre čitateľov do 6 rokov. Typ. Polygrafické
závody, Bratislava. 16° priečne.

10 celostranových ilustrácií (akvarelované koláže).

Vydanie titulu č. 23 v maďarskom jazyku. Ilustrácie totožné
so slovenským vydaním.

1966

24. Klimo, Alojz: Maľované obrázky
Bratislava, Mladé letá, Omaľovačky. Typ. Východoslovenské
tlačiarne, Košice. 16° priečne.
8 celostranových ilustrácií (každá dvakrát, kresby farebnými
ceruzkami a koláže).

1967

25. Klimo, Alojz: Veselé obrázky
Bratislava, Mladé letá, Omaľovačky. Typ. Vojenský kartografický
ústav, Banská Bystrica. 16° priečne.
11 celostranových ilustrácií (z toho 7 dvakrát, kresby farebnými
pastelmi a koláže).

Reedície:

26. Němcová, Božena: Az időkirály
Bratislava, Mladé letá, bez tlačiarne a miesta vydania. 4°. Graficky
upravil Kamil Pecho.

Prebal (akvarelovaná koláž a vystrihované písmo), väzba (koláž),
titulný list (akvarelovaná koláž a sádzané písmo), frontispice,
patitulný list, 19 záhlavných, 13 koncových, 5 dvojstranových,
21 celostranových, 14 polstranových, 1 ilustrácia v tiráži
(akvarelované koláže).

1968

27. Hronský, Jozef Cíger: Tri rozprávky
Bratislava, Mladé letá, Klub mladých čitateľov. Typ. Tlačiarne
SNP, Martin. 8°. Graficky upravil Kamil Pecho.
Obojstranný polep (akvarelovaná koláž a sádzané písmo), frontispice,
7 záhlavných, 7 celostranových, 1 celostranová ilustrácia v tiráži
(akvarelované koláže). Datované na origináli 1965.

28. Kanková, Vlasta (rozpráva): Nezbedné slnko
Bratislava, Mladé letá, Poslušné písmenká. Typ. Polygrafické závody,
Bratislava. 4°.

Obojstranný polep (vystrihované a sádzané písmo, akvarelovaná
koláž), patitulný list, frontispice, 6 polstranových, 4 celostranové
ilustrácie (akvarelované koláže). Datované na origináli 1965.

29. Pribehy hodžu Nasreddína

Bratislava, Mladé letá, Pradávkne príbehy. Typ. Východoslovenské tlačiarne, Košice. 8°.

Dvojstranový prebal (akvarelovaná koláž, sádzané i vystrihované písmo), väzba (koláž), predsádky, 8 celostranových ilustrácií (akvarelované koláže). Datované na origináli 1967.

Reedície:

30. Tolstoj, Lev Nikolajevič: Rozprávky a bájky

Bratislava, Mladé letá, Pre najmenších čitateľov. Vydanie druhé. Typ. Polygrafické závody, Bratislava. 8°. Graficky upravil Jaroslav Šváb.

Obojstranný polep (sádzané i vystrihované písmo a akvarelovaná koláž), titulný dvojlist (akvarelovaná koláž a sádzané písmo), 14 celostranových, 24 polstranových, 5 záhlavných, 14 koncových ilustrácií a 1 ilustrácia v tiráži (akvarelované koláže).

1969

31. Lipka, Fero: Farebné rozprávky

Bratislava, Mladé letá, Pre najmenších čitateľov. Typ. Vojenský kartografický ústav, Banská Bystrica. 8° priečne.

Obojstranný polep, 5 celostranových ilustrácií (akvarelované koláže).

32. Lipka, Fero: Színes mesék

Bratislava, Mladé letá. Typ. Vojenský kartografický ústav, Banská Bystrica. 8° priečne.

Obojstranný polep, 5 celostranových ilustrácií (akvarelované koláže).

Vydanie titulu č. 32 v maďarskom jazyku. Ilustrácie totožné so slovenským vydaním.

1970

33. Ďuríčková, Mária: O Katarínke a túlavom vrchu

Bratislava, Mladé letá. Pre čitateľov od 7 rokov, Poslušné písmenká. Typ. Tlačiarne SNP, Martin. 4°.

Polep, patitulný list, titulný dvojlist, 5 celostranových, 2 polstranové a 1 koncová ilustrácia (akvarelované koláže).

VIKTOR
PIVOVAROV,
 ZSSR

SÚČASNÝ SVET A DETSKÁ ILUSTRÁCIA

Téma tohto referátu si vyžaduje určité spresnenie. Po prvé, každý maliar, bez ohľadu na to, čo ilustruje — lyrické básne, ľudovú rozprávku, starobylé legendy — v tej či onej miere odzrkadľuje aj súčasný svet. Toto odzrkadlenie však nie je priame. Preto v tomto referáte zámerne zužujeme úlohu a rozoberáme iba tie príklady, keď maliar, pracujúci na detskej knihe, siaha bezprostredne po znázornení aktuálnej skutočnosti.

Po druhé, nejde o každé znázornenie skutočnosti. Máme dosť príkladov jednoduchého opisovania súčasných atribútov. Nakresliť alebo namaľovať súčasné mesto, lietadlo, raketu nie je ťažké. Omnoho ťažšie je, a práve to nás zaujíma, nájsť zvláštny zorný uhol, a teda aj zvláštny spôsob znázornenia, ktorý by adekvátne zodpovedal meniacemu sa videniu súčasného človeka.

V ilustráciách ku klasickým dielam, k rozprávkam, ku knihám o kráľovstve prírody môže sa maliar opierať niekedy len o skúsenosti predošlých umeleckých období, štýlov a spôsobov znázornenia. Ak však nechce iba proste znázorniť, ale aj vyjadriť súčasnosť, musí hľadať iné cesty.

Čo možno povedať o probléme všeobecne?

Keďže je veľmi ťažké vyhnúť sa porovnávacej analýze, vezmime si na porovnanie sovietske detské knihy 20.—30. rokov.

Pri všetkej rozdielnosti individualít a smerov badať v umení knihy tohto obdobia niečo spoločné. Hovoríme tomu jadro štýlu, vyjadrené vzťahom výtvarníka k forme, farbe, priestoru. Aj v tom prípade, ak nepoznáme ani meno maliara, ani rok vydania knihy, podľa jadra štýlu presne určíme, z ktorého obdobia je toto dielo. Hádám možno zhruba hovoriť o určitej štýlovej jednote detskej knihy 20. až 30. rokov, a teda aj o určitej jednote videnia.

Pre súčasnú situáciu je typické, že zmeny v myslení človeka zaostávajú za zmenou skutočnosti, kde tento proces prebieha obrovskou rýchlosťou. Inými slovami, človek nestačí na to, aby sa prispôbil, ovládol a, hlavne, aby si uvedomil zmeny, ktoré

v skutočnosti prebiehajú, nestačí na to, aby skorigoval vlastné názory a vlastné videnie v súlade s týmito zmenami.

Z tohto vyplýva čiastkovosť, kolísavosť a mnohoplánovitosť chápania tak umelca, ako aj diváka.

V umení našich čias a konkrétne v umení detskej knihy sa táto situácia, táto mnohoplánovitosť chápania odráža v súčasnej paralelnej existencii niekoľkých spôsobov videnia.

Aké sú tieto vzťahy výtvarníka a aktuálnej skutočnosti konkrétne?

Maliar Maj Miturič spolu so svojim priateľom spisovateľom Gennadijom Snegirjom cestoval po dlhé roky do najvzdialenejších a ťažko prístupných oblastí Severu, Sibíri, Ďalekého východu. Výsledkom bolo vydanie veľkej spoločnej práce Poviedky pre deti. To nie sú iba poznámky a kresby cestovateľov, ale tak spisovateľ, ako aj maliar tu vystupujú so svojimi umeleckými koncepciami vzťahu ku skutočnosti.

Ako sa dá určit vzťah Mituriča k objektu znázornenia? Pre Mituriča je obklopujúca skutočnosť, príroda akoby stimulátorom pre aktívny vôľový čin. To je názor súperu prírody. Preňho je dôležité nielen proste niečo znázorniť. Jeho úlohou je vytvoriť kvalitatívne iný predmet, výtvor ľudských rúk. Práve preto venuje Miturič takú pozornosť škrvne, čiare, preto je preňho taká dôležitá energia umeleckého gesta. Slovom, prístup Mituriča — to je utvrdzovanie sa tvorivej osobnosti v hierarchii prírody.

Tvorba Mituriča je úplne protikladná tvorbe Nikolaja Ustinova. Problém, ktorý rieši Ustinov, to je etický problém. Maliar s nezvyčajnou láskou, dokonca nežnosťou znázorňuje každý strom, každý skromný poľný kvietok, každého dedinského chlapca, ktorých tak dobre pozná a chápe. Preňho je každý predmet sám osebe vážny, no v tomto prípade ustupuje do pozadia. Hlavným sa stáva sám objekt znázornenia a vzťah k nemu. Knihy Ustinova — to sú učebnice mravnosti, učebnice dobra a lásky k životu v jeho

najjednoduchších, každodenných, všedných prejavoch.

Vynikajúci ruský spisovateľ M. Prišvin, ktorý výborne chápal život prírody, povedal slová, ktoré podľa mojej mienky veľmi presne charakterizujú aj tvorbu Ustinova. „Čo je umeleckosť? Sedí si nejaký vtáčik na konári, dobká šišku, aj zobák má krivý. Na jednej strane línia tohto zobáka je časťou dráhy niečoho obrovského, trebárs Marsu, a na druhej strane toto veľké vyvoláva v srdci dojatie, pochopenie, odpoveď: nadšenie maličkosťou, a maličkosť — to je všetko!“

Tvorba nadanej rodiny Basmanovcov je v mnohom typická pre jeden zo smerov vývoja dnešnej leningradskej školy. Nachádzame tu poetický vzťah ku skutočnosti.

Podanie reálneho objektu u Basmanovcov je vždy spojené s citom, náladou. Preto nemajú záujem o jednotlivý predmet, detaily, ale veľkú pozornosť venujú momentom vzťahov. Prostredie, vzduch, svetlo — to je hlavné pre Basmanovcov. Ich pracovná metóda sa líši ľahkým dotykom predmetu. Ľahký, priezračný akvarel najlepšie zodpovedá tomuto účelu. Cennosť ľudských citov, duševná zložitnosť človeka — to je tá prizma, prostredníctvom ktorej si otvárame poetický svet Basmanových akvarelov.

Celkom iný prístup a iné úlohy nachádzame v tvorbe E. Bulatova a O. Vasiljeva. Hlavné — je výber! Zriechnúť sa vplyvu emácií, nájsť jednoznačný, čistý, ľahko čitateľný znak — obraz predmetu. Povedať o udalosti minimálnym množstvom slov. Práca Bulatova a Vasiljeva — to je práve pokus nájsť nejakú univerzálnu reč, ktorá by zodpovedala videniu súčasného človeka, jeho chápaniu súčasnej skutočnosti.

Uvedené príklady nevyčerpávajú všetky formy vzájomných vzťahov umelca a súčasného sveta, ktoré v našej detskej knihe teraz existujú. Dôležitá tendencia hľadania súčasného videnia v prácach spomenutých maliarov sú však vyjadrené čistejšie a skoncentrovanejšie. V posledných rokoch sa stali tieto hľadania ešte zložitejšími a mnohoplánovými v súvislosti s búrlivým rozvojom rôznych národných a periférnych škôl, z ktorých každá je zložitým výsledkom spojenia miestnych tradícií so súčasnými hľadaniami a vplyvmi.

Je celkom možné, že túto mnohoplánovitosť a mnohosmernosť treba chápať ako vlastnosť nového štýlu, štýlu sedemdesiatych rokov.

S problémom Súčasný svet a detská ilustrácia je tesne spätý problém postavy detskej knihy. Samozrejme, že problém postavy je omnoho ostrejší v literatúre a pri rozboře ilustrácií sa veľmi ťažko dá oddeliť od literatúry. Sú však príklady, keď maliar samostatne rieši tento problém.

Jedným z takýchto príkladov sú nové ilustrácie ku knihe S. Maršaka Taký je roztržitý, vytvorené maliarom zo Sibíri S. Kalačovom. Je to nevelká práca, kde sa rozpráva o človekovi, ktorý všetko robí inakšie než treba. Namiesto klobúka si nasadí panvicu, namiesto košele si oblieka nohavice, namiesto topánok — rukavice a nakoniec nastúpi do odpojeného vozňa a myslí si, že cestuje.

Kvalitatívnu zmenu postavy možno ľahko zistiť, ak porovnáme prácu Kalačova s teraz už klasickými ilustráciami W. Konaševiča k tej istej knihe. Zmeny sú veľmi príznačné a v mnohom vôbec pre

naše knihy typické. „Roztržitý“ u Konaševiča — to je predovšetkým nedbaj. Je smiešny svojou nedbanlivosťou a roztržitosťou. Stavia sa k malému čitateľovi negatívne, podľa schémy: ty si zlý — ja som dobrý, ty si nedbaj, ja som — poriadny, ty si smiešny, ja — nie som.

Tá istá postava u Kalačova je, naopak, oblečená dokonale elegantne, je veľmi poriadna. Hlavné na tom však je, že vôbec nie je smiešna. V tomto prípade roztržitosť hlavnej postavy jej dodáva celkom inú vlastnosť — roztomilosť. Rztomilosť „Roztržitého“ celkom mení jeho vzťah k čitateľovi: ty si dobrý, aj ja som dobrý, ty bývaš roztržitý, ja tiež bývam roztržitý; ty si v niektorých situáciách smiešny, ak je to tak, ani ja sa nebudem báť vyzerat smiešnym.

Takto S. Kalačov premiestňuje hlavnú postavu z kategórie smiešneho hlupáčka do kategórie roztomilého čudáka. Každé z týchto dvoch traktovaní — tak traktovanie Konaševiča, ako aj traktovanie Kalačova majú svoje klady.

Pre nás je dôležitý sám fakt kvalitatívnej zmeny ústrednej postavy: zánik jednopláňovo-groteskných, excentrických osôb a zjavenie sa postáv, ktoré by boli čitateľovi sympatické, ktoré by si mohol obľúbiť a ktoré by dokonca mohol kopírovať.

Keď som porovnával Konaševičovho a Kalačovovho „Roztržitého“, moju pozornosť upútala jedna okolnosť, ktorá sa mi zdala byť veľmi zaujímavá. Kalačovov hrdina vyrástol. Je natoľko vysoký, že by sme ho ľahko nazvali obrom. Možno, že sa mýlim, ale aj niektoré ďalšie príklady ma priviedli na myšlienku, že súčasný hrdina má tendenciu k veľikášstvu.

Čo je to veľikán? To nie je, prirodzene, superman z komiksov. Superman — to je jednopláňový, pozbavený individuálnych vlastností, ľudských slabostí a spolu s nimi aj všetkého ľudského, hrdina-nadčlovek. Veľikán však je tradičná literárna postava, ktorá môže byť akokoľvek smiešna, hlúpa, dobrá, zlá, naivná atď.

Predovšetkým je to antipód druhej postavy — trpaslíka. Trpaslík — to nie je proste veľmi malý človek. Okrem toho trpaslík existuje vo zvláštnych podmienkach, vo zvláštnom svete. Žije v bútlavine, pod podlahou, v škatulke. Veľikán tiež — nie je proste obor. Je mu všade tesno. Iba pod holým nebom sa môže vzpriamiť v celej výške. Žije nie v malom, ale vo veľkom svete.

Trpaslík vždy odniekaľ vykukuje. Nie každý ho vidí, ale iba niektorí. Veľikána však vidia všetci, je viditeľný zo všetkých strán. Trpaslík je postava intímna, osobná. Veľikán je hrdina spoločný, verejný. Trpaslík je postava z literatúry 19. storočia, veľikán je hrdina súčasný.

Sergej Michalkov zjavne ako jeden z prvých pocítil túto zmenu hrdinu. Ujo Štôpa, ktorého napísal ešte v tridsiatych rokoch, sa stal jednou z najobľúbenejších detských postáv.

Je zaujímavé, že aj lyrický, podľa všetkého komorný hrdina sa tiež stal veľikánom. Ako príklad môže slúžiť Rozprávka o veľmi vysokom človekovi od Ovseja Driza. Je to rozprávka o čudákoví-smoliarovi, ktorý skúsil mnoho povolání a nakoniec sa stal básnikom.

Táto zmena hrdinu nemohla nezasiahnuť aj maliarov. Stačí spomenúť predĺžené postavy F. Lemkuľa, Tibula z Troch brucháčov od V. Gorjajeva, ilustrácie M. Romadina, S. Kalačova a iných. Tento

záver sa môže zdať naivným a dosť mechanickým, ale tu vonkoncom ani nejde o to, že niektorí maliari maľujú dlhé postavy. Aj keď sa proporcie postáv zachovávajú normálne, mení sa sama podstata hrdinu, vzťah k nemu. Pokiaľ ide o jeho podstatu, formu a existenciu v knihe stáva sa velikánom, prístupným hrdinom.

To vonkoncom neznamená, že z knihy unikol komorný, osobný

hrdina, ale zrejme sa vedľa neho objavil iný hrdina.

Toto pozorovanie postupu hrdinu od vnútornej excentriky k jemnosti i pôvabnosti a od komornej uzavretosti k spoločenskej prístupnosti dodáva našej analýze stavu súčasného videnia dodatočný detail a dovoľuje rozoznať niektoré, ešte nie celkom zreteľné črty nového štýlu rodiaceho sa pred našimi očami.

CARLA
POESIO,
 TALIANSKO

NIEKOĽKO POZNÁMOK K ZBORNÍKU HISTORICKÝCH PREHĽADOV VÝVINU ILUSTRÁCIE OD ROKU 1945 V JEDNOTLIVÝCH KRAJINÁCH

I

Rok 1945, ktorý sme stanovili ako východisko pre súhrnné dejiny ilustrácie, predstavuje v talianskej histórii ilustrácie rok naozaj prelomový. Je to dátum, ktorý uzatvára určité obdobie a zároveň otvára nové, charakterizované kvalitatívne veľmi vyhranenými a od predchádzajúcej periódy úplne odlišnými črtami. Ide o črty, ktoré korenia v hlbokých premenách historickej, politickej a vôbec spoločenskej situácie.

Sme svedkami toho, ako mravy a výchovné tendencie zodpovedajúce určitej ideológii prenechali miesto novej orientácii, ktorá sa začala zrkadliť celkom zákonite aj v tvorivej práci umelcov-illustrátorov.

Bolo by iste zaujímavé zamyslieť sa nad súborom historických, politických a sociálnych činiteľov, ktoré — v každej krajine osobitne — hlboko vplývajú na túto tvorivú oblasť, ako aj vôbec na literatúru pre mládež, a podmieňujú tak nový myšlienkový beh nielen v národnom, ale aj v medzinárodnom meradle.

Z pedagogického, ale aj z estetického hľadiska má mimoriadny význam výmena skúseností a poznatkov o stupni prisvojovania si kultúrnych hodnôt zo strany publika, štúdiu miery, v akej verejnosť po dlhý čas prijíma určitý typ ilustrácie ako príjemný a žiadaný. Ale dnes to už tak nie je. Podobne aj štúdium spôsobu konzumovania estetických stereotypov, prípadne aj hodnôt priemernej až podpriemernej úrovne.

Pravdaže, takéto štúdium môže priniesť užitočné výsledky len vtedy, ak sa uskutočňuje súbežne so štúdiom národných a medzinárodných podmienok, charakterizujúcich životné prostredie, v ktorom umelec tvoril.

II

Nebolo by postačujúce a presné robiť výskum kultúrneho prostredia, v ktorom sú umelci nášho storočia tvorivo činní, keby sme

zároveň nebrali do úvahy umeleckú tradíciu, z ktorej výtvarní tvorcovia vedome alebo nevedome čerpali.

Je určite veľmi poučné venovať sa skúmaniu odpovedí, akými umelci reagujú na požiadavky svojho publika, povedzme, pred päťdesiatimi alebo osemdesiatimi rokmi, či tieto požiadavky naozaj uspokojovali a ako, či u svojich čitateľov a divákov podporovali utváranie vkusu a kritického zmyslu.

III

Podobne je dôležité skúmať, do akej miery pedagogika a intuitívne psychológia ovplyvňovala, respektíve neovplyvňovala — v kladnom alebo v zápornom význame — ilustrátorov v období, ktoré sme sa podujali spracovať.

Chceme a musíme vedieť, či výtvarníci rešpektovali a náležite rešpektujú vek čitateľov, ktorým adresujú svoje ilustrácie. Či umelci dbali — alebo dbajú — o to, aby linearitu a farebnosť svojich ilustrácií stupňovali úmerne k skúsenostnej a konzumentskej úrovni detského publika. Či sa ilustrátor zaujíma o to, aby príslušný text spravil zrozumiteľným z rozumového a logického hľadiska, alebo či sa pokúša ponúknuť svojmu čitateľovi aj pozvanie na citovú spoluúčasť.

Známy taliansky pedagóg Giuseppe Flores d'Arcais napísal, že ilustrácia pre deti sa neobmedzuje iba na označenie určitého predmetu a na charakterizovanie významu určitého slova, ale umožňuje vyjadriť tón, spôsob a cit akejkoľvek situácie, a preto obdarúva písané slovo nábojom nepopierateľnej subjektívnosti.

Tento aspekt sa úzko viaže s problémom, že u dieťaťa, ktoré vníma obraz, vyvoláva sa reagencia špecifickej povahy: fantazijnej, estetickej a kultúrnej.

Obraz musí pôsobiť ako podnecovanie tvorivosti, ako pozvanie k dialógu, k sledu otázok a odpovedí medzi umelcom a jeho publikom.

Z pedagogického hľadiska by bol umelcov monológ čímsi neužitočným.

IV

Pokiaľ ide o dnešných vydavateľov detskej literatúry, treba konštatovať, že niektorí z nich síce kotvia na starých stanoviskách, ale že sú tu aj takí (a ich počet stále vzrastá), čo sa už neváhajú pustiť do rozhovoru o nových tendenciách, jednak vo sfére textu, jednak vo sfére obrazu.

V ostatnom čase sa stretávame s knihami, ktorých ilustrácie znamenajú rozhodný zlom oproti minulosti či už tým, že sa vyhýbajú akýmkoľvek úskaliam „vodenia za ručičku“, alebo tým, že sa neboja prebojovať novú skúsenosť. No aj keď sa možno dívať so sympatiami na túto chuť dobývať budúcnosť, na toto hľadanie nových možností výrazu, jednako nemožno strácať zo zreteľa nebezpečenstvo pádu do akéhosi intelektuálneho snobizmu, prípadne nebezpečenstvo tvorby určenej pre akúsi výlučnú elitu.

V mnohých krajinách existujú neraz veľmi rozsiahle oblasti, ktorých obyvateľstvo nie je dostatočne pripravené prijať nový umelecký dialóg vedený v príliš obťažných kategóriách. Sú to oblasti, ktoré sa iba nedávno vymanili z analfabetizmu a v ktorých komunikačné prostriedky ešte nestihli otvoriť dostatočne široké horizonty. V týchto prípadoch sa vyžaduje knižná produkcia, ktorá bude postupne vytvárať návyk na obrazový vkus, na vedomé oceňovanie lineárneho a farebného prejavu, produkcia, ktorá čitateľa nešokuje a nevyvoláva v ňom nebezpečný pocit frustrácie, akého sa potom bude len veľmi ťažko zbavovať: pocit, že čomusi nie je schopný porozumieť a že určité ciele mu zostávajú nedostupnými. Pre veľkú časť takéhoto publika by mohla podobná frustrácia znamenať vykázanie do akéhosi „ghetta“, kam by mohli potom veľmi ľahko a so zlým úmyslom vstupovať všetci, čo obchodujú s banálne zrozumiteľnými a bezprostredne prístupnými obrazmi, ktorým však chýba akákoľvek umelecká hodnota.

V

Medzi problémy, ktoré sa predebatujú v mojej krajine a ktoré by bolo zaujímavé overiť si ši ršou konfrontáciou, spadá otázka ilustrácií pre dospievajúcich čitateľov. Po knihe siahajú v podstate pre literárny

text, pričom ilustrácie znamenajú pre nich doplnok, ktorý v mnohých prípadoch vôbec ani nehľadajú.

Nie je ľahké poskytnúť týmto čitateľom taký typ obrazu, ktorý interpretuje ovzdušie a duc'a textu a podnecuje reagicu, akú sme už spomínali. Môže sa stať, že ikonografická interpretácia nebude zodpovedať osobnej predstavivosti čitateľa, ale to nie je najdôležitejšie: problém je v tom, že každá výpoveď provokuje odpoveď, že môže u čitateľa rozohrať celý vejár úvah, nápadov a porovnaní, pričom môže ísť o celú stupnicu — od súhlasu s výpoveďou až po jej odmietnutie.

Táto otázka súvisí s inou, ktorá je v súčasnosti u nás nemenej aktuálna: ide o ilustrovanie kníh „non-fiction“, ktoré sa stávajú čoraz vyhľadávanejšími.

Pre tieto knihy sa žiada taký typ ilustrácií, v ktorom — popri vedeckej presnosti, neraz veľmi chladnej — treba vyjadriť aj teplo emocionálnej účasti, aké umelec pociťuje pred zázrakmi prírody a ľudským dômyslom.

VI

Napokon posledný problém: do akej miery komunikačné prostriedky ovplyvňujú, prípadne majú dosah na formovú a obsahovú stránku umelcom zvoleného prejavu?

Realita, ktorá sa otvára očiam našich detí, a to aj veľmi malých, bezpochyby nesie stopy niektorých spomedzi týchto masovokomunikačných prostriedkov: napríklad televízne skeče, časopisy s ich reklamou, verejné plagáty, ktoré zaplavujú nielen mestá, ale aj vidiek, prostriedky, ktoré upevňujú návyk na humoristickú deformáciu ľudskej postavy, sústreďovanie sa na účinný detail a vôbec tvorba akejsi novej typológie. Treba si uvedomiť široký vplyv komiksových seriálov a nového druhu humoru aj na oblasť ilustrovania kníh pre deti a mládež.

Otázka teda stojí takto: ako sa môže umelec-ilustrátor začleniť do obrazu skutočnosti ovplyvneného dynamikou niektorých vizuálnych komunikačných prostriedkov a ako pritom môže orientovať vkus svojho diváka na skúsenosti, ktoré majú z kultúrneho hľadiska trvalú platnosť.

VASILIJ
RAKITIN,
 ZSSR

ZÁKLADY UMELECKEJ ÚPRAVY A ILUSTROVANIA VEDECKO-POPULÁRNEJ LITERATÚRY PRE DETI

Vedecké myšlienky, vymoženosti techniky sa stretávajú v živote spoločnosti s obrovskou ozvenou. Technika stvorená rukami človeka nás ako druhá príroda obklopuje od detstva, utvára naše priestorové a estetické predstavy, chápanie sveta, ako aj iné faktory duchovného rozvoja. Nestotožňujeme sa s teóriami, ktoré fetišizujú, absolutizujú úlohu techniky a jej vplyv na charakter nášho myslenia. Už dlho sa hovorí o „asfaltových džungliach súčasnosti“, no predsa nepremenili človeka na dodatok ku stroju, na poslušného robota. Jednako nebolo by vari správne podceňovať vplyv vedeckotechnického pokroku na utváranie súčasného vedomia.

Vedecko-populárna kniha pre deti by mala prevziať úlohu sprostredkovateľa, ktorý uvádza dieťa do tohto sveta, odhaľuje mu jeho tajomstvá a ľudskosť, prebúdzá záujem o vedu, vyvoláva k nej úctu, pripravuje dieťa chápať súčasné vedecké predstavy. Úloha výtvarníka, ktorý sa venuje literatúre tohto druhu, je zložitá.

V šesťdesiatych rokoch vznikla u nás svojrázna škola úpravy a ilustrovania vedecko-populárnej literatúry pre dospelých. Občas nájdeme zhodné metódy úpravy aj vo vedecko-populárnej literatúre pre deti, ale všeobecne prenášať do detskej knihy skúsenosti, určené pre iného čitateľa, a to bez podstatnej korekcie, sa neosvedčuje. Ide tu zjavne o rozdiel v myslení. Nachádzame tu určitý protiklad medzi formalizovaným jazykom vedy, abstrahovaným charakterom jej myslenia a detským chápaním.

Výtvarníci prekonávali a prekonávajú tieto ťažkosti po svojom, považujú ich za nevyhnutnú podmienku tvorby. Keď sa bližšie pozrieme na tradície ilustrovania detskej knihy z tohto odboru, zistíme, že vari najčastejšie sa volil spôsob ukázať neznáme prostredníctvom známych pojmov. Ilustrácie k takýmto knihám, svojho času vytvorené N. Lapšinom a V. Tambim, ako aj ďalšími výtvarníkmi, sa nám aj dnes páčia pre výrazný umelecký postoj, jednoduchosť a majstrovstvo.

Diela súčasných výtvarníkov prezrádzajú, že tento spôsob je dodnes

aktuálny, aj keď sa občas podáva v inej spojitosti než predtým. Svojrýznym mostíkom medzi tradíciami úpravy a ilustrovania vedecko-populárnej umeleckej literatúry v rokoch 1920—1930 a dneškom by mohli byť diela leningradského grafika J. Kisefova. V jeho tvorbe nachádzame spojenie tradičnej dekoratívnej grafickej kompozície a nového prístupu k materiálu i úlohe ilustrátora.

Mimoriadne individuálnym prístupom v hľadaní sa vyznačujú diela výtvarníkov, uznávaných v šesťdesiatych rokoch v odbore vedecko-populárnej detskej literatúry, ako I. Kabakova, B. Kyštymova, A. Dobrycina, N. Popova, B. Lavrova, E. Benjaminsona, E. Bulatova, O. Vasiljeva a ďalších. Kabakova ľahko poznáme podľa kaleidoskopu vzdušných, pôvabných a zároveň zjednodušených, podrobných a úrypkovitých kompozícií, ktoré obklopujú čitateľa pri jeho pomalej ceste knihou. B. Kyštymova zase podľa energických, výrazných metafor. Všimame si pritom aj to, čo je spoločné pre všetkých. Spoločné nie štýlovo, jednosmerne, ale v orientácii myslenia.

Súčasný výtvarník sa snaží zdôrazniť poéziu moderného vo vede, pritom ju ale nezjednodušuje, čiže ukazuje to, čo by sa dalo nazvať romantikou poznávania sveta. Výtvarník k tejto úlohe nepristupuje ako k zladenému a výraznému celku racionálnemu vo svojej stavbe. Podobné predstavy sú vhodné pre učebnice, nie však pre umeleckú vedecko-populárnu literatúru pre deti.

Metaforické myslenie neodmysliteľné v iných žánroch ilustrovanej detskej knihy sa nanajvýš svojrázne upevnilo v oblasti vedecko-populárnej knihy. Výtvarník sa obraznou hrou skôr pokúša ukázať cestu k vysvetleniu toho-ktorého javu namiesto toho, aby podal hotový vzorec pre memorovanie. Tým, že dáva do súladu niekedy aj nečakané prvky, na prvý pohľad nesúvislé, núti dieťa asociatívne myslieť, maximálne aktívne vnímať a zúčastniť sa na hre „na vedu“.

Nachádzame v tom jasnú logiku umeleckého myslenia. Čitateľ nebadane, podvedome, cez pôvodný význam predmetu začína chápať jeho skutočnú podstatu. Výtvarník-ilustrátor vedecko-populárnej knihy

je spravidla nútený nakresliť obraz toho-ktorého predmetu. Informačná funkcia sa nanajvýš organicky spája s funkciou, ktorá má vlastne naučiť dieťa myslieť, a s funkciami čisto esteticko-výchovnými, ktoré by mali dokázať oprávnenosť vyvoleného systému, spojeného s celkovým chápaním súčasného umenia. V niektorých knihách, ako napríklad u I. Kabakova, látka sa podáva so zreteľnými prvkami humoru.

Na umelca, ktorý sa ako dogmy mechanicky pridržiava zásad metaforického, obrazného myslenia, striehnu aj nebezpečenstvá. Nezbadá, ako sa mu stratí konkrétny zmysel dialógu, keď bezprostredné skúsenosti a pátos z odhaľovania nového zastreie obraznou mytológiou vedeckých právd.

Nesmieme zabúdať na závažný predpoklad chápania umelcovho diela. Pre obmedzené bezprostredné skúsenosti detí zo života je aj výtvarník do určitej miery obmedzený pri výbere porovnania. Medzi výtvarníkom a čitateľom sa, prirodzene, zachováva určitá vzdialenosť, ktorá sa meria perspektívou dohľadného vývinu dieťaťa, ale výtvarník pritom musí veľmi presne vycítiť možnosti dieťaťa prekonať túto vzdialenosť. Nemôže impulzívne „vychrlieť“ na čitateľa nekonečný prúd asociácií s tým, aby dieťa samo hľadalo správne riešenie, ale nemôže ani priamo na toto riešenie upozorniť bez obáv, že by čitateľ stratil o jeho prácu záujem.

Vedecko-populárna umelecká literatúra pre deti musí mať jasnú

vnútornú myšlienku. Naši výtvarníci sa v súčasnosti veľmi zaujímajú o výtvarný scenár knihy. Takýto scenár sa nielen podrobuje priestorovej plastickej logike, ale postupne, pomaly privádza k pochopeniu toho podstatného v základe tej či onej súčasnej vedeckej oblasti. Kniha *Veľký dom ľudstva* niekoľko ráz vydaná v našej krajine s ilustráciami viacerých umelcov sa nie náhodou teší takému veľkému záujmu. Nie sú to prvé pokusy v tomto smere.

Takýto je celkový smer vývoja. Vedecko-populárna umelecká literatúra pre deti predpokladá v budúcnosti dobre premyslené konštruktívne riešenie knihy, rytmu a charakteru chápania, organickú vzájomnú súvislosť obrazového materiálu rôzneho druhu až po kreslené farebné ilustrácie s fotosnímkami, ktorým v celkovom systéme umeleckej úpravy patrí významné miesto. Takéto prísne a racionálne vypočítané chápanie nijako nepopiera umeleckosť štýlu každého výtvarníka, jeho individuálny vzťah k svetu ako predmetu umenia. Celkove však možno povedať, že *problém úpravy a ilustrovania vedecko-populárnej knihy pre deti je problémom presne naplánovanej obsahovej montáže rôznych prvkov — umeleckých, polygrafických a dokumentárnych*. Presvedčivá vonkajšia úprava knihy uľahčuje mladému čitateľovi pochopiť zložitú poéziu sveta súčasnej vedy, pochopiť jej duchovnú humánnu podstatu.

BLANKA
STEHLÍKOVÁ,
 ČSSR

JAK ILUSTROVAT DOBRODRUŽNOU LITERATURU

Dobrodružná literatura se těší velkému čtenářskému zájmu především u dětí v takzvaném nepoetickém věku, jímž končí čas říkadel a pohádek, a někteří čtenáři jeho horní hranici už nikdy nepřekročí: dobrodružná literatura spolu s detektivkami se pak stane téměř výhradní četbou takzvaného masového čtenáře.

Již před více než padesáti lety se u nás problematikou žánrů, stojících na okraji umění a literatury (kam byla dosti často odsouvána dobrodružná literatura jako celek, bez kvalitativního rozlišování), začal zabývat Karel Čapek. S největší pravděpodobností to byl on, kdo podnítil nejednu sociologicky zaměřenou práci estetiků a literárních i výtvarných teoretiků dvacátých let, především z okruhu Devětsilu, kteří se snažili hledat zároveň i příčiny této popularity. Nacházeli je především v zálibě lidového čtenáře v rušném a spádovém ději, v napínavých situacích, v epice. Rozpoznali, jak důležitou roli hraje obdiv k statečnosti, odvaze a hrdinství a víra v jejich konečné vítězství. Povšimli si rovněž toho, jakou přitažlivost má pro čtenáře a diváka exotičnost prostředí nebo alespoň jeho neobvyklost, jež kontrastuje s každodenní všedností, jak z ní vyvěrá touha po změně, touha po něčem lepším, neznámém.

Nicméně nehledě na tuto průkopnickou práci byla za první republiky výběru ilustrátorů dobrodružné literatury věnována malá nakladatelská péče. Druhá světová válka a především léta po osvobození nastolila jinou problematiku. Zdůrazněním významu společensky angažované tvorby v období nové kulturní politiky po roce 1945 jako by problém dobrodružné knihy zmizel ze světa — a dokonce jako by bylo zapomenuto i to, k čemu se alespoň v oblasti teorie už kdysi dospělo. Dosáhlo se však toho, že ve značné míře byla alespoň v nové nakladatelské praxi likvidována braková četba a výtvarný kýč, čímž byla likvidována mezi jiným i nekvalitní část dobrodružných knih. Pokud dobrodružná literatura vycházela, nebyla její specifiky věnována pozornost. Její ilustrace — ostatně ve shodě s dobovou tendencí — zůstávala u popisné kresby, v kladném případě

opřené o věcné znalosti ilustrátora, v záporném setrávající u konvenční perokresby, směřující víc ke stereotypnosti než ke kýčovitě líbivosti. Ilustrace tohoto žánru v té době tedy nepřekročila hranice ani směrem dolů — pod tradiční úroveň cenově dostupné knihy lidové, ani směrem nahoru — k nějakému výrazně osobitému pojetí nebo k novému přístupu k této specifické problematice.

Nicméně překrytí zájmu o dobrodružnou literaturu bylo pouze dočasné. V posledních deseti letech se její čtenářská obliba projevila opět v neztenčené intenzitě. A protože mezitím došlo k značnému posunu úrovně výtvarné kvality v celkovém profilu knižní produkce a v oblasti tohoto žánru nebylo v podstatě — na rozdíl od literární oblasti — na co navázat, stalo se vydávání dobrodružné literatury nakladatelským a stejně tak ilustrátorským problémem.

Jednou výraznou osobností, vstoupivší do české ilustrace dobrodružné, ale také vědecko-naučné literatury už na počátku let dvacátých, je Zdeněk Burian. Na pět set knižních titulů, které ilustroval a jež se dočkaly také řady zahraničních reedic, upoutává čtenáře navzdory nárazům módních vln už po léta schopností ilustrátora spojit věcné znalosti, popisované až s vědecky chladnou objektivitou a hodnověrností, s fantazií a intuicí, jeho úsilím o evokaci atmosféry příběhu, důrazem na nejvypjatější momenty děje. Nelze ovšem nevidět, že Burian upoutává právě tím, co leží mimo hranice čisté výtvarnosti, že v ilustraci zdůrazňuje jiné než estetické faktory, čímž na počátku šedesátých let, kdy otázka vydávání dobrodružné literatury dosáhla u nás nové aktuálnosti, stojí v podstatě proti hlavnímu proudu, směřujícímu k čisté výtvarnosti, jež někdy dospívá pohříchu až k popření smyslu ilustrace.

Nástup k novému řešení ilustrace dobrodružné literatury se tedy udál ve znamení zvýtvarnění. Průkopníkem této tendence se stal především Kamil Lhoták, který popis nahradil množstvím či výběrem věcí, jež mají svůj vlastní život a svůj skrytý smysl, objevil poezii

současné i stárnoucí civilizace, která v jeho obrazech slouží člověku a jeho touze po rychlosti a dále.

Jestliže v této poetizační linii se Lhotákova tvorba upíná k současné civilní skutečnosti, je její další výrazný představitel — Mirko Hanák — orientován především na téma života v přírodě a dává samozřejmě přednost těm dobrodružným knihám, v nichž přírodní živel převládá. Jeho ilustrace se sice váží k textu, nicméně jejich malířské kvality způsobují, že mohou existovat jako samostatné výtvarné dílo.

Jistým protipólem této poetizující tendence je linie, která do ilustrace dobrodružné literatury vnáší především humor; velmi často humor, který vzniká aktualizací staršího literárního textu, jak je tomu například u některých ilustrací Adolfa Borna, nebo naopak využitím podnětů, daných dobovými ilustracemi, od jejich parafráze až po konfrontaci starého s novým, kdy dobový text a dobová ilustrace jsou pouze inspirací, s níž výtvarník zachází zcela volně, jsou pouze záminkou k vlastní výtvarné realizaci, prvkem pro koláž nebo kreslený humor, jak těchto možností využívá například Pavel Brom.

Poslední desetiletí tedy ukázalo, že dobrodružná literatura může být rovnocenným partnerem jiných literárních žánrů a že může být neméně vhodným východiskem současné ilustrační práce. Jejím význam — je-li ovšem kvalitní — je o to větší, že zasahuje široký okruh konzumentů, kteří třeba jinak s výtvarným uměním téměř nepřišli do styku, nebo je alespoň nijak nevyhledávají.

Masovostí nebo lidovostí se ovšem ilustrátorům dobrodružné literatury otvírá nový problém: jak kultivovat výtvarný cit čtenáře, který tento záměr přijímá většinou pasivně nebo dokonce s obrannou reakcí, neodpovídá-li obraz jeho představě. I když názor tohoto čtenáře nelze považovat za vodítko určující, není rovněž možné nebrat jej na vědomí, protože mimo jiné na něm závisí i poptávka po těchto většinou masových edicích.

Průzkum, uskutečněný mezi dětmi sedmých a osmých tříd základních devítiletých škol, vždy ve dvou třídách na dvou pražských školách — na jedné s převažujícím počtem dětí z úřednické inteligence, na druhé s dětmi z 90% z dělnických rodin, ověřil některé známé skutečnosti, ale přinesl i překvapivé výsledky.

Podle předpokladu získal v anketě knih od uvedených pěti ilustrátorů plných 55% Zdeněk Burian, na němž děti hodnotily, že „jeho ilustrace jsou podrobně nakresleny a vypadají jako živé“, jsou „jednoduché“, „srozumitelné“, „čitelné“, „hodně skutečné jako fotografie“, „podrobné“, „vystihují přesně postavy a jejich prostředí“.

Za Zdeňka Buriana se zařadil co do počtu hlasů Mirko Hanák,

pro něž se rozhodlo 23% dětí. Požadavek věcnosti a dokumentárnosti tu byl zaměněn především ohodnocením estetických kvalit. Téměř všechny děti píšou o jeho „barevnosti“, „hezkých barvách“, „kombinacích barev“, „barevném sladění“, některé reagují na jeho vztah k přírodě (znají jeho další knížky), který specifikují se značnou přesností: „Dovede několika čarami nakreslit zvíře a zároveň vyjádřit jeho náladu, povahu nebo situaci. Čtenář pozná, jest-li má zvíře veselý nebo smutný výraz . . .“

Pro ilustrace Kamila Lhotáka hlasovalo 15% dětí a jejich důvody se u tohoto umělce snad nejvíce lišily: Lhotákovy ilustrace „připomínají skutečnost“, „připomínají fotografie hezkého barevného filmu“, „dobře vystihují děj knihy“, „jsou veselé“, „jednoduché a barevné“, „nejsou moderní, ale jsou tak, jak mají být“.

Překvapivým zjištěním bude beze sporu to, že děti zásadně odmítají ilustrace, v nichž se uplatňují rysy kresleného humoru — a je o to překvapivější, že jsou to tytéž děti, které si z vlastního zájmu vystřihují z humoristických příloh novin jednotlivé vtipy a sestavují z nich celé knížky. Ačkoliv se měly vyjadřovat pouze k ilustracím, jež je nejvíce upoutaly, staví je často do protikladu k obrazovému doprovodu, v němž se uplatňuje humor, který v tomto případě odsuzují jako „nevhodný“. Pobuňuje je především to, že ilustrátor „nebere knihu“, která je vzrušuje, „dost vážně“. Jen 5% dětí se rozhodlo pro ilustrace Pavla Broma a 2% pro Adolfa Borna s tím, že „obrázky jsou legrační“, „veselé“, „správně doplňují knihu“. Pouze jedině ze všech dětí píše: „O postavách v knize si udělám vlastní obraz. Jejich podoby příliš detailní ilustrace můj obraz vyvrací.“

Výsledky tohoto průzkumu, které sice není možno vztahovat na celou čtenářskou obec, ale jež zřejmě dosti přesně vystihují názory dětí v uvedeném věkovém rozpětí, vedou zřetelně k několika závěrům: děti považují knihu nejen za prostředek zábavy, ale instinktivně ji cítí jako kulturní hodnotu a z tohoto hlediska kladou na její ilustraci jisté nároky. Jejich požadavek se upíná k vážnosti ilustrátorovy práce, k jeho věcnosti, k množství co nejpřesnějších informací. Jsou schopny ocenit i její výtvarné kvality, v jejich hodnocení však značně tápou. Negativní roli při tom hraje především nedostatečná estetická výchova a přežívání starých konvencí, vzniklých v době, kdy dobrodružná literatura byla považována především za komerční záležitost, kdy jí nebyla věnována dostatečná nakladatelská péče.

Někteří ilustrátoři se pokusili tuto bariéru prolomit. Dobrodružná literatura byla jimi rehabilitována — zatím především v očích kritiky. U dětských čtenářů alepoň některé tendence na své ocenění dosud čekají. Doufejme, že ne marně.

LEV
TOKMAKOV,
 ZSSR

TVORIVÁ SPOLUPRÁCA SPISOVATEĽA S MALIAROM NAD DETSKOU KNIHOU

Tradičná predstava o tvorivej spolupráci medzi spisovateľom a maliarom, ktorí zasadnú za spoločný stôl, sa dnes vidí trochu scestná a naivná. Kontakt označovaný za tvorivú spoluprácu môže predsa vzniknúť aj bez osobného stretnutia. Aj keď bezprostredné diskusie pomáhajú ilustrátorovi hlboko preniknúť do podstaty literárnych postáv, nie je to podľa nášho názoru jediná možná cesta. Isteže, výmena názorov môže maliarovi uľahčiť proces tvorivého prisvojenia si literárneho diela, no skutočná tvorivá spolupráca nastáva aj tak až v samote maliarskeho ateliéru, pri prvom stretnutí s dielom. A duchovné spoločenstvo medzi autorom a maliarom, čo tu vzniká, tvorí skutočný základ tvorivej spolupráce. Toto rozšírenie pojmu tvorivej spolupráce môže podľa nášho názoru prispieť k rozlišovaniu medzi tým, čo je dobré a čo zlé, medzi talentom a netalentom.

Skôr než sa pustíme do analýzy tvorivej spolupráce medzi spisovateľom a maliarom, musíme si ujasniť, že tvorba knihy je syntetické umenie. Nie je len výsledkom tvorivej práce spisovateľa a maliara, ale aj redaktora, sadzača, knihára a retušéru, ktorí spoločnou prácou vytvárajú čosi kvalitatívne nové. V tomto diele všetko navzájom súvisí a navzájom sa ovplyvňuje. Mnohé drobnosti sotva možno rozpoznať. Nie je to len otázka formátu sadzby, jej celkovej úpravy, ktorá nesporne pôsobí na čitateľa. Aj lakovaný prebal mu už vopred naznačuje radosť z čítania literárneho diela.

Dnes sa však chceme sústrediť na knihu ako na syntézu tvorivej činnosti spisovateľa a maliara. Chceme preto umelo abstrahovať toto spojenie, aby sme ho mohli čo najpodrobnejšie skúmať.

V živote stále narážame na problém tvorivej spolupráce spisovateľa s maliarom. Je teda konečne načase preskúmať, o čo tu vlastne ide. Spisovateľ s maliarom spoločne vydávajú knihu za knihu. Veľa kníh. To je správne. Vravíme: „Aká tvorivá spolupráca!“

Stáva sa tiež, že spisovateľ povie maliarovi: „Táto postava má u mňa fúzy, a ty si jej nakreslil bradu!“

No dakedy konverzácia prejde aj na jemnejšie odtiene: „A kdeže

ostal nos?“, alebo „Kde ste len videli kravu so zelenými rohami?“

Inými slovami, ak spisovateľ príde do maliarovho ateliéru, môže alebo pomôcť, alebo vyrušovať. My to všetko hádzeme do jedného vreca a nadšene voláme: „Toto je skutočná tvorivá spolupráca!“

Niekedy sa aj maliarovi podarí tromfnúť spisovateľa, keď uňho objaví nejakú nepresnosť či chybu. Ilustrátor to totiž zbadá skôr ako iný čitateľ, veď on je profesionálny čitateľ. Stane sa, že aj vydarený ťah v ilustrátorovej kresbe podnieti spisovateľa, aby zlepšil text. To sa potom už priam núka na stránky novín. A titulok by opäť hlásal: „Tvorivá spolupráca.“

Kedy sa táto definícia používa najčastejšie? Po prvé, keď spisovateľ a maliar vydajú veľa spoločných kníh. Po druhé, ak sú v osobnom styku, ktorý je predpokladom priateľstva a spoločnej redakčnej práce nad knihou. Ťažko proti tomu čosi namietat, keďže poznáme priam klasický príklad takejto tvorivej spolupráce, pri ktorom sa uplatnili všetky už spomínané aspekty. Máme tu, prirodzene, na myslí dvoch slávnych tvorcov sovietskej detskej knihy, spisovateľa S. J. Maršaka a výtvarníka V. V. Lebedeva.

Treba poznamenať hneď na tomto mieste, že pred nimi skutočne neexistovala nijaká takáto spolupráca pri vzniku detskej knihy. Ak chceme ozrejmiť ako, za akých podmienok a z akých príčin vznikla táto spolupráca, musíme sa trochu vrátiť do minulosti. Súčasne pritom azda objavíme aj čosi nové o povahe a podstate takého zaujímavého a zložitého javu, ktorý nazývame tvorivou spoluprácou.

Knihy, čo vyšli v Rusku pred revolúciou, sa nám dnes už vidia celkom cudzie a neprijateľné. Prevládalo v nich ničím nezakryvané poučanie a jednoznačná didaktika. Prirodzene, našli sa aj výnimky. No v podstate v cárskom Rusku detská literatúra prakticky neexistovala. Boli iba pocukrované a neživotné figúrky — víly, princezné alebo protivne dobré a poslušné deti.

A ak sa detskej knihe venovali skutoční výtvarní umelci, ani na chvilu nezabúdali, odkiaľ prichádzajú. Mená, ako Benois, Polenov

či Dobušinský by nám ani tak ľahko neprišli na myseľ, keby sme nepoznali ich zásluhy v oblasti maľby a ilustrácie pre dospelých.

To isté platí aj o spisovateľoch. Ruskí spisovatelia Lev Tolstoj, Gaššin, Mamin-Sibirjak a Leonid Andrejev si nezískali svoju slávu na poli detskej literatúry, no kedy-tedy darovali deťom nádherné ukážky svojej nenapodobiteľnej prózy.

Tvorivá spolupráca vtedy nikomu neprišla ani len na um. Ani spoločenský poriadok nijako zvlášť neprispieval k takýmto vzťahom. Spisovateľ i maliar pracovali každý samostatne a nemali ani tušenia o možnosti duševného spriaznenia sa na báze umenia pre deti. A ak sa niektorý maliar podujal napríklad na ilustrácie Puškinovho diela, vystupoval skôr ako sok veľkého básnika a v nijakom prípade nie ako spolutvorca.

Hneď po Veľkej októbrovej revolúcii sa prejavila potreba vytvoriť detskú knihu nového typu, ktorá by mala masovú pôsobivosť a vysoké umelecké hodnoty.

Nové vzťahy medzi ľuďmi a nový postoj k spoločnej práci museli nájsť výraz aj v oblasti detskej knihy. Aj keď z minulosti máme skvelé vzory detských ilustrácií, dobré diela detskej literatúry a dokonca aj svetlý vzor v Sytinovom vydavateľstve, ktoré vydávalo detskú literatúru v masových nákladoch, doznievala v tejto oblasti ešte dlhý čas remeselnícka výroba. V prvých rokoch sovietskej moci vyrábali súkromné vydavateľstvá (Mirimanov a i.) na bežiacom páse nevkusné knihy s naivne revolučným obsahom.

Napokon v dvadsiatych rokoch zriadili pri leningradskom oddelení štátneho vydavateľstva detskú redakciu, na čelo ktorej dosadili dvoch vynikajúcich ľudí — básnika S. J. Maršaka a maliara V. V. Lebedeva. Ak by sme poznali presný dátum ich stretnutia, mohli by sme ho označiť za deň zrodu sovietskej detskej knihy. Obaja boli mimoriadne nadaní, veľkí majstri vo svojom odbore, no dovtedy ani len netušili, ako má vyzerať detská kniha. Maršak predtým písal básne pre dospelých. Lebedev kreslil do satirických časopisov, bol to vynikajúci maliar a po revolúcii vytvoril sériu politických plagátov, ktoré sú priekopníckym činom. Prvý raz sa takíto vynikajúci majstri sústredili — a nielen na prechodný čas — na tvorbu detskej knihy. Zo „sveta dospelých“ ich nasledoval celý huf žiakov. Mnohí z nich sa neskôr stali pýchou sovietskeho umenia. Na rozhraní dvoch oblastí — literatúry a maliarstva — sa črtali obrysy nového umenia, stvárnenia detskej knihy. Vo sviežom revolučnom vetre vznikali nové formy vzťahu spisovateľa s maliarom pri práci nad detskou knihou. Tieto formy označujeme dnes už ako čosi všedné pojmom — tvorivá spolupráca.

Lebedev a Maršak neboli jediní, ktorých spolupráca preslávila leningradskú školu detskej knihy. Aj maliar V. Kurdov si našiel cestu k detskej literatúre. Lesné noviny Vitalija Biankího už pol storočia vždy znova vychádzajú s jeho ilustráciami. Na spisovateľov G. Belycha a L. Pantelejeva hlboko zapôsobilo, ako vedel maliar N. Tyrša preniknúť do sveta ich postáv. N. Lapšin ilustroval nespočetné knihy spisovateľa M. Iljina. Maliar Čarušin bol sám sebe duchovne spriazneným autorom.

Toľko o vzniku pojmu tvorivá spolupráca. Teraz by sme si mali ujasniť podstatu tohto javu.

Vyjasnili sme si už, že spomínanú spoluprácu nemôžeme hodnotiť výlučne podľa počtu spoločne vydaných kníh. Je to zväčša dôsledok, a nie príčina spolupráce. Maršak a Lebedev vytvorili spolu celú knižnicu detských kníh, no ich tvorivá spolupráca sa začala ešte skôr, ako vyšla ich prvá spoločná kniha.

Vzniká vari tvorivá spolupráca spisovateľa s maliarom v osobnom styku a častou výmenou názorov? Veď aj Lebedev a Maršak boli priatelia. A napriek tomu sa navzájom neúprosne a nekompromisne korigovali. V nespočetných diskusiách si vyjasňovali spoločné hľadiská na najdôležitejšie problémy, odhaľovali chyby a nedostatky a vymieňali si cenné rady. To všetko je však skôr iba tvorivá redakčná práca, ktorá je napokon v živote oveľa bežnejšia ako tvorivá spolupráca. Všetko, čo vyplýva z týchto kontaktov, vlastne len uvoľňuje cestu. Ako potom po nej kráča detská kniha od prvého nápadu po definitívne ťahy na poslednej ilustrácii?

Obe tvorivé sily — spisovateľ a maliar — tvoria záprah. Na rozhraní medzi oboma umeleckými odvetvami tiež vzniká faktor tvorivej spolupráce. Spočíva v jednote myšlienok a záujmov, v zhode temperamentu, v duševnej spriaznenosti. Literárnym dielom stelesnená tvorivá sila podnecuje často tvorbu celého radu ilustrátorov. Rodia sa kresby k textom a len zriedkakedy texty ku kresbám. To je špecifická stránka tvorby kníh. Až keď spisovateľ dokončí svoju prácu, začne sa práca maliara. Chvíľa, keď pred duševným zrakom čítajúceho maliara vznikajú prvé, ešte nejasné postavy, je vlastne začiatkom tvorivej spolupráce. Vďaka stálosti a trvácnosti textu zvládne maliar túto spoluprácu aj sám, bez prítomnosti autora. Preto napokon spisovateľ môže žiť v inom meste, v inej krajine, ba aj v inej epoche, no ak je ilustrátorovi duchovne blízky, ak majú svetonázorovo veľa spoločného, dôjde k skutočnej tvorivej spolupráci a k zrodu novej, dobrej knihy.

Tento vzťah medzi maliarom a spisovateľom sprostredkuje samo literárne dielo, a preto ho môžeme označiť za tvorivú spoluprácu.

Pravda, Lebedev a Maršak žili v jednom meste a vídali sa takmer denne. Nesporne im to aj pri práci pomohlo. Ak by to však malo byť rozhodujúce, neboli by uzreli svetlo sveta Maršakove knihy vynikajúco ilustrované inými maliarmi, ako Korovinom, Lemkuťom a Mituričom. Maršak už dnes nie je medzi nami, no jeho nádherné básne ako stelesnenie jeho tvorivých síl podnecujú aj súčasných maliarov, povzbudzujú ich k tvorivej spolupráci s básnikom.

Vráťme sa ešte raz k Maršakovým a Lebedevovým knihám, aby sme na konkrétnom príklade analyzovali, akými prostriedkami maliar uskutokčuje tvorivé spojenie so spisovateľom.

Rozprávku o hlúpej myške zamýšľal autor pôvodne ako uspávanku. Z toho vyplýva aj rytmus básne. A takisto aj nežné ťahy Lebedevovho štetca, ktorý sa iba jemne dotýka papiera. Nikde kriklavá škvrna, či ostrá línia. Z mliečnej beloby sa odráža slabý odlesk rozprávkových postáv. Nepodliehajú ani zákonom perspektívy ani konvenčnej logike a zdá sa, akoby sa vznášali medzi snom a skutočnosťou. Ani smutný

koniec rozprávky nemôže mladého diváka zarmútiť, práve vďaka tlmenej melódii Lebedevových polotónov.

Ako odlišne sa obaja autori prejavujú v politicky a fejtonisticky ladenom príbehu!

Mister Twister
Exminister
Mister Twister
Milionár.

Energický a odmeraný Maršakov trochu určuje energické črty Lebedevových ilustrácií. Je to vlastne cestopis. Jeho hrdinovia sú stále na cestách. Preto Lebedev vytvára svoje kresby ako črty z ciest na margo denníka. Doslova rozbíja úzky rámec konvenčnej knižnej ilustrácie a svojim postavám otvára voľné pole bieleho škieára. Aj sám maliar získava väčšiu pohybovú slobodu tým, že postavy dostal do tesnej blízkosti knižného textu. Môže tak pružne reagovať aj na autorove marginálne poznámky, stáva sa aktívnym partnerom v rozhovore s ním.

Cesta, ktorú otvoril Lebedev a jeho žiaci, je dnes čoraz širšia. Vznikali a vznikajú nové formy tvorivej spolupráce. Maliar V. Gorjajev

realizuje svoje životné skúsenosti v živých, veselých ilustráciách Bartovej básne. Vynikajúci ilustrátor V. Konaševič nám predkladá novú interpretáciu Puškinových Rozprávok. V spolupráci s Hansom Christianom Andersenom vytvoril maliar V. Pivovarov obrazy bohaté na fantáziu, ktoré čitateľa pripravujú na stretnutie s dielom. Za priam klasickú možno už dnes označiť tvorivú spoluprácu G. Snegirjova s M. Mituričom a S. Sacharnova s N. Ustinovom.

Môžeme teda konštatovať, že tvorivá spolupráca medzi spisovateľom a maliarom pri tvorbe detskej knihy sa prakticky realizuje tvorbou grafického ekvivalentu literárnej predlohy.

Je nám jasné, že sme tým značne rozšírili pojem tvorivej spolupráce, lebo doň zahŕňame možnosť tvorivých kontaktov moderného maliara s celou svetovou literatúrou všetkých národov i čias. Nazdávame sa, že pri takomto prístupe k tvorivej spolupráci medzi spisovateľom a ilustrátorom detskej knihy možno vylúčiť nesvedomitý postoj k vznešenej úlohe vytvárať duchovnú potravu pre mladých občanov nášho štátu. Náš postoj k tvorivej spolupráci vylučuje mechanické a nechápavé ilustrovanie textu, jeho podceňovanie, prekrucovanie a odludštenie.

JAROMÍR
UŽDIL,
 ČSSR

ILUSTRACE A ESTETICKÁ VÝCHOVA

(ZKRÁCENO)

Pedagogika, která se v minulosti představila často jako nástroj jímž měl být přirozený vývoj člověka omezen na jakousi „přípustnou míru“ a která se stala nezřídka i oprávněnou příčinou kritiky pro svůj retardující společenský vliv, si dnes získává znovu respekt. Ukazuje se — tváří v tvář bouřlivě se měnícímu světu — její mnohoznačný význam. Je jasné, že výchova tu není proto, aby konzervovala hodnoty, ale spíš má pomáhat objevovat nové a starat se o jejich asimilaci na té nejšíře možné základně. Platí to i o té její části, kterou zhruba a nepřesně můžeme nazvat estetickou výchovou. Formalismus, který ji v minulosti prostupoval a který pronikl některými svými důsledky i do prostředí socialistické školy, je až dnes definitivně vytlačován novým pojetím cílů a metod; zatím co starší pojetí chápalo vztah mezi kulturou a výchovou jako proces postupného osvojování hodnot platných jaksi objektivně, bez ohledu na žákův subjekt a danou historickou chvíli, volá se dnes po integraci subjektivního vědomí a kulturního života společnosti; jde o to „žít v kultuře“, ne pro kulturu. Požadavek reprezentativnosti uměleckých hodnot je v souvislosti s tím vytlačován požadavkem uměleckého prožitku, jehož úroveň je zcela přirozeně závislá na fyzickém věku, vzdělání a kulturní „připravenosti“ . . . Tyto proměny v oblasti cílů estetické výchovy se dají dobře ukázat na vývoji ilustrační tvorby, nebo spíše na jeho pedagogickém aspektu. Je to — abychom to řekli stručně — pohyb od absolutizované hodnoty díla k její hodnotě podmíněné, od pomyslného oceňování k autentickému prožívání.

Bylo by možno přinést mnoho dokladů o tom, jak v padesátých letech se nejasně chápala otázka obsahu ilustračního díla (jakoby to byla část oddělitelná od jeho formy), nebo jak se obětoval dětský zájem potřebě nechat vynít v ilustrační tvorbě to nebo ono umělecké jméno. Bylo by však třeba také uvést, jak později, v období „odpoutané výroby“ ilustrací, když již zmizela zpětná vazba mezi jejím dětským spotřebitelem a nakladatelstvím, zrodily se i výtvarné experimenty, které nebraly vůbec v počet zvláštní specifiku ilustrace, totiž, že musí

sledovat dětskou potřebu objevovat a zpředmětňovat, že je v tomto smyslu určena pro dítě a že není nezávislou uměleckou tvorbou.

Takové zamýšlení nad minulostí by si však vyžádalo hlubší studie, v níž by nesmělo chybět ani ocenění některých vědeckých pozorování, která se u nás v té době uskutečnila a v níž by se zejména ovšem musela ukázat působnost těch několika umělců, kteří nakonec rozhodli o věci silou svého nadání, jedinečnosti své imaginace, vnitřní pravdivosti svého díla. Máme tu na mysli takového A. Strnadela, C. Boudu, J. Trnku, K. Svolinského i některé jiné, kteří nepodlehli svodům ploše chápaného realismu a šli spontánně za svou uměleckou představou.

*

Pokud jde o současný stav, je třeba k jeho charakteristice připomenout několik faktů, které jej spoluurčují ač nejsou umělecké, nebo snad pedagogické povahy. Nakladatelství dětské knihy — Albatros — ztratilo v produkci daného žánru své výsadní postavení. V Čechách a na Moravě je to asi šestnáct nakladatelství, která se zabývají vedle jiného i literární tvorbou pro děti. Společenská poptávka po tomto druhu literatury nijak neklesá a tak není divu, že vyrostla celá řada mladých specialistů-ilustrátorů. Zcela jistě přitom nejde jen o takzvaný generační problém. Vždyť stará generace nebyla „vystřídána“, ani se nejví jako vyčerpána, či staromódní.

Při posuzování situace, v níž se vyvíjí dnešní pojetí ilustrace pro mládež, je nutno mít na mysli jedno podstatné: skutečnost, že masové komunikační prostředky, především televize, vydatně a pravidelně chrlí své dávky obrázkové tvorby pro děti a že tedy ilustrovaná kniha ztratila monopol jako taková. V poslední době se uplatňují i malé formy dětské ilustrace, takové jako časopisecká kresba, drobné obrázkové brožury aj. a dalo by se říci, že jejich kvantita přerůstá v kvalitu, lépe řečeno v určitý dobový standard.

Kdybych měl velmi obecně vyjádřit výsledky průzkumu, který jsem jako komisař české části výstavy BIB 71 chtěl-nechtěl podnikl a který

mě donutil vzít do ruky asi 500 kusů dětských knih vydaných u nás od posledního Bienale, mohl bych shrnout svoje poznatky asi takto:

a) Jsou příklady, kdy nakladatelství nabíhají nejnižšímu standardu vkusu svých „spotřebitelů“ — někdy se dokonce překonávají do té míry, že upadají do očividního nevkusu a kýče.

b) Volný, nezávazný ilustrátorský experiment, který by příliš nepočítal s konsumentem, se objevuje velmi zřídka. Na výtvarné formě některých autorů lze přímo uhadnout, že jejich kreace mají víc společenských verzí (film, televize) nebo, že existenci a standardizující vliv těchto žánrů respektují.

c) Rozvíjejí se některé slohové znaky soudobé „volné“ umělecké tvorby. Stále je živý formální a technický „aparát“ takového Trnky, ale ústojně se uplatní i jiné umělecké postupy odvozené ze světových malířských proudů.

d) Víc než dříve se počítá s adaptabilitou umělce, jemuž zřídka kdy zůstává vyhrazena určitá tematika a jenž je nucen hledat přiléhavý výraz pro nejrůznější literární předlohy. Výsledkem je někdy resignace nad hledáním adekvátního tvaru a přijetí takového výrazového prostředku, který má víc charakter dobového vkusu než umělcovy osobitosti.

*

Stav, který se tu snažíme popsat, má ovšem řadu zřejmých nevýhod. Především je nepříznivý vzniku velikých ilustrátorských individualit; jeho vinou se do značné míry stírá i národní charakter tvorby ve prospěch její standardisované světovosti. Umělecká ilustrace, při vši své pečlivosti a technických nárocích, které současně (v originále) splňuje i klade (ve směru k polygrafickému průmyslu), má přece jen víc charakter dokonalého výrobku, než ojedinelého díla . . .

Na druhé straně si je však nutno uvědomit i zvláštní přednosti daného stavu. Dětská ilustrace získává velmi funkční postavení a tím, že se ocitá mezi ostatními prostředky masové estetické výchovy, smí počítat se skutečným ohlasem u nejšířších „konsumentů“ vrstev. Uchází se o jejich nefalšovaný souhlas, nachází širokou sympatii, kterou vždy dřívější tvorba neměla. Záleželo na nás, chceme-li to nazvat

estetickou angažovaností, ale je to holá skutečnost, že kromě dětských čekají dnes i statisíce dospělých diváků na televizní Večerníček, aby viděli svého Rumcajze, Vochomůrku, či jiné výtvarně stylizované hrdiny obrazovky.

Přesto nebudou chybět hlasy, které budou plny obav o budoucí vývoj věci a především o uměleckou jedinečnost daného žánru — dětské ilustrace. Co však dělat? Řídit seshora vkus uměleckých „spotřebitelů“, dirigovat umělecký trh přímými zásahy? Naše zkušenosti se sádrovými trpaslíky jejichž bezmála administrativní odstranění nepřineslo žádnou podstatnou změnu k lepšímu ve věci veřejného vkusu, nás v tomto směru varují . . .

Pedagogika (přesněji řečeno: estetická výchova) si musí uvědomit, že tu není proto, aby vytyčovala postuláty a hodnotila danou skutečnost tím, jak se těmto postulátům blíží, nebo jak je jím vzdálena; musí si uvědomit, že celé společenské pole je polem napětí, v němž se uskutečňuje klid jen jako dočasná rovnováha sil působících různými směry a že si ona — pedagogika — musí získat své ostruhy právě uprostřed těchto protikladných sil, tendencí, přání a představ.

Proto tvrdíme, že pedagogický aspekt ilustrace zahrnuje pozorování sociologická, psychologická a jiná a že jej nelze stavět do opozice vůči hledisku umělecko-tvůrčímu, s nímž tvoří dialektickou jednotu. To mimo jiné znamená, že budoucí pedagogické studium dětské ilustrace musí být mnohem komplexnější než dosud, nesmí vycházet z apriorních představ, ani absolutizovat dětský soud, musí počítat s ilustrací jako jednou z forem, kterými lze působit na rozumové a citové utváření člověka naší doby zejména tehdy, bude-li toto působení v relaci s jinými prostředky výchovných vlivů, ať už oficiálními nebo neoficiálními. Takové studium, které bychom rádi viděli se rozvíjet, může s úspěchem podnikat ne už jedinec, ale skupina odborníků — team — a bude to studium dlouhodobé, používající všech metod, kterých jen lze použít. Je velikou zásluhou bratislavských organizátorů BIB, že k práci, pro kterou tu i my plaidujeme, dávají tolik konkrétních podnětů.

PAVLOS
VALASSAKIS,
 GRÉCKO

**NIEKOĽKO MYŠLIENOK
 O AKTUÁLNYCH PROBLÉMOCH SÚČASNEJ
 ILUSTRÁCIE DETSKÝCH KNÍH**

Keď chce maliar ilustrovať knihu pre deti, musí čeliť mnohým problémom. Predovšetkým musí brať do úvahy vek dieťaťa, pre ktoré je kniha určená, a rozhodnúť sa, akú techniku bude používať. Iná technika je vhodná pre deti materskej školy, iná pre dobrodružné knihy, iná pre klasikov upravených pre deti alebo mládež.

V poslednom prípade vznikajú ťažkosti, pretože ilustrátor sa musí podrobiť nevyhnutnej konfrontácii svojich ilustrácií s ilustráciami už jestvujúcich alebo pôvodných vydaní, najmä ak sú tieto naozaj majstrovskými dielami, ako napr. ilustrácie Gustava Dorého k Don Quijotovi, alebo ilustrácie Hablota L. Browna v pôvodných vydaniach Dickensových románov. Ak sa súčasný ilustrátor pokúša ilustrovať takéto knihy, musí sa zbaviť silného impulzu imitovať známe charaktery a vytvoriť si vlastnú atmosféru. Pritom treba rešpektovať názory vydavateľstva — v akej miere ono nesie zodpovednosť za komerčný úspech knihy — mentalitu rodičov, ktorí knihu budú kupovať, a napokon dieťaťa, ktoré bude knihu čítať.

Väčšina vydavateľstiev víta, ak sú ilustrácie moderné, lebo sú komerčne výhodnejšie, a odmieta každú inú techniku ako staromódnú. Je takýto názor správny? Možno si duch doby ustavične žiada čosi nové, nezvyčajné, originálne a „moderné“ po každej stránke. Pod pojmom „moderný“ nerozumieme čosi abstraktné, ale čosi odvážne, originálne, možno prehnane, zveličené, podávajúce veci z nového hľadiska, novým, moderným spôsobom.

Ťažkosť je v tom, že „moderné“ pre laika často znamená „nepekne“, pretože pre priemerného, alebo zlého maliara je pomerne ľahké skryť nedostatok talentu za šikovné mazanice pochybného vkusu i kvality a predkladať tieto pokusy ako moderné výtvyry. Dospelí možno prijímajú moderné ilustrácie, lebo sú dosť vzdelaní alebo kultivovaní, aby v nich našli krásu. Ale pýtal sa už niekto na to detí?

Čo im musíme dať? Predovšetkým čosi, z čoho budú mať potešenie bez zvláštnej mentálnej námahy, z čoho budú mať estetický úžitok. Naproti tomu to môže byť niečo, čo ich donúti, aby sa im to páčilo až keď to pochopia a nájdú v tom zmysel, pretože podľa nich je dnes všetko vyjadrené „moderne“ a ich estetika musí byť prispôbená požiadavkám doby. Skutočnosť je taká, že dnešné dieťa viac priťahuje ilustrácie súčasných kníh než ilustrácie v knihách, ktoré mali radi ich rodičia, keď boli deťmi. Je to nepochopiteľné, ale tendencia estetiky prispôbiť sa modernému spôsobu života sa vyvíja smerom ku konzervatívnejmu modernizmu.

Niektorí si myslia, že deti majú rady knihy ilustrované detským, naivným spôsobom, lebo im lepšie rozumejú — hovoria tým istým jazykom ako dieťa. Dieťa však nikdy nie je spokojné so svojimi kresbami. Vždy sa ich pokúša vylepšiť. Uspokojuje sa iba so snahou a cíti radosť z tvorby, no súčasne je schopné vidieť rozdiel v kvalite svojich kresieb a lepších kresieb. Dokáže pochopiť dokonalosť a porovnať dobré so zlým. Obdivuje lepšie kresby svojich rovesníkov, alebo dospelých a snaží sa zdokonaľiť svoju techniku tak, aby malo čo najlepšie výsledky v napodobení. Ak dáme dieťaťu detské kresby, ako bude môcť rozvíjať svoje schopnosti, porovnávať a ako si zlepšiť svoje estetické názory?

Iba čas môže odpovedať na všetky tieto otázky. Možno budúce generácie sa budú smiať odvážnym tendenciám našej doby. V danej chvíli môžeme byť iba skeptickí pri prijímaní všetkého, čo je podľa všeobecného vkusu estetické a pekné. Vždy sa však nájde zlatá stredná cesta. Ilustrácie môžu byť moderné alebo naivné, humoristické alebo vážne, podľa toho, o aký prípad ide. No musia byť vždy príjemné, zrozumiteľné a prvotriedne, rovnako ako text. V opačnom prípade by spôsobila kniha v detskej duši viac škody ako osohu.

REGINA YOLANDA MATTOSE
VERNECKOVA,
 BRAZÍLIA

ILUSTRÁCIA DETSKÝCH KNÍH V BRAZÍLII

Väčšina ilustrácií detských kníh v Brazílii je zahraničného pôvodu. To by v podstate ani nebol taký negatívny jav, ak by jeho pravou príčinou nebol strach vydavateľstiev pred publikovaním pôvodnej detskej literatúry.

Prekladateľské honoráre i poplatky za reprodukovanie sú také nízke, že je oveľa výhodnejšie vydávať nepôvodné knihy pre deti než investovať do domácej tvorby. Pritom sa ilustrátorovi u nás donedávna prikladala taká malá váha, že sa umelcovo meno neobjavovalo ani na obálke, ani v tiráži knihy.

Keď som sa začala venovať tejto problematike, ilustrátorovo meno sa mi podarilo nájsť len vtedy, keď na obrázku bol podpis či iniciálky.

O ilustráciách kníh pre deti sa u nás po prvý raz serióznejšie uvažovalo až roku 1939, keď Ministerstvo školstva vypísalo súbeh na ilustrované detské knihy.

Knihu *A Londa da Carnaubiera* od Paula Wernecka s textom Margarity Estrely Bandeira Duarteovej vydalo tiež Ministerstvo školstva. Neskôršie vyšla aj v Spojených štátoch. Rosovu knihu *O Circo*, významenanú v tej istej súťaži, publikovali neskôr aj v Belgicku a vo Francúzsku. No v Brazílii mali tieto knihy — takisto ako mnohé iné zaslané do súťaže — iba veľmi nízke náklady.

Súťaž, ktorú nedávno vypísala Národná organizácia na podporu knižnej tvorby, Instituto Nacional Do Livro (INL), však znamenala pre našich ilustrátorov značné povzbudenie. Po literárnej súťaži nasleduje ďalšia súťaž ilustrácií odmenených kníh, a ceny pre ilustrátorov sú rovnocenné s cenami pre autorov textu. No ani v tejto súťaži, ani v súťaži vypísanej štátom Santa Catarina nepamätá sa na autorov ilustrovaných detských kníh bez textu. Pritom — napriek týmto obmedzeným možnostiam uplatnenia — sme mali a máme vynikajúcich ilustrátorov. Niektorí majú štýl čisto informatívny (Percy Lav, Oswaldo Storni, Villin, J. V. Campos a mnohí ďalší), v prejavoch iných sa objavuje zase úsmevnosť, veselosť, humor (Percy Deane, Marie Louise Neryová, Luiz Jardim a ďalší).

Mnohí umelci majú však vynikajúcu schopnosť snívať s otvorenými očami, rozihrať svoju predstavivosť, a práve táto schopnosť je bohatým žriedlom rozvíjania tvorivého nadania detského čitateľa, a preto sa dnes na medzinárodných súťažiach oceňuje najvyššie.

Pritom sa tu uplatnia predstavitelia najrozličnejších tendencií: realisti, impresionisti, kubisti, surrealisti. V poslednom čase sa objavuje silný sklon k folkloristickým prvkom v modernom výtvarnom chápaní. Objavilo sa aj niekoľko zaujímavých experimentov. Pri prehliadke našich kníh sa stretávame s najrozličnejšími technikami a materiálmi: gvašom, anilínovými či vodovými farbami, fotografiou a pod.

Pravda, v literatúre pre deti máme vždy sklon vyjadriť naše vlastné chápanie, teda chápanie dospelého človeka. Dospelí predsa píšú, ilustrujú, vydávajú, predávajú, kupujú, vystavujú a kritizujú literatúru pre deti.

A čo stanovisko detí?

V Brazílii, tak ako takmer všade na svete, sa deti na to nik nepýta. Predpokladáme, že ešte nič nevedia. A tým v skutočnosti naše deti ochudobňujeme o možnosť intelektuálneho rozvoja.

Chcela by som sa teraz zmeniť o niektorých skúsenostiach, získaných v škole v Paquetá, kde pracujem ako riaditeľka. Usilujeme sa totiž vytvoriť podmienky pre rozvoj a obohatenie detskej tvorivosti.

Pri tejto práci používame sčasti aj domáce a zahraničné knihy pre deti.

Deti si prečítajú text, pozerú si obrázky, uvažujú o nich a potom si ich pretvárajú. Experimentujú s materiálom, kreslia ilustrácie, obohacujú svoje skúsenosti a vyjadrujú sa čoraz samostatnejšie.

Na výchovnom poli sa teraz veľa uvažuje, hovorí, ba aj experimentuje s vlastnou tvorivosťou detí. Hlavný dôvod je ten, že musíme rátať s rýchlou premenou nášho sveta a pripravovať ľudí na využitie voľného času, ktorého v dôsledku automatizácie bude čoraz viac. Tvorivý výraz je síce slobodný, to však neznamená, že nepodlieha vonkajším

vplyvom. Preto je také dôležité, aby knihy, z ktorých sa pri vyučovaní vychádza, boli kvalitné, aby rozvíjali osobnú iniciatívu v pozorovaní, skúmaní, výbere a syntetizovaní, ktorým sa dieťa dostáva ďalej, k tomu, aby si samo definovalo, zoradzovalo a pretváralo tieto veci a tým rozvíjalo svoj vnútorný potenciál, schopnosť sebarealizácie.

Keď sme raz predviedli knihu *Flicts* prváčikom, dostali sme sa až na stranu, kde Ziraldo ukazuje mesiac. Jeden z chlapcov si zakryl oči a povedal: — Nie, to sa mi nepáči. Mesiac je predsa jasný, žiarí, a táto farba nemá žiaru.

— A ktoré farby majú žiaru? — spýtal sa učiteľ.

— Žltá, biela a červená, — odvetil chlapec.

Pri inej príležitosti poznamenal chlapec, ktorý si prezeral ilustrácie knihy *Et Patati et Patata*:

— Matka jej dala na ranu kus bavlnenej handričky, ale keď sa ja poraním, mama mi dá obväz od lekára.

Text knihy *Lygie Nunesovej Os Colegas*, ktorú vyznamenali cenou INL za rok 1971, sme rozmnožili a rozdali desať až jedenásťročným deťom. Vznikla medzi nimi diskusia, ohromne ich zaujala etická stránka príbehu, vyvodzovali z neho rozličné závery.

Deti sa pustili do ilustrovania textu bez toho, že by poznali ilustrácie Giana Calviho, víťaza druhej časti súťaže. Veľmi zaujímavá bola poznámka skupinky žiakov piateho ročníka. Vyhlásili, že je zaujímavejšie čítať knihu bez ilustrácií, lebo si postavy môžu predstaviť, ako sa im zapáči. No nedajme sa myliť slovami skupiny detí intelektuálne na vyššej úrovni.

V tom istom čase sa žiaci šiesteho ročníka, ktorí však boli intelektuálne oveľa nižšie, ponosovali, že im pri čítaní chýbajú ilustrácie a veľká väčšina z nich ani nedočítala knihu do konca.

Nedávno sme deťom predložili krátky text, ktorý sme sami napísali o zvieratku — podľa opisu to bol chameleón, teda zviera, ktoré bežne vidia na školskom dvore. Deti začali hľadať zviera, ktoré sme nazvali Vito, a nakreslili ho podľa vlastného pozorovania.

Ďalší pokus sme urobili so zvieratkom, ktoré sme pomenovali Bolito a ktoré sme bližšie neopísali. Každý žiak si vymyslel vlastného Bolita.

Porovnajme si teraz dve slohové cvičenia, ktoré robili súčasne dve skupiny šesťročných detí:

Dvaja chlapci stáli pri strome. Vojak prešiel popri nich. Dievča bolo v okne. Vyliezli na strom. Hodili povraz na konár stromu. Hodili povraz na vojakov klobúk. Vojak spadol. Chlapci sa skryli.

Titul: Samopašní chlapci.

Bol raz jeden vojak, ktorý šiel po ulici a díval sa na dom. Dvaja chlapci sa dohodli, že hodia strážcovi do hlavy kameň. Obaja chlapci sa dívali na strážcu. Vyliezli na strom a strhli mu klobúk. Vzali kus dreva a vložili ho do klobúka. Hodili ho strážcovi na hlavu. Zamdlel.

Na oslavách Medzinárodného dňa knihy pre deti a mládež mal slávnostný prejav o detskej literatúre Menjert Dejong. Medziiným spomínal, že má na detské čítanie dodnes smutnú spomienku: nikdy sa nedozvedel koniec príbehu, ktorý im učiteľ v prvej triede denne čítal po kapitole.

O Dejongovom prejave nám referoval školský knihovník práve v deň, keď deti dostali nové knihy. No anketa, ktorou sme sa pokúšali zistiť, aký rytmus čítania deťom najlepšie vyhovuje, nevedla k nijakým výrazným výsledkom; niektoré deti hovorili, že si knihu najradšej prečítajú naraz, iné zas dávajú prednosť čítaniu po kapitole denne.

Na základe toho knihovník navrhol, aby žiaci začali písať príbeh či už na základe čítanej knihy, alebo na základe myšlienok Menjerta Dejong, alebo na hocakú inú tému. Tento pokus sme začali v marci a trvá doteraz. Niektoré deti hovoria, že ich príbeh sa neskončí nikdy. Raz týždenne dopĺňajú knihu o ďalšiu stránku textu a kresieb, čím vyvracajú bežne rozšírený názor, že sa deti nazaujímajú dlho o jedno a to isté.

Vytvorili sme aj ďalšiu ilustrovanú knihu o lietadle, čo sa našlo na pláži, rozložené na jednotlivé súčiastky. Vznikla z toho vlastne štúdia o skladaní a rozkladaní predmetov, o zložení a farbe piesku aj o rozličných konštrukciách. Aj zvieratá, ktoré nakreslil československý ilustrátor Mirko Hanák do knihy *Et Patati et Patata*, sa objavujú v rozličných pozíciách a dávajú tak deťom predstavu úplnosti, ktorá im poväčšine chýba. Mesiac sa tu objavuje obklopený lúčmi, hoci podľa zaužívanej detskej interpretácie lúče má iba slnko, mesiac nie. Dietlindov mesiac v knihe *Prídu časy* je čierny. Aj deti s nižším intelektuálnym kvocientom bez ťažkostí pochopili, že je to mesiac.

Podobne ukazuje Ziraldo v knihe *Flicts* farebnú premenlivosť mora, ktoré je raz modré, inokedy zelené alebo sivé.

Ukázalo sa, že naši žiaci chápu bielu ako farbu. Všimli si belobu Delessertovho snehu (v knihe *Strom*): Dietlindovu žltkastú bielu (v knihe *Prídu časy*) a zelenavý Hanákov sneh (*Et Patati et Patata*).

Knihá *Jakub a vtáci* od Dietlinda Blecha podnietila prieskum, na ktorom sa zúčastnila celá škola, a neskôr ju žiaci sami zdramatizovali a pretvorili si text aj ilustrácie.

Zrodila sa obrázková kniha, ktorú sme sami vyhotovili, a deti podnietila k novým spôsobom spracovania vlastných príbehov. Okrem toho im ohromne pomohla utvoriť si predstavu o relatívite: lopta je malá či veľká podľa toho, z akej vzdialenosti sa na ňu pozeráme.

Dietlindova Irina nám umožnila pretvoriť text, zmeniť ho na živú reč, využiť ho na pozorovanie ilustrátorovho materiálu i výrazu.

Niekoľko detí začalo pracovať s korkom pod dojemom ilustrácie Irininho koníka, ktorý bol — ako zistila jedna zo žiačok — zrejme z korku.

Knihá *Le petit blue et le petit jaune* vyvolala záujem o kombinácie farieb na jemnom papieri. Tento pokus navrhol sedemročný žiak a celá trieda sa pustila do pokusov, ba vyvodzovala z nich aj závery.

Na základe všetkých týchto skúseností sme presvedčení:

1. čím krajšie sú obrázky a čím menej je textu, tým rýchlejšie dieťa pochopí jazyk i zámer knihy; neskôr sa z toho vyvinie zvyk samostatne čítať, radosť zo štúdia, a to sa už preniesie aj do ďalšieho života;

2. knihy pre deti musia obsahovať aj podrobnosti, ktoré obohacujú detskú predstavivosť a súčasne im umožňujú interpretovať si slová a ilustrácie úplne po svojom;

3. rozmanitosť ilustrácií, pravda, kvalitných, oživuje vnímavosť, povzbudzuje pozorovaciu schopnosť a vytvára v mysli malého čitateľa akýsi ochranný múr proti každodennému náporu vizuálneho materiálu podstatne horšej kvality;

4. materiály, ktoré sa deťom predkladajú, musia obsahovať pojem relativity a tým podporovať schopnosť mnohostranného pohľadu na veci;

5. musíme si uvedomiť ciele civilizácie, ktorá je v stálej premene, a preto nesmieme stratiť kontakt s mladými, ale musíme im pomáhať svojimi skúsenosťami a prijímať od nich bohatstvo ich túžob, pochybností a výhrad, ktoré môžu byť pre nás dospelých veľmi podnetné.

DANUTA
WRÓBLEWSKA,
 PLR

PRIESTOR VEĽKÝCH NÁDEJÍ

Človek paleolitu, mladý v historickom chápaní, používal kresbu ako zbraň, štít i „vedeckú pomôcku“ v procese poznávania sveta. Malý čitateľ dnešných knižiek — i keď nie sú preňho jediným prostriedkom jeho iniciácie — naďalej prijíma mytológiu svojho kultúrneho obzoru z kníh. Úloha obrazu je rovnako dôležitá dnes ako kedysi, rozdiel spočíva skôr v rozšírenosti tohto prostriedku.

Ilustrácie, ktorými sa vychovávajú naše deti, splňajú prinajmenej trojakú úlohu. Sú nositeľmi tradícií, uvádzajú ich do dnešného sveta a vychovávajú ich pre budúcnosť. Čím viac pôsobia v týchto troch smeroch — nehodiac na interpretačnú schému — tým lepšie. Vydavatelia kníh pre deti majú, alebo sa aspoň snažia mať, vždy pred očami práve tento cieľ. Ale ako nájsť zlatú strednú cestu medzi obsahom a formou kníhy, aby neutrpel ani jeden z činiteľov? Ako udržať krok s premenlivosťou života, keď v didaktike je dôležitá stabilita a oporný bod? Spoliehať sa na intuíciu umelca? Vydavateľ sa cíti medzi pedagógmi a výtvarníkmi ako zašitý vo vreci. Diskusia sa chýli raz na jednu, raz na druhú stranu ako pri každom probléme, o ktorom sa ťažko rozhoduje a len kompromis, podopretý zdravým úsudkom, môže priniesť priaznivý výsledok. Takáto býva najčastejšie prax poľských vydavateľstiev. Hlavným bodom tejto ententy je presvedčenie o významnej úlohe obrázkov v knižke, ktoré pôsobia súčasne s textom, ba i pred ním, a formujú veľa oblastí psychiky malého čitateľa, najmä jeho emocionálnu oblasť. Okrem stránky čisto náučnej bývajú ilustrácie pre dieťa tým, čím je pre dospelých svet čistého umenia — katalyzátorom nezištných citov. Táto osobitosť knižnej tvorby sa u nás vždy uznávala. Za posledné polstoročie sa nestalo, že by sa toto umenie posudzovalo ako *minorum gentium*, skôr naopak. Vyplýva to z niekoľkých príčin. Prvá, vonkajšia a azda najhlavnejšia bola tradícia starostlivosti nad editorstvom pre deti. Krajina, ktorej štátny organizmus má pol storočia, musí venovať viac pozornosti svojej mládeži. Tak to bolo v medzivojnovom dvadsaťročí, na začiatkoch cesty Naszej Księgarni — nášho prvého

vydavateľstva pre deti. Tak je to aj dnes, no dnes je táto starostlivosť ešte intenzívnejšia. V dvadsiatych rokoch dala piliere pod budovu detskej knihy práca graфикov, po druhej svetovej vojne sa k nej obrátilo pokolenie maliarov, ktorým päťdesiate roky, nepriaznivé pre experiment a slobodný umelecký prejav, podsunuli okrajovú oblasť úžitkovej grafiky.

Hlavný prúd našich publikácií pre deti súvisel, najprv bezprostredne, potom nepriamo, s činnosťou Zväzu poľských učiteľov. Z jeho potrieb a organizácie vznikla pred päťdesiatimi rokmi Nasza Księgarnia, ktorá ako prvá z vydavateľstiev na svete zaviedla stálu umeleckú radu, čo sa veľmi rýchlo prejavilo na postavení a úlohe obrazu v knihe i časopise. Pri vydavateľstve sa vytvoril široký interdisciplinárny okruh a výsledkom tvorivého porozumenia medzi činovníkmi, pedagógmi a grafikmi boli významné porozumenia medzi špeciálnych kongresoch v tridsiatych rokoch. Odchovanci varšavskej akadémie výtvarných umení, prvé dynamické a moderne mysliace pokolenie umelcov vyškolených už v Poľsku, ochotne priľnuli k detskej knižke z viacerých príčin. Nadchla ich energia Zväzu učiteľov, podporilo vlastenectvo jeho hesiel a nie nakoniec i fakt, že to bolo obdobie povojnovej slabosti súkromného trhu. Mladí ľudia, zachvátení rýchlymi obrátkami umenia 20. storočia, navrhujú jazyk syntetickej, zjednodušenej grafiky, ktorá sa odchyľuje od sentimentalizmu a popisnosti k žartu a zábave. Obraz sa tu spája s textom zaujímavejšie než predtým, prerýva jeho stĺpce, pointuje typografický výzor, ukladá sa delikátnou podtlačou pod riadky poviedky. Nový spôsob ilustrovania kráča ruka v ruke s literárnymi priebojmi, pero autora i pierko ilustrátora vzájomne na seba pôsobia. Tamto obdobie hľadania budú symbolicky označovať knižky, ktoré ilustrovala Františka Themersonová, Edward Manteufel a dvojica graфикov Levitt — Him.

Nasza Księgarnia, po vojne pošťátnená, rozvinula program a zvýšila náklady, ale tak, aby sa nestratilo veľa z dedičstva tradícií. O niekoľko rokov získala spojenca v druhom, o niečo menšom

varšavskom editorovi, ktorý vydával tiež knižky pre deti, ale masovejšie, lacnejšie, a tak dostupné v každej dedinke. Vydavateľstvo Ruch doplnilo činnosť Naszej Księgarni do šírky. Obe nakladateľstvá pritiažli od prvých rokov svojej činnosti veľký počet maliarov a grafikov. Nesľubovali nadmerný editorský luxus, ale umožňovali poctivo ilustrovať každú knižku. Pre dobré meno oboch vydavateľov pracuje dnes asi päťdesiat výtvarníkov troch pokolení prevažne stredného. Ich práca nie je na periférii súčasného umenia, naopak, tvorba detskej knihy sa ráta medzi aktíva umeleckého života.

Spoločenstvo vydavateľov umožňuje slobodnú hru výtvarných smerov a mód a nerobí prekážky formálnemu hľadaniu nových foriem, hoci nie vždy môže zaručiť ich plné vyznenie za súčasného stavu polygrafie.

Ako sa dnes prihovára výtvarník mladému čitateľovi? Nezakrývajte si, že je to práca zložitá, ak vychádzame z predpokladu, že dieťa vníma svet oveľa širšie i plastickejšie než dospelý. V nijakom z ambicióznějších grafických riešení oboch vydavateľstiev sa nerozlišuje na knižky „ľahké“ a knižky experimentálne „ťažšie“, vôbec nejestvuje maniera zjednodušených riešení, alebo napodobňovania detskej bezradnosti. Poprední výtvarníci sa neboja uplatniť na stránkach knihy všetky individuálne črty svojej tvorivej dielne, hovoria jazykom umenia 20. storočia a používajú jeho arzenál — fotografiu, koláž, čisté i miešané techniky. Nezastierajú sa ani umelecké rodokmene. Realizmus koexistuje s pohľadom blízkym nadrealistickému, maliarsky kolorizmus s kresbovou groteskou, vplyv post-secesie zanecháva stopy v susedstve vplyvov post-konstruktivistických. Všetko, čo sa deje v súčasnom vizuálnom umení, vrátane vplyvu filmu a divadla, preniká do knižiek a prejavuje sa v nich ako osobitná kvalita, ako jedlo dvoch kuchárov: spisovateľa a ilustrátora. Jestvuje jednako nebezpečenstvo, ktoré treba na tomto mieste spomenúť. Je to odsúvanie textu obrazom. Stáva sa, že výtvarník nadmieru zahľadený vo vlastnej individualnosti považuje literatúru za päť líniiek notovej osnovy, na ktorú vpisuje svoj, od ničoho nezávislý melódiu. Dobrá ilustrácia nikdy nemôže stratiť z dohľadu partnera, ktorý ju priviedol v knihe k životu. Túto chybu razia často skôr mladí výtvarníci, keďže — ako vieme — iba skúsenosť učí skromnosti.

Pretože nerozlišujeme štýly vydavateľstiev (líšiť sa typom ilustrácie nie je túžbou ani Naszej Księgarni, ani Ruchu), treba sa zoznámiť s výtvarníkmi samými. Ich prevažná väčšina sa sústreďuje vo Varšave, pochádza z tej istej školy i prostredia a udržiava sa v postavení „free-lance“, deliac svoj čas medzi objednávky oboch alebo viacerých nakladateľov.

Z najstaršieho pokolenia ilustrátorov pre deti, ktorí stoja najbližšie realistickému výtvarnému názoru, ale so znakmi svojej umeleckej osobitosti, spomeňme Leoniu Janecku, rozprávačku niekdajšieho typu, animalistu Józefa Czerwińskiego, Olgę Siemaszkowu, syntetizujúcu v myslení i videní vecí, a napokon učiteľa mnohých ročníkov umeleckej mládeže Jana Marcina Szancera, ktorého kompozície rozvinuté v situácii i podrobnostiach sú akoby mostom medzi štýlom tridsiatych rokov a dnešným výtvarným čítaním.

Ľudové motívy sa odrážajú tromi rôznymi spôsobmi v prácach

Michala Bilinu, Adama Killiana a čiastočne Zbigniewa Rychlického. V prvom prípade sa stala inšpiráciou ľudová grafika, v druhom maliarstvo na skle, v treťom vystrihovačka. Vždy je to však adaptácia, nie napodobňovanie. Maliarske chápanie prítahuje väčší počet umelcov. Jedno z popredných miest tu zaujíma Gabriel Rechowicz so svojou poetikou mätko kladených farebných škvrn, ktoré sa nadreálne premieňajú na dobre známe predmety. Antoni Boratyński pripravuje každú svoju ilustráciu ako obraz hustej faktúry a širokého registra farieb. Proti tejto stabilnosti a vyvažovaniu symetrie možno postaviť — napriek spoločnej palete — škicár Janusza Grabiańskiego, kresliaceho rýchlymi pohybmi kompozície udržiavané v čistých farbách, bez použitia čiernej. Priezračnú delikátnosť akvarelov privádza až na najjemnejšie odtiene vo svojich zvieracích motívoch Mieczysław Piotrowicz. Naproti tomu Jerzy Srokowski, Wiesław Majchrzak a Bożena Truchanowska prechádzajú až ku grafickému linearizmu, aj keď s maliarskym citom pre farbu. Prvý vzrušuje lyrickým a neobyčajne harmonicky kresleným obrázkom. Manželia Majchrzak-Truchanowska upútavajú oko i myseľ kresbami husto poprepletanými čiarou ako na starých výšivkách.

Vo smere grotesky a žartu nemožno obísť plejádu postáv a udalostí maľovaných Kazimierzom Mikulským a nemožno nezdôrazniť ani miesto komiksov kreslených Bohdanom Butenkom a Henrykom Chmielewským. Za veľa vďačí detská knižka najmä Butenkovi, ktorý vo svojich prácach odbúral vážnosť ilustrácie i jej kadenciu. Stopu kresby vedú po šírke i dĺžke strany, dopredu i späť, aj križom cez stránky.

Sú však traja umelci, ktorých spojenie s knihou je v našom vedomí najtrvalejšie. Ich mená slúžia ako všeobecný symbol poľskej ilustrácie, tým viac, že knižky sa dostávajú nielen do detskej izby. Mám na mysli Józefa Wilkoña, Andrzeja Strumilla a Janusza Stanného. Ich spoločný klad je cit pre farbu, a to práve tak pre farbu, ktorá sa rozvíja na stránkach i predložkách knihy, ako aj pre farbu žijúcu v pohybe celého zväzku. Wilkoń i Strumillo sa okrem ilustrácií sústavne venujú voľnej maliarskej tvorbe a vzťahujú na ňu väčšinu svojich hlavných umeleckých problémov. Krajiny Wilkoña blyštie sa zlatom či striebrom, budované „do hĺbky“ mnohými detailmi, očarujú oko. Osobitá atmosféra Strumillových ilustrácií plných symbolických znakov, stimuluje fantáziu. Stanny zostáva najvernejší fyzickému predmetu knižky. Obrazom vstupuje na miesta písmen, štetcom preberá ich úlohu, kreslí slová, pohráva sa s tlačným textom, slovom, stiera rozdiel medzi zložkami knižky, osviežuje a integruje ju.

Spomenutí patria väčšinou k strednej, niekoľkí k staršej generácii. Aké je výtvarné videnie mladších spolupracovcov detskej knihy?

Alžbieta a Marian Murawskovci, ktorí ilustrujú už desať rokov spolu i osobitne, vytvorili štýl podobný, ale nie identický. On buduje dynamické zrytmizované kompozície plné významného detailu. Ona sa viacej venuje farebnosti a poetizácii predmetov. Naproti tomu Julitta Karwowska zaviedla u nás ostrú, plošne kladenú farbu. Skúsenosti pop a psychodelic-art sa odrazili aj na tvorbe iných predstaviteľov mladšej generácie, štartujúcej nedávno. Myslím na Emiliu

Piekarskú-Freudenreichovú a Stanislava Pyjarza, dvoch pribojných ilustrátorov, ktorí preferujú čistú plochú farbu, silný kontrast a grotesku pred subtilnejšími prostriedkami expresie.

To by boli najdôležitejšie mená a mozaika postáv, spoza ktorej všetkými škárami presvitá maliarsky pôvod. Prečo teda — vrátiac sa na začiatok tohto článku — vyslovuje jeho titulok veľké nádeje? Nuž, nie náhodou. Vo svete zdokonaľujúcej sa techniky a ukladajúcej sa do množstva priehradok, v ktorom sa človek čoraz viac stáva súčasťou,

dvojnásobne treba oceniť každý čin smerujúci k nemu, k jeho individu. A ešte väčšmi, ak je to trvalá akcia rozvíjania mladej osobnosti. Poľskej ilustrácii pre deti by bolo možné veľa vyčítať, hoci, povedzme, prvky estetizácie, ale i tak nemenej významné sa zdajú jej skúsenosti v uskutočňovaní partnerstva výtvarník-dieťa. Tento aspekt vyzdvihla aj špeciálna komisia UNESCO vo svojom hodnotení.

Tieto nádeje súvisia teda s typom široko otvorenej humanistickej výchovy, ktorá učí pružnosti myslenia a dáva príležitosť voľbe.

DANUTA
WRÓBLEWSKA,
 PL'R

V ZAJATÍ TVORBY ANDRZEJA STRUMILLA

Dnešný svet, vrenie udalostí valiáciach sa zo všetkých jeho strán zapričíňujú nepretržitý pohyb v oblasti umeleckej expresie, diktujú vzrast zmien, množstva i akosti súčasnej výtvarnej tvorby. Nápor podnetov na predstavivosť umelca vyvoláva rovnako prudkú a mnohotvárnú odpoveď, a tou je umelecké dielo. Umelecovi často už nevystačuje jazyk jednej disciplíny, alebo prax jedného umeleckého smeru. Tradícia úzko ohraničených vyjadrovacích prostriedkov uplynulých čias nachádza čoraz menší počet vyznavačov. Scelenie bloku umenia do jednej summae arti stáva sa dnes cieľom organizátora vizuálneho priestoru, akým začína byť na konci určitej časti cesty premien včerajší maliar, grafik či sochár. Takejto — v podstate ideálnej — syntézy tvorby sa domáha rovnako vonkajšia, ako aj vnútorná situácia súčasného človeka, ktorý ovláda matériu súčasného sveta, no bez pomoci umenia si nevie poradiť s vlastnou dezintegráciou.

V tomto zmysle — v zmysle rozšíreného, interdisciplinárneho štatútu — je Andrzej Strumillo typickým predstaviteľom svojich čias. Vyberá pre seba priesečníky rôznych skúseností i tradícií a buduje na nich stavbu vlastného experimentu. Korene Strumillovej tvorby zasahujú nielen viaceré oblasti, ktorých hodnoty navzájom spája, ale jeho umenie stavia ešte aj na inom základe. Pripomína veci dávne, študuje veci minulé. Je málo umelcov, ktorí si tak otvorene priznávajú úlohu sprostredkovateľa medzi včerajškom a dneškom, málo tvorcov tak urputne hľadá niť nadväznosti vecí v starom umení i v exotických mytológiách.

Strumillo je maliar, grafik, scénograf, básnik, ilustrátor, fotograf, scénograf výstav. Usiluje sa pozorne skúmať podstatu vecí, ktoré používa, priestor, v ktorom tvorí, čas ako štvrtý rozmer všetkého, ale predovšetkým ľudí. Neostýcha sa byť kronikárom miest a udalostí v tom dávnom zmysle slova, to znamená, že je presný a súčasne je moralistom. Paralelne s priamym jazykom takýchto záznamov má ešte svoj okruh námetov budovaných oveľa hermetickjším obrazom. A napokon sú to rozšírené štúdiá predmetu v priestore,

ktoré oddávna upútavajú jeho predstavivosť. Umenie je preňho rovnako odovzdávaním či informáciou i spôsobom skúmania fyzického sveta.

Objasniť podstatu Strumillovej tvorby je ťažké i ľahké zároveň. Ťažké s prihliadnutím na mnohoraké záujmy umelca, jeho experimenty i súbežné témy. A takisto preto, že elasticnosť ruky, ktorá formu prispôsobuje úlohe, môže vzbudiť u diváka pocit istej vonkajšej efektivosti jeho štýlu. Naproti tomu ľahšie dospejeme k úsudku, ak pozorovanie začneme obsahom diela. Vtedy objavíme výraznú stopu imago hominis ako pečať, výrazný leitmotív. Dávna dvojakosť biológie a abstrakcie, odveká opozícia prvkov harmónie a drámy obsiahnutá v človeku, krása a škaredosť vystupujú vtedy do popredia jeho záujmu a zanechávajú v pozadí iné, estetické aspekty tvorby. Takáto „humanistická“ prizma nachádza potvrdenie vo všetkých znakoch jeho kompozícií signalizujúcich človeka, život, biológii všeobecne. Popri nich ako doplnok či odkaz jestvujú vždy prvky čistej geometrie, pripomínajúce odveký ideál harmónie. Podoba človeka — zobrazená čiaraou i plochou, zachytená fotografiou, doslovná či symbolická, pretvorená, znetvorená i zmnohonásobená — to je dynamická, živá súčasť Strumillových prác. Jej predĺžením sú magické znaky, symboly a kryptografy, slovom všetko to, čo sa zrodilo z ľudskej fantázie a stojí medzi človekom a vonkajším svetom.

Pozadie i rámec „humanistického“ deja vyvažujú jeho expresie a je to súlad rastrov, telies i plôch. Hybrida romantického gesta a štúdií geometrickej abstrakcie dáva napokon osobitú studeno-horúcu klímu, typickú pre Strumillovu tvorbu, podobnú niekedy tej, čo vytvárali na svojich plátnach surrealisti. Tieto znaky Strumillovej tvorby sa zjavujú nie vždy s rovnakou silou. Regulátorom ich napätia je jednoducho cieľ, zámer pôsobenia diela.

Zaujímavým zrkadlom individuality umelca je oblasť knižnej ilustrácie, s ktorou sa cíti spätý od svojich dvadsiatich rokov. Ona zavedie diváka — azda oveľa bližšie než iné oblasti tvorby — do špecifiky transmutatívosti i formálnej mnohotvárnosti jeho

umenia. Strumillo sa snažil — ako jeden z mála našich ilustrátorov — vždy brániť pred nadbytočným natískaním svojho chápania krásna do spracúvanej knihy. Vo svojej svedomite pochopenej práci grafika späťého najmä s mladým, a teda bádavým čitateľom, zdôrazňoval vždy zásadu vernosti téme, ktorej sa dal do služieb. Z takéhoto postulátu vyplynula elasticnosť výtvarnej koncepcie a v jej dôsledku — obraz sprevádzajúci literatúru. Ilustrácia — udržiavaná, ako sa to kedysi vravievalo „v duchu miesta a epochy“ — má teda u neho vždy konkrétnu tvár i konkrétny vzťah, udivuje svojou predmetnosťou i rozpracovaním podrobností. Strumillo neškicuje tému jedným spontánnym gestom maliara. Svoj film obrázkov buduje precízne, vyvodzuje ho z encyklopedických prípravných štúdií a porovnávacích skúšok. Slúži mu pri tom množstvo technických prostriedkov a spôsobov, do ktorých vkladá všetky svoje vedomosti i výsledky experimentov. Tvorivý postup, pri ktorom slúžia prostriedky cieľu, a nie naopak, vyžaduje napokon v praxi postup nepomerne ťažší než typ ilustrácií prezentovaných „v duchu autora“. Keď pripravoval kompozície ku knihe mongolských poviedok Mateja Kuczyňského *Gwiazdy sucheho stepu* (*Hviezdy suchej stepi*), vychádzal nielen z repertoáru foriem tejto oblasti Ázie, teda z úzkej farebnej škály, dynamického obrysu kresby, z geometrie lamaistických znakov — ale celý komplex ilustrácií namaľoval na hodvábe, lebo obsahom knihy sú príhody zázračného šálu a jeho oživujúcich obrazov. Značnú časť ilustrácií inej knihy *Narzeczony z morza* (*Ženích z mora*)

od Roberta Stillera, ktorá je zbierkou škandinávskych rozprávok, nakreslil na nepravidelných listoch primitívneho pokrčeného hnedého papiera a do celku ich spojil rytmom ornamentov, typických pre starodávne umenie otčiny Peer Gynta. Na obrázkoch k Chalúpke strýčka Toma nájdeme reálie všedného života Američanov z prvej polovice 19. storočia. Strumillo sa niekedy úmyselne posúva až na hranice vedomého kopírovania, alebo použije autentický predmet konkurujúci jeho grafike, aby dosiahol ovzdušie bezprostredného kontaktu hlavne s matériou knihy. A len potom ilustruje text s individuálnosťou umelca. Práve táto vlastnosť vyvolala kedysi výčitku o primalej vernosti sebe. So skutočnosťou sa táto výčitka zhoduje iba natoľko, že z pripisovanej „chyby“ vytvoril umelec veľký štýl. Napriek obavám z otvorenosti jeho tvorby voči vonkajším vplyvom a napriek jeho zásadnej úcte voči literatúre (k čomu ho napokon zaväzoval status básnika) jeho ilustrácie nielenže nezdeintegrovali ani neodfarbili, ale výrazne prehĺbili atraktivnosť jeho tvorby. Tvárivosť výtvarnej reči, ktorá sa nevyhýba mnohostranným „citátom“ hojne čerpaným zo skutočnosti, obohatila jeho umenie o prvky čisto poznávacie a súčasne mu dala hodnotu formálnej kaleidoskopickej živosti. A rozšírený lexikon prostriedkov sformoval obraz, ktorý je osobitný, mocný a vyrovnaný napriek polymorfizmu jednotlivých elementov. Lahko sa adaptuje každému typu literatúry, lebo je vždy rovnako výrečný.