



Z B O R N Í K  
S N G

BIB

'73

SLOVENSKÁ

NÁRODNÁ

GALÉRIA

4/2

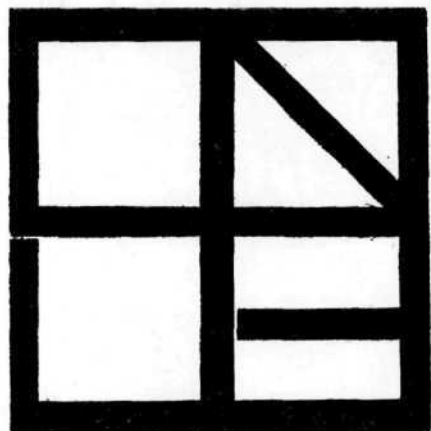
BIB '73

Z B O R N Í K  
S N G

4/2

BIENÁLE ILUSTRÁCIÍ BRATISLAVA







**ZBORNÍK SLOVENSKEJ  
NÁRODNEJ  
GALÉRIE 4/II**

**СБОРНИК СЛОВАЦКОЙ  
НАЦИОНАЛЬНОЙ  
ГАЛЕРЕИ 4/II**

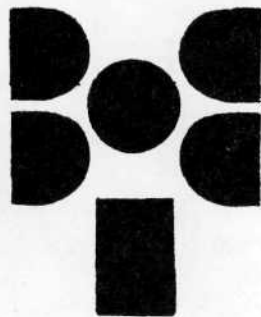
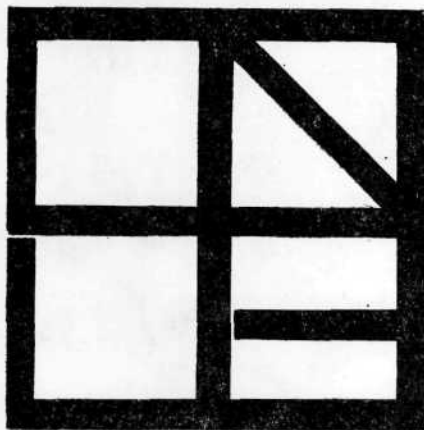
**MISCELLANY OF THE  
SLOVAK NATIONAL  
GALLERY 4/II**



---

OBZOR  
BRATISLAVA

ОБЗОР  
БРАТИСЛАВА





---

**ZBORNÍK  
SLOVENSKEJ  
NÁRODNEJ GALÉRIE  
73**

**СБОРНИК  
СЛОВАЦКОЙ  
НАЦИОНАЛЬНОЙ  
ГАЛЕРЕИ  
73**

**MISCELLANY  
OF THE SLOVAK  
NATIONAL GALLERY  
'73**

---

**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**

---

---

---

## OBSAH

F. HOLEŠOVSKÝ, ČSSR, Několik myšlenek k problematice základního tématu symposia	11
E. GANKINOVÁ, ZSSR, K otázce o estetických a sociálních aspektech ilustrácie detskej knihy	15
V. DÚBRAVSKÝ, ČSSR, Príspevok k otázkam štruktúry a dynamiky estetických a mimoestetických aspektov vo vývoji ilustrácie do detských kníh	17
D. BISTI, ZSSR, O súčasných problémoch knihy pre mládež	19
H. FLOREK, ČSSR, Emocionálna hodnota tvaru ako zložka estetického prejavu	22
J. JAVŮREK, ČSSR, Postavení mimoestetických hodnot v ilustráciách ke knihám pro děti	29
F. HOLEŠOVSKÝ, ČSSR, Historické téma v české ilustraci pro děti	32
A. BARTOVÁ, ZSSR, Niekoľko slov o vzťahu spisovateľa a výtvarníka	37
J. UŽDIL, ČSSR, Pedagogický aspekt pôsobení mimoestetických a estetických faktorov v uměleckém díle — ilustraci	38
V. VINTER, ČSSR, Formy, obsah a cíle působení knižní ilustrace	42
B. TÓTH, MLR, Prieskum pôsobenia knižných ilustrácií na deti vo veku od 8 do 14 rokov v Maďarsku	44
D. WRÓBLEWSKA, PŁR, Dzień a książka dzisiaj	50
F. HOLEŠOVSKÝ, ČSSR, Tvořivý podíl Miroslava Cipára na ilustraci pro děti	52

## СОДЕРЖАНИЕ

Ф. ГОЛЕШОВСКИ, ЧССР, Несколько мыслей по проблематике основной темы симпозиума	61
Э. ГАНКИНА, СССР, К вопросу об эстетических и социальных аспектах иллюстрации детской книги	66
В. ДУБРАВСКИ, ЧССР, К вопросам структуры и динамики эстетических и внеэстетических аспектов в развитии иллюстрации к детской книге	68
Д. БИСТИ, СССР, О современных проблемах книги для юношества	70
И. ФЛОРЕК, ЧССР, Эмоциональное качество формы как элемент выражения эстетического аспекта	73
Й. ЯВУРЕК, ЧССР, Роль внеэстетических аспектов в иллюстрациях к книгам для детей	81
Ф. ГОЛЕШОВСКИ, ЧССР, Историческая тема в чешской иллюстрации для детей	85
А. БАРТО, СССР, Несколько слов о взаимосвязи писателя и художника	91
Я. УЖДИЛ, ЧССР, Педагогический аспект воздействия внеэстетических и эстетических начал в художественном произведении иллюстрации	92
В. ВИНТЕР, ЧССР, Формы, содержание и цель воздействия книжной иллюстрации	96
Б. ТОТ, ВНР, Исследование воздействия книжной иллюстрации на детей в возрасте 8—14 лет в Венгрии	99
Д. ВРУБЛЕВСКА, ПНР, Ребенок и книга сегодня	105
Ф. ГОЛЕШОВСКИ, ЧССР, Творческий вклад Мiroслава Ципара в иллюстрации для детей	108

## CONTENTS

F. HOLEŠOVSKÝ, CZECHOSLOVAKIA, Some thoughts of the Problem Concerning the Basic Topic of the Symposium	119
E. GANKINA, USSR, Problems of Aesthetic and Social Aspects of Illustration of Book for Children	124
V. DÚBRAVSKÝ, CZECHOSLOVAKIA, On the Problems of structure and Dynamics of Aesthetic and Extra-Aesthetic Aspects in the Development of Illustration of Books for Children	126
D. BISTI, USSR, On Contemporary Problems of Books for Young People	128
H. FLOREK, CZECHOSLOVAKIA, The emotional Value of the Form as a Component of Aesthetic Expressions	131
J. JAVŮREK, CZECHOSLOVAKIA, The Place of Extra-Aesthetic Values in Illustrations of Books for Children	138
F. HOLEŠOVSKÝ, CZECHOSLOVAKIA, Historical Theme in the Czech Illustration for Children	142
A. BARTOVA, USSR, A Few Words on the Relations Between Writer and Artist	148
J. UŽDIL, CZECHOSLOVAKIA, Pedagogic Aspect of Functioning of Aesthetic and Extra-Aesthetic Factors in Artistic Works — Illustration	149
V. VINTER, CZECHOSLOVAKIA, Forms, Content and Aims of the Impact of Book Illustration	153
B. TÓTH, HUNGARY, Investigation of the Impact of Book Illustration on Children of the 8—14 Age Group in Hungary	156
D. WRÓBLEWSKA, POLAND, The Child and the Book of Today	162
F. HOLEŠOVSKÝ, CZECHOSLOVAKIA, Miroslav Cipár's creative share in the Illustration for Children	165

FRANTIŠEK  
**HOLEŠOVSKÝ**  
 ČSSR

## NĚKOLIK MYŠLENEK K PROBLEMATICE ZÁKLADNÍHO TÉMATU SYMPOZIA

Každé srovnání jevů, jejich třídění a rozlišování vychází ze dvou různých pozic a prochází postupně dvěma fázemi: uvažujeme o tom, co je jim společné, a o tom, čím se liší, co je rozděluje. Stejná situace je i v případě základního tématu našeho symposia. Z hlediska nejširšího chápání estetická, estetických citů a vztahů vlastně neexistuje žádná ilustrace, tím méně ilustrace pro děti, která by se naprosto vylučovala z estetické oblasti. Naproti tomu však vycházíme-li z prvotního záměru ilustrátora nebo z cílů, které má ta či ona ilustrace plnit, často shledáváme, že její základní, prvotní smysl může být jiný: ilustrace informuje, vysvětluje, rozvíjí psychické kvality, ale také přesvědčuje, uvádí do hry, uvolňuje ve chvíli napětí. Tato dvojnárodnost ilustrace pro děti nás vede k tomu, abychom se zamyslili nad problémem estetických a mimoestetických aspektů v ilustraci pro děti, a vedla přirozeně k stanovení tématu tohoto symposia.

Do popředí vystupují zejména otázky:

*Jak lze vymezit mimoestetické zřetele v ilustraci pro děti?*

Kdy je ilustrace pro děti nositelem estetické funkce? Jaký je vztah mezi širšími estetickými a užšími uměleckými zřeteli v ilustraci dětské knihy? Jak provést klasifikaci textů a ilustrací pro děti z hlediska estetické a mimoestetické funkce? A vedle toho i otázky další.

Zvláště názorně se nám idea tématu projevuje analyzujeme-li ilustraci pro děti v jejím historickém vývoji: to jest od doby, kdy se vydělovala ve vývoji knihy specifická kniha pro děti a kdy v souvislosti s tím vznikala potřeba její diferencované ilustrace určené dětskému čtenáři a divákovi. Prohlížíme-li si třeba obrázky prvního vydání knihy J. A. Komenského *Orbis pictus*, je na první pohled zřejmé, že tu obrázky, ilustrace hrají základní úlohu při osvojování obsahu této jazykové učebnice. A přesto to byl právě zřetel estetický, který kladl autor knihy na první místo. Píše o tom, že vyzdoba knihy má vycházet vstříc dětskému zájmu o obraz a dětské zálibě, že má u dětí probouzet pozornost ke kreslení.

V knize *Schatzbehälter alter Kinderbücher* uvádí Horst Kunze, že Bertuchovy požadavky na ilustrace v jeho *Bilderbuch für Kinder* týkají se i vztahu ilustrací k textu a dokonce výchovné práce s knihou. V požadavcích převládají zřetele správnosti, jasnosti a přiměřenosti, obraz má rozvíjet dětskou pozornost a fantazii. (Fr. J. Bertuch žil 1747—1822, první svazek *Bilderbuch* vyšel v roce 1790.)

Nebudeme se tu zabývat jemnou otázkou rozdílů mezi kategoriemi „zřetelů, aspektů“ a „funkcí“. Je však důležité upozornit zvláště na probíhající dynamický proces násobení funkcí ilustrací pro děti. Tento proces vyplývá sice z podmínek postupující civilizace a technizace našeho života, přesto však v něm stále vzrůstá trend k dominanci estetických aspektů. Estetické zřetele pronikají stále naléhavěji do povědomí lidí a nabývají nových netušených forem. Nejenom hospodářské, ale i mezilidské a etické vztahy ve společnosti jsou citlivě posuzovány z estetického hlediska, a to zvláště dorůstajícími a dospívajícími generacemi.

V jedné z minulých studií o strukturaci funkcí ilustrace pro děti jsem rozlišil: a) funkci noetickou, poznávací, b) funkci mravně a sociálně výchovnou, c) funkci uměleckoestetickou, d) komplex funkcí rozvojově vzdělávacích, které směřují k rozvoji dětské osobnosti, e) funkce vycházející z principu ekvivalence slova a výtvarného prostředku v dětské knize, z jejich kumulace, syntézy a vzájemné interakce, a konečně f) funkci rekreační. Byl jsem si vědom toho, že naznačené kategorie postihují někdy ojedinělou, jindy celou skupinu dílčích funkcí a že navržená klasifikace zůstává otevřená: potřebuje další zpřesnění, rozpracování. Zároveň je nutné si uvědomit, že v žádném případě se nesetkáváme ve výtvarném projevu s jednofunkčností ilustrace. Každý ilustrační projev sleduje několik, ne-li úplnou řadu funkcí a rozdíly je třeba hledat pouze v jejich pořadí a v naléhavosti funkce, kterou bychom mohli nazvat funkcí dominantní, základní.

Co sledují estetické aspekty ilustrace — a které jsou a co sledují

aspekty mimoestetické? V rámci projevu lze tuto otázku zodpovědět pouze s krajní stručností. Estetický aspekt ilustrace pro děti uvádí dětské čtenáře do oblasti výtvarného umění v největší šíři této formulace: jak pokud se týká vlastního artefaktu, tak co do uměleckého tvořivého procesu, a stejně pak pokud jde o intenzitu a hloubku uměleckého poznání, hodnocení a prožívání a rozvoj uměleckého vkusu. To je však pouze dílčí estetický aspekt, který můžeme nazvat zřetelem uměleckým.

Neméně důležitý — a vlastně důležitější — je dále širší nadstavbový zřetel estetický: jak umělecká ilustrace odhaluje, objevuje vnímateli estetické kvality skutečnosti, jak jej vede k estetickému vnímání a prožívání přírody a života, procesu lidské práce a jejích výsledků, jak v dítěti posiluje, utvrzuje potřebu estetických podnětů, jak konečně vede dítě k pochopení bohatosti života a k jeho citovému prožívání.

Jestliže ilustrace doprovází literární dílo umělecké (jinak to může být i dílo uměleckovzdělávací nebo naučné, učebnice a pod.), musí se záměr ilustrátora a působení ilustrace zaměřit vedle obsahu také k formě literárního díla. V oblasti tohoto vztahu se uplatňují jak zřetele umělecké, tak estetické zřetele mimoumělecké: podle toho, v jaké míře chápe a přijímá čtenář literární dílo jako životní nebo jako uměleckou skutečnost.

Jan Mukařovský hovoří ve své studii Estetická funkce, norma a hodnota o tom, že některá umění tvoří součást nepřetržitě řady, v které se nacházejí také jevy mimoumělecké, ba mimoestetické. Jako příklad uvádí architekturu, ale zdůrazňuje, že podobné postavení má i literatura. Praktickým funkcím v architektuře odpovídají podle něho v literatuře funkce sdělovací. Ukazuje, že například řečnictví je druhem jazykového projevu na rozhraní mezi sdělením a uměním. Totéž lze říci o vlastní ilustraci, v tom i o ilustraci pro děti. Rovněž v ilustračním projevu konkuruje sobě navzájem funkce sdělovací, výchovně vzdělávací, intenzivněji nebo méně intenzivně se sledují aspekty obsahové a formálně vzdělávací, nebo funkce umělecká s jejími vějířovitě rozvětvenými záměry.

Je zřejmé, že ani dnes ani v budoucnu nelze vytvořit uměleckou ilustraci pro děti, která by naprosto vylučovala praktické a poznávací funkce, a naopak takovou naučně poznávací ilustraci (třeba v teoretické literatuře, formy map, schemat a grafů), jíž by byly zcela cizí zřetele estetické. I kdyby takový případ opravdu nastal, kdybychom jej připustili v ideální rovině — je-li to už nemožné v samé praxi — už sám nedostatek estetických kvalit výtvarného projevu vyvolává estetický vztah potřeby sui generis a plní esteticko-vzdělávací funkci, podle povahy a úrovně vnímatele. Tak je tedy nutné chápat naše základní téma: diferenciace estetických a mimoestetických aspektů neznamena absolutní přítomnost jedněch a absenci druhých. Chápeme je vždy pouze jako převahu jedněch a potlačování druhých, v nekonečné řadě jdoucích ideálně od pólu k pólu, od nulý k naplnění kvalitou a zřetelem. Obě krajnosti jsou pouze hranicemi, v praxi se vyskytnout nemohou.

Tendence vytvořit z estetického zřetele vedoucí zřetel nové

společnosti žádá, aby i zřetele specificky neestetické nebo mimoestetické v ilustraci pro děti respektovaly estetickou míru. Můžeme vyjádřit tento požadavek ve třech tézích, které určují podstatu tohoto problému v ilustraci pro děti:

1. v ilustraci pro děti nelze oddělit zřetele estetické od mimoestetických a naopak mimoestetické od estetických — ani ty, ani ony nemohou být izolovány;
2. tím méně lze postavit obojí zřetele do rozporu, tak aby jedny vylučovaly druhé;
3. v žádném případě nelze z ilustrace vyloučit zřetel estetický, jakkoli v jeho realizaci narůstají nové formy a nové projevy, které mohou být a bývají v rozporu s platnými konvencemi.

Máme-li se zabývat podrobněji otázkou estetických a mimoestetických zřetelů v ilustraci, záleží nám dnes — v době oprávněné preference uměleckých a estetických funkcí — zejména na tom, do jaké míry je nutné nebo aspoň možné připustit v umělecké literatuře a v umělecké ilustraci zřetele mimoestetické. Obojí, možnost a nutnost je připustit, je dána a podmíněna společenskými cíli vzdělání, teleologií výchovy. Zkoumání mezi mimoestetických zřetelů lze provádět pouze v souvislosti se žánry a druhy dětské knihy. Protože zdůvodňujeme především zřetele mimoestetické — estetické a umělecké považujeme za nezbytné — je vhodné se soustředit hlavně na uměleckovzdělávací literaturu a na specificky angažované žánry literární, jako je například bajka. Na druhé straně nás však bude lákat i zkoumání otázky, do jaké míry lze připustit rekreační funkci ilustrace, ať už v knize téže povahy, nebo ať rekreační záměr v ilustraci proniká jako cizorodý a zároveň oživující a zpestřující do literárních témat zdánlivě vylučujících odpočivný a zábavný faktor.

Specifickou povahu má vztah obojích zřetelů v knihách pro nejmenší a v slabikářích. Slabikáře nelze považovat za běžné učebnice — je správnější klást je hned vedle obrázkových knih pro nejmenší a usilovat o jejich sblížení s vlastní knihou pro děti.

Při zkoumání estetických a mimoestetických zřetelů ilustrace v uměleckovzdělávací knize pro děti vycházíme ze široké funkční škály ilustrace — od číře sdělovací po čisté uměleckou. Jisté tendence rozšířit hranice uměleckovzdělávací knihy vůbec posilují v závislosti na textu i informační úkoly ilustrace. Vzpomeňme si třeba na životopisné romány a na jejich oblíbenost u dětí a u dospělých, na beletristické a polobeletristické zpracování objevitelských cest, u nichž subjektivní forma vyprávěcí dovede úspěšně nahradit potřebu formy povytce umělecké.

Žánrem mimořádné společenské angažovanosti je bajka. Jestliže bezpočet ilustračních pokusů v historickém vývoji ilustrace nedovedl dát dosud jasný výraz významové rovině bajky proti její rovině dějové fabulační, je to zčásti důsledek rozdílných možností slova a obrazu ve vyjádření myšlenky. Objektivní třídní zkoumání ilustrace bajky v jejím vývoji prokazuje dosavadní bezvýhodnost pokusů o ilustraci tohoto literárního žánru. Rozhodně se však nechceme domnívat, že mravně výchovný a třídní záměr bajky nelze vůbec výtvarnou formou vyjádřit.

Pokud jde o knihy pro nejmenší, setkáváme se v poslední době často s tím, že cílové zřetel těchto knih zasahují do slabikářů a knih prvního čtení. Stupeň přirozené akcelerace dětského psychického vývoje v současné době dal podnět k tomu, že knihy pro nejmenší rozšiřují působnost slabikářů a vytvářejí meziprostor, který je nepochybnou součástí vlastní dětské knihy.

Knihy pro nejmenší mají v dětském vývoji tak mimořádnou úlohu, že by stačila zdůvodnit jejich oddělení, odlišení od vlastní dětské knihy pro čtenáře jako zcela samostatný, dětské knize pro čtenáře rovnocenný druh literatury. Ze zřetelů ovládajících ráz knih pro nejmenší jmenujme především dětské poznávání skutečnosti, zřetel k rozvoji dětské řeči a dětského jazyka a zřetel socializační, napomáhající dětem vrstvat do kolektivu a do společnosti. Těmito zřeteli, jejich naléhavostí a významem pro stadium předškolního věku dítěte, se často zdůvodňovala ústupnost zřetelů uměleckých, třebaže už hnutí za uměleckou výchovu a ještě více rozvoj umělecké ilustrace pro děti v současné době jasně prokázaly, že obě oblasti zřetelů se nijak nevylučují, že právě jejich spojení vede ideálně k tomu, aby se obojí plně uplatnilo.

Ilustrace slabikářů a knih prvního čtení tvoří jednotný celek s texty a nelze je považovat pouze za estetický významný doprovod. Otvírají dítěti dveře do světa, objevují mu svět a vlastní místo dítěte v tomto světě, uvádějí dítě nově do lidského systému komunikace. Dítě má nejenom poznávat smysl obrazového doprovodu, ale má si jej ze svého hlediska doplňovat, má jej spolu se slovem řadit do vyšších celků. Prvořadé místo při dětském osvojování ilustrace má tu analýza, syntéza a schopnost reorganizace, ilustrace chtějí ovlivňovat společenské chování dětí v kolektivu, spoluvytvářet jejich pracovní návyky.

O ilustraci pohádky by se dalo tvrdit, že je v nejjistší podobě ilustrací obrácenou k dětským citům a fantazii, jako podnět estetický. A přece z hlediska začínajících dětských čtenářů je tato ilustrace nositelem funkcí úzce spjatých s rozvojem řeči a poznání, s rozvojem celé psychiky dítěte.

Ze zajímavé knížky frankfurtského ústavu profesora Doderera (Bilderbuch und Fibel) se dovídáme o pokusu ilustrovat slabikář výtvarnými projevy dětí. Německý slabikář Bunte Welt vyšel s ilustracemi dvanáctiletých až čtrnáctiletých dětí. Helena Will-Beuermannová ve svém zdůvodnění této ilustrace píše o významu faktu, že děti ilustrují pro děti, a hovoří o výběrovém procesu, jímž se ze stovek dětských maleb pořizoval užitý cyklus ilustrací ve slabikáři. Také v tomto výběru se svérázně prolínají vlastní estetické aspekty s aspekty zřetelnosti, humoru, snahy vést děti k výtvarnému projevu a pod.

Několik následujících citací ukazuje, jak si sami ilustrátoři dětských knih uvědomují svou odpovědnost k estetickým i k mimoestetickým funkcím ilustračního projevu:

„Chci svými obrazy stupňovat schopnost prožitku u dítěte a zároveň stanovit jeho míru . . . Rovněž intelektuální podněty lze obrazem nepochybně posilovat a podchycovat . . . Je nutno integrovat

náš průmyslový svět, v němž žijeme — nesmíme však zasypat jeho zdroje.“ (Helga Aichingerová)

„Mé příběhy musejí rovněž obsahovat mravní naučení. V některých je toto naučení prosté a zjevné, u jiných je třeba obtížné je formulovat. V jejich základu není vždy jenom výstraha vyjadřitelná několika slovy. Častěji mají mé příběhy podnítit cestu k poznání, zbořit předsudek. Jejich mravní naučení možná nelze vyjádřit větou, ale záměr je zjevně morální.“ (Leo Lionni o knihách, které sám píše a ilustruje.)

„Podobně jako v lidovém umění tu hrá (v ilustraci pro děti, FH) mimořádnou úlohu fantazie. Dítě nešokuje ani ty nejmělejší, nejfantastičtější a nejméně očekávané myšlenky a formy. Je v okamžiku připraveno akceptovat je a uvažovat nad nimi. Není právě dítě ten ideální divák výtvarného umění, o němž umělec sní?“ (Alg. Steponavičius)

„Jako přítel Jaroslava Haška dovedl stejně jako on potírat zlo i falešné pozlátka maloměstácké společnosti. Jeho pero karikaturisty nemilosrdně odhalovalo chyby tehdejší společnosti a doby. I dnes rozeznáváme v jeho kresbách člověka dobrého a spravedlivého, nikdy nás nenechá na pochybách, s kým máme »to potěšení!«.“ (Alena Ladová o tvorbě svého otce Josefa Lady.)

Tyto formulace pouze doplňují umělecké krédo ilustrátora — zřetel estetický je vždy základní. Ilustrace má význam uměleckého prostředku, jejím nejvyšším cílem je plné lidství. Výstižně o tom hovořila na 3. bienále Ella Gankinová.

Konkrétní příklady ilustrace v knihách pro nejmenší, a ještě lépe dynamický proces rozvoje ilustrace v našich časopisech pro nejmenší děti a pro nejmladší čtenáře (české časopisy Sluníčko a Mateřídouška a slovenské Včielka a Slniečko) ukazují, jak významně a plodně tu pronikají humor a komičnost, jak uvolnění vyplývající z groteskního pojetí ilustrace ovlivňuje nejenom rozvoj psychiky dítěte, ale působí kladně i na dětský vztah k obrazu a k ilustraci. Rozhodně pomáhá rozšiřovat dětskou toleranci v postojích k novým uměleckým výrazům.

V edičních formách určených dětem jsou dětské časopisy pravděpodobně nejděčnějším územím pro studium různých cílových a funkčních zřetelů, a tedy i pro studium estetických a mimoestetických aspektů ilustrace. Má-li dětský časopis úspěšně plnit své úkoly, musí dětem předkládat širokou škálu podnětů, informací a činností, aby co nejvíce dětí mohlo na jejich základě rozvíjet vlastní záliby. Této široké škále přirozeně odpovídá i rozmanitost ilustrací a jejich aspekty. Dětský časopis — ať pro čtenáře nebo pro nejmenší děti — je jakousi paralelou školní výchovně vzdělávací činnosti. Mohli bychom říci, že k ní má podobný vztah jako volný soubor druhů a forem zájmové mimoškolní, respektive mimoškolní činnosti.

Ze vzdělávacích zřetelů uplatňovaných dětskými časopisy a odrážejících se nutně v jejich ilustraci, má zvláštní význam pěstování tvořivosti a fantazie, cvičení pozornosti a zrakové paměti, rozvíjení zájmu o hru, dětské soutěžení a výtvarný projev, mnohotvárný zřetel k rozvoji dětského jazyka a další. Skutečnost,

že v dětském časopise se vyskytují vedle sebe různé projevy a výrazy ilustrace, má vliv na rozvoj uměleckého vkusu dětí, ale působí zpětně i na samu ilustrační tvorbu. V některých číslech minulého ročníku časopisu Mateřídouška se objevily ilustrační projevy dokonce až dvanácti ilustrátorů, nečítajíc dětské kresby a malby, náčrty ke hrám a činnostem a ukázky obálek nových dětských knih. Dětský časopis se tak stává svéráznou přehlídkou ilustrační tvorby, což má zřejmě vliv na přejímání a zobecňování, a naopak na vylučování jistých ilustračních výrazů.

Svého času jsem konstatoval, že v některých údobích dětského časopisu tak dochází k nadvládě toho či onoho ilustračního stylu, tvořivého principu, například grotesky a humoristické hyperboly, že výrazněji než kde jinde se tu projevují i rozdíly v obecnějším zaměření mezi ilustrátory a ilustrátorkami. Právě v Mateřídoušce a v Sluníčku vznikly a uplatnily se dvě ilustrační formy, v nichž se esteticko-umělecké a mimoestetické zřetele nejméně kříží a pronikají. Je to takzvané Obrázkové čtení a dále dlouhodobý seriál ilustrátora Jiřího Kalouska na témata obrazů z českých dějin. Obrázkové čtení je založeno na spojení psaného textu a drobných obrázků, které text doplňují. Protože není vždy tak snadné nahradit obrázek odpovídajícím jménem a slovem, cvičí se tu úsudek, uvažování, pohotovost reakce. Spojení psaného nebo tištěného písma s vloženými obrázky působí silným estetickým dojmem — je to vlastně poprvé, kdy se děti setkávají s takovouto syntézou dvou forem komunikačních prostředků, slova a obrazu, které už samy sebou mají estetické kvality. Humor vyznačující text i výtvarné pojetí Obrázkového čtení

je faktorem stejně rekreačním jako rozvojově vzdělávacím, a přitom jednou ze základních kategorií estetična.

Kalouskův seriál nemá rysy comicsů — kapitoly z naší historie jsou tématem příliš vážným, než aby se mohly stát obsahem comicsu, který nadto v našich kulturních poměrech ani nezdomácněl. Výtvarník se však přece jenom odvážil spojit estetickou kategorii vznešena a majestátu, která charakterizuje vztah národa k jeho dějinám, s pojetím humoristické grotesky. V průběhu vycházení seriálu prohluboval Jiří Kalousek dále svůj výraz a došel nakonec k projevu emocionálně vysoce působivému, v němž rys humoru navozuje intimní složku v pocitu diváka: tento rys intimity zbavuje majestát dějin jeho jisté chladnosti a vzdálenosti. Ilustrace dětských časopisů je rozhodně tak vděčným polem studijního zájmu o ilustraci, že jí musíme věnovat v budoucnu více pozornosti.

Základní téma letošního sympozia nám otvírá prostor k uvědomění a osvětlení dalších problémů: k otázce po vztazích estetických a mimoestetických aspektů v naší a cizí ilustraci pro děti, k otázce, jak si dospělý a dětský čtenář sám uvědomuje estetické, umělecké a mimoestetické zřetele ilustrace, jak akceptuje jisté ilustrační výrazy v různých ilustračních žánrech a jak se s nimi ztotožňuje, k otázce po místu a hranicích tvůrčího experimentu z hlediska setkání obou aspektů a pod. Je výhodou sympozia tématu, že je nevyčerpává jediný pohled a jednotlivý projev, ba že nemůže být vyčerpáno ani úhrnnou sumou projevů ve své časové omezenosti. Chápejme tedy i dnešní téma sympozia jako úkol pro další zkoumání a další práci.



ELLA  
**GANKINOVÁ**  
 ZSSR

## K OTÁZKE O ESTETICKÝCH A SOCIÁLNYCH ASPEKTOCH ILUSTRÁCIE DETSKEJ KNIHY

V krátkosti by som chcela formulovať zásadné stanovisko sovietskej delegácie a jej názor na tému nášho sympózia Estetické a mimoestetické aspekty ilustrácie detskej knihy.

Moji súdruhovia, sovietski výtvarníci a kritici, ktorí ako aj ja, tu reprezentujú Zväz výtvarníkov ZSSR, hodlajú nastoliť váženému poslucháčstvu niektoré z nášho hľadiska podstatné stránky problému, vyplývajúce zo všeobecného znenia otázky.

Naše hľadisko predpokladá predovšetkým špecifické väzby a nie protikladnosť alebo izolované skúmanie tých alebo iných aspektov detskej ilustrácie.

Ide nielen o to, že, povedzme, poznávacie a etické či morálne hľadiská, cez ktoré sa ilustrácia prirodzene chápe ako aktívny prostriedok výchovy osobnosti dieťaťa, existujú nerozlučne s aspektmi špecificky estetickými.

Práve tak pre nás niet pochybnosti o tom, že ilustrácia ako dielo výtvarného umenia a ako osobitná súčasť umenia knihy nedá sa interpretovať bez psychologických, sociologických a dokonca i výrobnotechnických hľadísk.

Vo všeobecnosti prijímame inú formuláciu otázky: estetické aspekty ilustrácie detskej knihy zahrnujú v sebe veľa momentov, ktoré na prvý pohľad akoby ležali mimo princípov čistej výtvarnosti.

Ak tlmočíme úvahy, týkajúce sa vzájomného vzťahu medzi estetickými a mimoestetickými princípmi v umení pre deti, vychádzame, prirodzene, z vlastnej historickej skúsenosti a nechceme ju nikomu vnucovať. V tomto zmysle prosím vážených kolegov, aby chápali môj prejav.

Pre nás je najpodstatnejším zo všetkých možných estetických aspektov chápanie ilustrácie detskej knihy ako neoddeliteľnej zložky výtvarného umenia a, koniec koncov, celej výtvarnej kultúry.

V našej krajine existuje toto dosť privilegované postavenie detskej ilustrácie a takýto vzťah k nej zo strany štátu, pedagogickej vedy, umenovedy a výtvarnej kritiky už oddávna. Práve tento

estetický aspekt, o vznik ktorého sa v nemalej miere zaslúžili, ako je známe, sami výtvarníci a spisovatelia, keď pozdvihli literatúru a detskú knižnú grafiku na úroveň najvyššej umeleckosti, opakujem, práve tento aspekt prispieval a prispieva teraz k upevňovaniu umeleckej svojbytnosti a spoločenskej vážnosti ilustrovanej knihy pre deti ako osobitného výtvarného žánru.

Preto sa detská ilustrácia rozvíja vedno s inými druhmi výtvarného prejavu v spoločnom myšlienkovom-štylovom riečišti sovietskej kultúry. Jej najlepšie príklady sú práve takým významným pamätníkom výtvarného umenia epochy ako povedzme diela komornej maľby alebo grafiky.

Nie je ťažké pochopiť, že takáto kvalifikácia je nezlučiteľná s druhoradým, aplikovaným chápaním ilustrácie v detskej knihe. Ona vylučuje akékoľvek komerčné vplyvy na jej charakter, na cesty jej rozvoja, robí ju nezávislou od náhodností vkusu a módy a tvorí takú ustálenosť umeleckých kritérií či takú úroveň umeleckosti, mimo ktorej by nemohol existovať spoločenský život ilustrácie a jej praktická adresnosť k divákovi — dospelému aj detskému.

Domnievame sa, že názor na detskú ilustráciu ako na veľké umenie prirodzene upevňuje jej sociálny význam a posilňuje v nej štátnospoločenskú potrebnosť.

Jednako sociálny aspekt nie je v tomto prípade iba dôsledok estetických vlastností ilustrácie.

Nazdávame sa, že sociálny princíp, obsiahnutý v detskej ilustrácii ako v ostatnom umení, zodpovedá povahe psychologického ustrojenia formujúcej sa osobnosti a zvláštnostiam v chápaní sveta samým dieťaťom.

Práve preto musí práca ilustrátora detskej knihy zodpovedať nielen vysokej úrovni výtvarnosti, ale aj vysokej úrovni sociálnych úloh doby.

Ak to zdôrazňujeme, opierame sa práve o estetické faktory detskej psychológie. Predpokladáme, že už sám proces poznávania okolitého

sveta deťmi je hlboko tvorivým procesom. Mám na mysli známu skutočnosť, že formy alebo spôsoby chápania reality dieťaťom — a to aj pomocou literatúry a umenia — sú práve tak tvorivo aktívne ako detské spôsoby a formy odrážania a vyjadrovania skutočnosti v hre, v básnickej, hudobnej alebo výtvarnej tvorbe. Od toho, ako jemne využije výtvarník túto detskú aktivitu, závisí napokon aj spoločenský výsledok umenia pre deti.

Tento tvorivý moment podčiarkujem preto, aby som upriamila vašu pozornosť na význam estetického faktora vo výchove detského myslenia a formujúceho sa detského vedomia vrátane vedomia občianskeho a spoločenského.

Už v samom chápaní života dieťaťom (najprv živelnom, neskôr uvedomelom) sa uskutočňuje akt estetizácie reality, podmienený vrodenu ľudskou potrebou krásy, túžbou po dokonalosti a ideále. Historici umenia si uvedomili dosť jasne, že umelecké poznanie je vždy hľadanie spoločenskej dokonalosti, spoločenského ideálu.

Dieťa rozmýšľa a poznáva svet obrazne, bezprostredne a celostne.

Intuitívne, ale presvedčene tvorí svoje estetické hodnotenie skutočnosti, pričom nikdy od neho neoddeľuje mravné a sociálne hodnotenie.

V hre a tvorbe sa dieťa cíti byť hrdinom. Prejavuje a uskutočňuje svoju schopnosť podriaďiť sa veľkým vzorom mravnosti a krásy, ktoré si osvojilo z literatúry a umenia, ako aj svoju účasť na svete a veciach dospelých a na ideáloch spoločnosti, v ktorej žije.

Pre toto všetko je dieťa už vo svojich prvých uvedomelých tvorivých prejavoch potenciálnym členom spoločnosti, potenciálnym

občanom. Jeho estetika, ak tak chcete, je spoločenská estetika, jeho morálka je spoločenskou morálkou a jeho náruživosť sú spoločenskými náruživosťami, neoddeliteľnými od estetických náruživosťí.

Pravdaže, svojbytný sociálny pátos detstva, prežívanie kolektívneho princípu života a základov spoločenského vedomia u dieťaťa vzniká na čisto individuálnej a emocionálnej, teda nie racionálnej báze. Práve v tom sú však aj styčné body detského vnímania a veľkého umenia, adresovaného dieťaťu.

Ilustrátori a spisovatelia, ktorí stáli pri prameni nového žánru sovietskej umeleckej knihy pre deti a mládež, vykonali ozajstný revolučný prelom v názoroch na umenie a na dieťa, keď urobili z ilustrácie nástroj na odhalenie socialistických myšlienok pre detskú vnímavosť.

Podarilo sa im to najmä preto, lebo sa opierali o citlivé chápanie psychológie detského vnímania, o chápanie jednoty estetického a etického, individuálneho a spoločenského vo vzťahu detí k svetu.

Z toho však nijako nevyplýva, že sme v akejkoľvek miere náchylní presúvať na deti estetické a sociálne funkcie prisvojovania skutočnosti umením.

Umelcovi tu nepochybne prináleží čestná a zodpovedná úloha vedúceho. Od jeho občianskej múdrosti závisí šikovné a správne usmernenie umeleckého a sociálneho inštinktu dieťaťa, podobne, ako závisí od estetického plnohodnotnosti umenia, ktoré sa tvorí pre deti, v konečnom dôsledku možnosť úspešne pretvoriť v detskom vedomí humanistické idey vo všeobecnosti na idey sociálneho humanizmu.

VILIAM  
**DÚBRAVSKÝ**  
 ČSSR

## PRÍSPEVOK K OTÁZKAM ŠTRUKTÚRY A DYNAMIKY ESTETICKÝCH A MIMOESTETICKÝCH ASPEKTOV VO VÝVOJI ILUSTRÁCIE DO DETSKÝCH KNÍH

Problematika ilustračnej tvorby sa čoraz častejšie dostáva do centra pozornosti odborníkov, ale aj širšieho publika. V tomto zohráva kladnú úlohu nielen medzinárodná prehliadka ilustrácie do detských kníh BIB, ale aj medzinárodné sympóziu, počas ktorého možno priamo rozdiskutovať problematiku ilustračnej tvorby hlbšie a špecifikovanejšie. Vyjasnenie poslania a úloh ilustrácie je vec nemalá a výchova mladého človeka nám iste rovnako leží na srdci. Operatívnosť a použiteľnosť teoretických záverov, vyvarovanie sa predčasných súdov je snahou každého človeka, ktorý chce dať deťom to najlepšie zo svojej činnosti. Problematika ilustrácie do detských kníh je najcitlivejšia na predčasné hodnotenia a urýchlené závery. Každý z nás cíti, že vnímavosť dieťaťa je bez zábran a konvencií, preniká hlboko a výsledky vo formovaní charakteru sú trvalé. Vplyv ilustrácie je tým výraznejší, že nemusí byť verbalizovaný do uzatvorených hodnotiacich súdov, ba naopak, od dieťaťa sa očakáva reakcia oveľa hlbšia, podvedomá, premietnutá len vo výsledku, obľúbení si, alebo zamietnutí predloženej knihy. Fakt, že ilustrácia v ranom veku zohráva prvoradú úlohu v osvojení si knihy, len zvyrazňuje potrebu podchytiť a rozvíjať obrazovú imagináciu. Nemožno ju teda považovať za služobníka verbálneho vyjadrenia, degradovaného niekedy len na zbytočné množenie faktografického opisu. Tu zohráva prvoradú úlohu otvorenosť ilustrácie pre kreativitu fantázie a jej otvorenosť smerom k veľkým pozitívnym cieľom, láske, radosti a šťastiu. Pre ilustrátora sa tak otvára široké pole možností vplývať na citlivú dušu dieťaťa. Zasiať zrno na toto pole je vec zodpovedná a pre spoločnosť má zásadný význam. Takisto aj výber a stvárnenie ideálov musí harmonizovať s cieľmi spoločnosti, aby sny detí, keď ich začnú realizovať v dospelosti, posunuli vývoj spoločnosti dopredu.

Váha estetických aspektov vo vývoji ilustrácie do detskej knihy kolíše v korelácii s aspektmi mimoestetickými v rámci takto vytýčeného členenia. Toto členenie nie je, pravda, najrozdiskutovanejšie, siaha však k samým štruktúrnym základom

ilustrácie detskej knihy. Aj keď sa výtvarná zložka ilustrácie najčastejšie berie na zreteľ, predovšetkým z hľadiska špecifického rozvoja výtvarného cítenia — ktoré oproti iným hľadiskám býva často znižované — neznamená to, že v sebe neobsahuje špecifický posun oproti takzvanému voľnému výtvarnému prejavu. Nehovoriac už o priamych premosteniach týchto umeleckých prejavov. Metód na odlíšenie tohto posunu je veľa. A ak sme dnes vybrali dialektickú negáciu estetických a mimoestetických aspektov, nemôžeme, prirodzene, očakávať, že budú zodpovedané všetky otázky. No domnievame sa, že na dnešnej úrovni rozsiahleho, úzko špecializovaného rozboru čiastkových problémov môže rozdiskutovanie hlavných otázok priniesť veľa pozitívneho.

Domnievam sa ďalej, že z hľadiska štruktúrovania tak estetických, ako aj mimoestetických aspektov v oblasti ilustrovania detskej knihy hrá hlavnú úlohu hľadisko výtvarno-estetické. Ono sa stáva hlavným nositeľom neverbálnych poznávacích (gnoseologických), ale aj ďalších zložiek. Nech o jeho veľkej citlivosti svedčí len to, že pôvodnú sviežosť fantázie si udržia iba nemnohí jedinci. Toto hľadisko úzko korešponduje s komplexným výrazom osobnosti v prístupe k svetu. Je charakteristické špecifickou pocitovosťou, ktorá len voľne korešponduje s pocitovosťou verbálnou. Je zrejmé, že na strane výtvarne a literárne estetických vzťahov jestvujú mnohé premostenia, vzájomné ústupky i konflikty, a to tak v podobách ustálených a opísaných, ktoré korešpondujú s kvantifikáciou vývoja symbiózy písma a obrazu od stredoveku dodnes, ako aj v podobách, ktoré nenašli presný prepis svojich vzťahov v ucelenom umeleckom podaní. Výtvarno-estetický aspekt potom príberá ďalšie formulácie v spolupôsobení s typografiou, formátovaním knihy, výberom a úpravou materiálu a inými aspektmi z oblasti užitého umenia. Tieto vzťahy môžu byť široko variovane od predomnancie voľného výtvarného prejavu, k predomnanciam rôznych polôh užitého umenia. Je všeobecne známe, že táto symbióza je veľmi živá a plodná

z hľadiska vývoja knihy vôbec a ako krásneho estetického objektu zvlášť. Že pod stručným uvedením „grafická úprava“ knihy sa skrýva špecifická umelecká práca, nezastupiteľná vo výslednom pôsobení. Túto kapitolu možno uzavrieť slovami pána Doderera „estetické vzdelanie dnes nie je len literárnou estetikou“.

Ak nám poukázanie na estetické aspekty ilustrácie do detských kníh pokrylo širokú škálu vnímania knihy ako krásneho objektu od polôh výtvarných, cez polohy literárne k polohám užitého umenia, až k výberu materiálu, v širšom rámci filozofie umenia je veľmi dôležitá sieť vzťahov etických a estetických. Etika, tento hlavný princíp v zospoločenšovaní človeka, je ústrednou osou jeho snažení. Nie je len strnulým cieľom, ktorý možno dosiahnuť rôznymi formami a spôsobmi života, ale sama je synonymom plného života. Výrazom jeho plnosti je aj jeden z najstarších a najhlbších pocitov, pocit krásna. V duši dieťaťa má tento pocit svoje domovské právo. Prežíva ho celá osobnosť dieťaťa, a preto ho aj ťažko vyjadriť a doceniť. Je krásna myšlienka pani Elly Gankinovej ilustráciou pre deti sa aktívne usilovať o mier a šťastie na zemi. Zo vzťahov etických a estetických aspektov tak vyplýva jeden zo základných cieľov, potreba vnútorného rozvinutia a prehĺbenia ľudských vlastností a medziludských vzťahov.

Oproti predošlému treba však brať do úvahy jeho dialektický protipól, vzťah estetiky a gnozeológie v špecifickom rozvoji umeleckej pocitovosti, v rozvoji poznania umeleckých hodnôt ako výrazu duševného a životného prostredia človeka, nezastupiteľného metódami vedy ani literatúry. Za týchto okolností možno udržať pri živote, ba dokonca rozvinúť túto oblasť v komplexe ľudských potencií. Oblasť výtvarného cítenia, myslenia a hodnotenia, pomocou ktorej sa človek premieta do vizuálneho sveta a spätne ovplyvňuje a rozvíja pocit vizuálnej harmónie a vnímavosti.

Okrem estetických, etických a gnozeologických aspektov, teda

vcelku aspektov filozofie umenia, zohrávajú vo vývoji ilustrácie detskej knihy aspekty pedagogické v tesnej nadväznosti na aspekty psychologické. Ďalej zohrávajú svoju úlohu aj aspekty komerčné. Ak pedagogické a psychologické aspekty pôsobia hlbkovo pri utváraní osobnosti dieťaťa, aspekty komerčné strácajú vďaka rozvoju typografie a tlačiarenskeho priemyslu na svojej váhe. Predovšetkým v socialistickej spoločnosti, kde zákon trhu a konzumu netlačí smerom ku gýču a pohodlnému meštiackemu výtvarnému názoru, možno túto kladnú situáciu doviest k najlepším výsledkom.

Harmonický vývoj dieťaťa sa dostáva čoraz viac do popredia v celosvetovom trende. Výrazom toho je aj zvýšený záujem o ilustráciu detskej knihy. Záleží len na tom, aby sa priaznivá situácia využila a priniesla trvalé výsledky pre rozvoj a dobro našej novej generácie. Keďže ide predovšetkým o deti školského veku, treba citlivo zvážiť práve aspekty pedagogické. Predovšetkým pomocou ilustrácie možno zvýšiť záujem o učebnice, rozprávky a inú literatúru nevyhnutnú pre tento vek. Ilustrácia sa potom v knihe stane nielen oddychom, ale predovšetkým miestom pre skoncentrovanie a hlbšie uvedenie do sveta knihy. Tak sveta literárnej fabuly, ako aj sveta optickej krásy. Krásy charakteristickej rozletom fantázie pri súčasnom skoncentrovaní síl a pozornosti.

Významová plnosť hodnotnej ilustrácie dovoľuje mnohovrstvový pohľad do otázok funkčnosti ilustrácie. Všetky vymenované základné zložky, ale aj ich špecifické aktuálne čiastkové rozvedenia v tom-ktorom prípade sa vo svojej súčinnosti stávajú meradlom otvorenosti a významovej polyvalentnosti ilustrácie v medziach možných interpretácií textu a ľudských postojev. Toto meradlo schopnosti sebaobohacovania a permanentnej aktualizácie v meniacich sa podmienkach určuje životnosť ilustrácie, hĺbku a aktuálnosť výrazových modalít, mieru a váhu pozitívneho prínosu pre spoločnosť.

DMITRIJ  
**BISTI**  
 ZSSR

## O SÚČASNÝCH PROBLÉMOCH KNIHY PRE MLÁDEŽ

Tvorba knihy pre mládež zahrnuje niekoľko aspektov. Ide o sociálne a estetické hľadisko, ktoré súvisí s formovaním a estetickou výchovou budúcich občanov krajiny. Zároveň však vymedzujú aj principiálnu pozíciu umelca, jeho prístup k úprave a ilustrovaniu diela a jeho voľbu výtvarného riešenia.

Kniha pre mladšie deti ako osobitný žáner vznikala v našej krajine v prvom desaťročí po Októbrovej revolúcii. Zásľuhu na tom mal básnik Samuil Maršak a výtvarník Vladimir Lebedev, ktorí sa pre prácu nad knihou pre najmenšie deti spojili ako umelci rozdielnych individuálnych a odlišných tvorivých rukopisov. Od tých čias vošla do života detí kniha so sviežimi ilustráciami a v peknom vydaní. Tento žáner existuje a rozvíja sa dodnes — raz s väčším, inokedy s menším úspechom. Roku 1930 Lunačarskij napísal: „Stvorili sme krásnu detskú knihu, v ktorej zohráva hlavnú úlohu grafika a ilustrácia.“ A ďalej: „Naša grafika . . . dostala obrovskú detskú knižnú objednávku: objednávku na detskú ilustráciu.“

Knihe pre staršie deti sa darilo omnoho menej: najlepší umelci pracovali na ilustráciách pre najmenších, im sa venovala hlavná pozornosť (vedno s knihou pre dospelých). Búrlivý rozvoj krajiny, likvidovanie negramotnosti a všeobecná túžba po vedomostiach si vyžadovali čoraz väčšie množstvo kníh. Hlad po knihe zapríčiňoval, že po istý čas kniha (s ilustráciami) pre mládež bola pastorkom v porovnaní s inými knižnými vydania. Ilustrácie sa do nej dostávali len sporadicky. Hoci sme aj tu mali úspechy — napr. práce Nikolaja Lapšina, Nikolaja Tyrsu, Alexeja Pachomova, Borisa Dechtereva — boli to ojedinelé javy, ktoré neprerástli do podoby mocného žánru, ako to bolo v knihe pre najmenších.

Problém knihy pre mládež sa dnes stal najnaliehavejším a najpálčivejším spomedzi všetkých problémov, ktoré súvisia s tvorbou a ilustrovaním knihy.

Súčasný človek sa v každodennom živote stretáva s obrovským kvantom informácií, prúdiacich početnými kanálmi: obklopuje ho

rozhlas, film, televízia, časopisy, brožúry a zasypávajú ho popularizačiou poznatkov. Úžasné životné tempo ohlušuje a nedovoľuje sústrediť sa, človek dakedy priam stráca svoje vlastné súkromie.

Ako reakcia proti tomu vzniká túžba po samote. Veľkú úlohu začína hrať dotyk s panenskou prírodou. S týmito momentmi súvisí aj nový význam knihy, prinášaný tokom času: kniha umožňuje sústrediť sa, zotaviť sa, nabáda k uvažovaniu, vyžaduje si pozornosť a zamyslenie. Vážna kniha je protipól masovej buržoáznej kultúry. Je schopná vytrhnúť človeka zo zajatia tejto „kultúry“, v ktorej je všetko devalvované a redukované na prístupný priemer. Zdá sa, že práve toto odtrhnutie mladého človeka od masovej kultúry „spotrebnej spoločnosti“ je hlavným cieľom vydávania literatúry, a teda aj umenia (vrátane ilustrácie) a, koniec koncov, aj knihy. Hovorím o knihe v tom zmysle, v akom existuje v našej krajine: nosí v sebe duchovný princíp. Jej vplyv na ľudí a na ich zblížovanie sa s výtvarnými ľudskými umami je preto obrovský.

Ako dôsledok celkovej akcelerácie sa zmenili a presunuli hranice vekových stupňov. Vývin detí prebieha rýchlejšie: o niekoľko rokov skôr sa zoznamujú s vedou, technikou, literatúrou a umením. Aj tu patrí významné miesto knihe: keďže pôsobenie rozhlasu a televízie je v podstate krátkodobé, kniha s ilustráciami, ktoré na ňu upútávajú pozornosť a inšpirujú čítať ju, je stále a neodumierajúcou hodnotou. O to dôležitejšie a naliehavejšie je naučiť mládež láske ku knihe a k čítaniu.

Nechcem sa tu púšťať do hlbších rozborov, aké by sa žiadali zo sociologického i pedagogického hľadiska. Rád by som sústredil pozornosť na jednu skutočnosť: isteže, v zrýchľujúcom sa tempe života sa deti rozvíjajú rýchlejšie, viac vedú vo veku, v ktorom ich rodičia boli menej „vzdelaní“. Nie je však neznámy fakt, že sa v nich rozvíja aj určitý infantilizmus. Prichádzam teda s otázkou: máme tento infantilizmus podporovať, alebo sa usilovať pomôcť deťom, aby sa ho zbavovali?

Keďže tu existuje v mládežníckej literatúre vákuum, mladý človek, len čo podrastie, prejde zrazu od detskej knihy priamo ku knihe pre dospelých. Našou úlohou je pomôcť mládeži vyhnúť sa stresovým vplyvom života a dať jej do rúk nástroj s veľkým duchovným obsahom a s veľkou morálnou silou.

Deti, ktoré si navykli na krásnu, umelecky riešenú knihu s ilustráciami, keď sa stanú staršími, začínajú sa dostávať do styku s produktmi nevysokého umeleckého vkusu. Ak nemajú stratiť záujem o umenie, potrebujú knihy, ilustrované a vydané na úrovni skutočného umenia. V rozhodujúcej chvíli, keď sa človek začína formovať ako osobnosť, keď sa utvárajú jeho mravné ideály, ilustrácia má zrazu už len celkom nepatrné miesto medzi javmi jeho každodenného prostredia. Možno to vysvetliť niekoľkými príčinami. Hovorí sa napríklad, že ilustrácia pre deti vyššieho veku je už v podstate totožná s „dospelou“. Domnievam sa, že je čas vážne sa zamyslieť nad osobitosťou ilustrácií pre nižší, stredný a vyšší vekový stupeň, a ujasniť si, aký by mal byť rozdiel v prístupe umelca k ilustrovaniu toho istého diela pre ľudí rozličného veku.

Pokúsime sa uvažovať o tom, ako treba ilustrovať knižku Samuila Maršaka Požiar pre najmenších, pre 10 až 12-ročných a pre dospelých, a brať pritom do ohľadu vyvíjajúcu sa schopnosť chápania a osvojovania si literárneho materiálu.

Dieťa v ranom veku nie je schopné vnímať udalosti a ich súvis, ale jednotlivé podrobnosti, ktoré vzrušujú jeho názor a predstavivosť, a to buď známe, alebo ešte neznáme, no mimoriadne výrazné a okamžite sa fixujúce v pamäti. Dieťa živo znovu poznáva známe veci. K Požiaru možno teda nakresliť hasičovu helmu, potom honosnejšiu prilbu hlavného požiarnika, hasičskú striekačku, hasičské auto, mačku, ktorá zostala v horiacom dome, a pod. Týmto sa dieťa upne na umelcovu obrazotvornosť, pochopí ju a stane sa „jeho“. Ilustrácie pomôžu prečítať a zapamätať si text, dozvedieť sa o svete čosi nové a pri stretnutí sa s určitými ľuďmi a vecami tešiť sa im ako starým známym.

Ak pôjde o ilustrovanie týchto veršov pre 10 až 12-ročné deti, ktoré sa už zaujímajú o udalosti, o dej, úloha bude spočívať v tom, aby sa ukázalo „divadlo, sľubujúce radosť“ (Maršak). Výtvarník musí rozmyšľať o tom, ako zviazať jednotlivé javy: ako začal horieť dom, ako sa k nemu ponáhľajú hasiči na koňoch alebo autách, ako pracujú, rozmotávajú hadicu, búrajú steny, aby zabránili cestu ohňu, ako jeden z odvádzivcov lezie do okna horiaceho domu za mačkou. Deti budú vnímať už jednotlivé epizódy deja a klásť si ich do určitého poradía. Maršak vravel, že treba „dať deťom veselú i hrdinskú hru na hasičov“.

A napokon interpretácia týchto veršov pre dospelého čitateľa: do popredia sa dostáva dramatická stránka udalosti. Strata domu, ľudia, čo zostali bez prístrešia, alebo dokonca i zahynuli. V krátkosti, výtvarník musí zobrazit podstatu javu, čiže, v našom prípade, jeho tragické jadro.

Myslím, že tento príklad pomáha osvetliť koreň veci. Ilustrovanie kníh pre deti rozličného veku nesie totiž so sebou zakaždým iné z významnenie obsahu a rozdielny prístup k výtvarnému

pretlmočeniu diela. Veľmi dôležité je nájsť presné výtvarné prostriedky na vyjadrenie ideí literárneho diela. Prirodzene, mám na mysli dielo, ktoré obsahuje literárne obrazy s bohatým podtextom a dovoľuje viacnázorný výklad.

Život je bohatý a mnohotvárný a literatúra ho nemôže obsiahnuť celý. Sú však otázky, popri ktorých nesmie prejsť: večné problémy dobra a zla, mravné a estetické ideály. Všetky tieto princípy sa osvojujú postupne, no čím skôr ich človek postihne a naučí sa zaujať vlastný vzťah ku každému javu, s ktorým sa v živote stretne, tým lepšie. Človeka treba od mladosti pripravovať na mnohotvárnú a zložitú problémy života. Práve tu spočíva veľká úloha literatúry a knihy. V detskom veku sa naša mládež často stýka so sentimentálnou detskou knižkou — rozprávkou, primitívne epickou literatúrou, no potom zrazu prechádza k literatúre s vážnymi životnými a morálnymi problémami. Aby sa im tento prechod uľahčil, je nevyhnutne potrebná kniha pre staršie deti, ktorá bude pomáhať vo formovaní ich názorov. Jej patrí takisto úloha vychovávať k znalosti čítať ilustrácie: viesť od chápania najprostejšej interpretácie literárneho diela vo výtvarníckej práci k asociatívnemu mysleniu a chápaniu zložitejších výtvarných riešení.

Ešte jedna závažná otázka: vedeckotechnická revolúcia podnietila záujem o vedecké a technické problémy. V súvislosti s tým neuveriteľne vzrástli náklady vedecko-umeleckej, fantastickej a vedecko-populárnej literatúry. Tejto oblasti treba venovať maximálnu pozornosť a podporu, pritiahnúť k nej výtvarníkov-ilustrátorov, umelcov-upravovateľov knihy, fotografov, vedcov a inžinierov. V týchto knihách treba využiť celý arzenál výtvarných prostriedkov, ktoré sú k dispozícii súčasným umelcom (kresba, farebná a čiernobiela fotografia, deskriptívna geometria, reprodukcia atď.). Osobitný význam tu nadobúda konštrukcia. Na rozdiel od krásnej literatúry treba brať do úvahy celý rad činiteľov. Romány, novely, rozprávky, verše čítajú všetci. U malého čitateľa treba vzbudiť osobitný záujem o vedecko-populárnu literatúru. Tu veľmi záleží na vzhľade knihy. Výtvarník, ktorý ju vytvára, je preto povinný dbať na vek, vedomosti, vedychtivosť, psychológiu vnímania a mnohé iné aspekty. Iba vtedy bude konštrukcia knihy zodpovedať jej poslaniu.

Treba sa ešte dotknúť dôležitej stránky kníh pre mládež vo všeobecnosti — aktívneho využitia farby. Favorskij svojho času povedal: „Kniha pre dospelých môže byť aj drahá, aj lacná, ale detská kniha musí byť kvalitná čo do materiálu, musí byť sviatočná a má právo byť nádhernou.“ Na dosiahnutie estetického vzhľadu knihy treba využiť všetky možnosti výtvarníka a súčasnej polygrafie. Dieťa sa v knihe po prvý raz stretáva s ilustráciou ako s druhom výtvarného umenia; ilustrácia ho pripravuje na chápanie komornej tvorby. Poznať nejaké výtvarné dielo znamená vstúpiť do jeho duchovného priestoru, vytvoreného použitím rozmanitých výtvarných princíпов. Tieto priestorové pocity sú mnohotvárné, ale prístupné prostredníctvom organizmu knihy, pričom aj ona sama je priestraný objekt v priestore. Výtvarný prejav v knihe môže byť veľmi rozdielny, ale jednu dôležitú vec musí mať umelec na mysli: aby otvoril jej priestor a aby dbal na jej

celistvosť ako dokončeného objektu. El Lisickij napísal: „Kontrast prevracaných strán nás musí vzrušovať . . . Knihu budujte ako teleso pohybujúce sa v priestore a v čase, ako dynamický reliéf, v ktorom každá strana-plocha, nesúca tvary, pri každom prevrátení bude ako nová križovatka a nová fáza jediného organizmu.“ Ak ide osobitne o knihu pre deti, pribúdajú tu ešte dopĺňajúce momenty: dieťa, ktoré sa po prvý raz stretáva s knihou, vníma „prevracanie strán ako celistvý dej“ (Favorskij). Problém prevracania strán v knihe odkrýva výtvarníkovi nové a zložité priestorotvorné možnosti a nabáda ho prítiahnuť k ich poznaniu čitateľa. Navyše aj sama literatúra je priestorová, aj keď v inom význame — svojím časovým odvíjaním sa. Zmocnenie sa priestorovosti knihy uľahčuje chápanie maliarskych, sochárskych a grafických diel, vyžadujúcich si pri vnímaní osobitné návyky.

Pokladáme za podstatné chápať knihu pre deti a mládež (ale aj knihu vôbec) ako neodmysliteľný faktor esteticky organizovaného životného prostredia človeka. Tento faktor je súčasne materiálny

aj duchovný. Obidva tieto aspekty treba dôrazne usmerňovať k jedinému cieľu — k spoločensko-humanistickej výchove dorastajúceho pokolenia.

Napokon je tu ešte posledný moment, ku ktorému chcem pripútať vašu pozornosť: nevyhnutnosť náročnej estetickej výchovy a vzdelávania na strednej škole. V našej krajine sa tohto roku začína na mnohých školách vyučovanie výtvarného umenia podľa nových osnov, ktoré dovoľujú objasniť jeho princípy, oboznámiť s rozmanitým prístupom k poznávaniu sveta obraznými prostriedkami umenia a prebudiť záujem o širokú stupnicu tvorivých spôsobov, ktorými umelci vyjadrujú svoje chápanie zobrazovaného a svoj vzťah k nemu.

Domnievam sa, že je to veľmi dôležité aj v súvislosti s naším problémom ďalšieho rozvoja detskej knihy. Podobne ako kniha, aj vyučovanie výtvarného umenia má pomôcť budúcim generáciám vstúpiť do sveta vysokej duchovnosti, kde vládne harmónia a krása — do sveta veľkého umenia, ktoré je nositeľom všeludských humanistických hodnôt a slúži triumfu svetla a pokroku.

HIERONYM  
**FLOREK**  
 ČSSR

## EMOCIONÁLNA HODNOTA TVARU AKO ZLOŽKA ESTETICKÉHO PREJAVU

Estetická stránka objektívne existujúcich predmetov a javov alebo podnetov, stimulov, aby sme sa vyjadrili psychologicky adekvátnejšie, patrí pravdepodobne k neodmysliteľným pohľadom človeka na prostredie, včítane seba samého. Možno ju dať do jednej roviny s takými prístupmi, ako je gnozeologické hľadisko reprezentované poznáním, resp. pravdou, alebo etické hľadisko, reprezentované, aspoň do určitej miery, dobrom, príp. iné hľadiská. Spomenuté pohľady niekedy ťažko rozlíšiť. V rôznych súvislostiach nadobúdajú rôzny význam. Isté je, že bez ich uplatňovania nie je mysliteľný všestranný rozvoj človeka, a to hlavne v období jeho relatívne najväčšej formovateľnosti.

V takejto filozoficko-špekulatívnej polohe by bolo možné rozvíjať i vlastnú problematiku. Z viacerých dôvodov dáme však prednosť azda menej poetickému, no podľa nášho názoru predsa len objektívnejšiemu pohľadu na predmet príspevku. Možno predpokladať, že čitateľ aspoň zbežne pozná problémy estetiky. Zriedkavejšie si uvedomujeme, že príslušná literatúra je podstatne subjektivistická. Tým sa nedotýkame jej pravdivosti. Vo väčšine však postráda atribút vedeckosti. Podstatou nášho pohľadu sú experimentálne údaje. To ponúka možnosť experiment zopakovať a výsledky konfrontovať. V príspevku jednoznačne preferujeme experimentálne získané údaje, a to tak z literatúry, ako aj vlastné. Pritom dávame prednosť psychologickému, príp. kybernetickej terminológii.

Na prvý pohľad sa môže zdať, že problematika, ktorú rozoberáme, je akási drobná a maličká, takpovediac atomistická. Aby sme takýto dojem oslabili, poznamenávame, že uvažovaná problematika je súčasťou širšie koncipovaného výskumného projektu Vnímanie, interpretácia a tvorba výtvarného diela. Jednotlivé časti projektu sa realizujú na Vysokej škole výtvarných umení, v Ústave experimentálnej psychológie SAV a na Slovenskej vysokej škole technickej v Bratislave. Na projekte sa pracuje takmer desaťročie.

S publikovaním čiastkových výsledkov sa začalo tohto roku (Fiorek, 1973a, b).

### Úvod

Vzhľadom na základnú tému teoretickej časti BIB '73, budeme sa venovať výlučne estetickému stránke podnetu a estetickému prístupu k podnetu, presnejšie: iba jednému z momentov tohto prístupu. Treba však doložiť, že v už spomenutých (gnostickom, etickom, estetickom), príp. aj v iných prístupoch, subjektivita individua je zastúpená nerovnomerne. Azda najobjektívnejšie je gnozeologické hľadisko; nepretržitá konfrontácia vyplývajúca z praxe, núti korigovať nepresný alebo až nesprávny odraz reality. Iné pohľady poskytujú viac priestoru na uplatnenie sa subjektivity. A v určitom zmysle možno v nich dosiahnuť efektívnejšie výchovné výsledky. Pripúšťame teda, že estetické hľadisko je do značnej miery naučené a ako také je modifikovateľnejšie.

Popri nevyhranosti estetiky, jedného zo základných termínov, s ktorým jednako len manipulujeme, je tu ďalšia oblasť nejasností a nedorozumení, oblasť emócií alebo citov. Domnievame sa, že v tejto súvislosti nemusíme rozlišovať medzi emóciami a citmi. Téma o emóciách podnietila vznik toľkých zbytočných sporov i medzi samými psychológmi ako azda žiadna iná, o ktorú sa zaujímali. V súvislosti s estetikou sa emóciám vyhnúť nemožno.

Vo všeobecnosti emóciami rozumieme vzťah človeka k niečomu, k nejakému objektu, vo forme určitého zážitku (Rubinštejn, 1967). Sú to také duševné javy, v ktorých sa pravdepodobne najvýraznejšie prejavuje subjektivita individua. Isteže, nie všetky objekty evokujú v nás emocionálne zážitky. Je známe, že k predmetom, javom a činnostiam môžeme zaujať neutrálne alebo kladné, príp. záporné stanovisko. Pri neutrálnom vzťahu nevznikajú emocionálne zážitky; tieto sú tým aktuálnejšie, čím je náš vzťah vzdialenejší od neutrálnej



alebo emocionálne nulovej polohy. Pritom kladný alebo emocionálny zážitok závisí od vzťahu objektu k potrebám človeka a požiadavkám spoločnosti (Smirnov a kol., 1959).

Aj to, čomu hovoríme estetický, existuje v podobe reálnych znakov. Inakšie by sme o tejto stránke skutočnosti nemali informácií. Avšak už z tohto konštatovania vyplýva možnosť kvantifikovania i v estetickej oblasti. K reálnym nositeľom kvality estetickej možno zaradiť i tvar. Grafika podstatne, ak nie výlučne, narába s týmto znakom. V maliarskych prácach pristupuje k nemu pigment. V každom prípade však ilustrácia bez manipulovania s tvarom nie je mysliteľná. Ale nijako si nenamýšľame, že sme v tejto štúdii dospeli k základným pravdám. Náš príspevok treba brať doslova iba ako príspevok k uvažovanej problematike. Z povahy problému vyplýva, že v štúdii abstrahujeme od celého radu závažných, možno i kauzálnych súvislostí.

### Problém

V úvode sme naznačili, že pri rozbere vlastnej témy stretáme sa s otázkou emocionality a s otázkou tvaru. Ich určitá relácia môže vystupovať ako zložka estetického prejavu. Najprv sa však zmienime osobitne o spomenutých otázkach a potom poukážeme na ich styčné miesta, aktuálne z hľadiska základnej myšlienky.

*Problematika emócií.* V oblasti emócií môžeme rozlíšiť tri aspekty (Woodworth, Schlosberg, 1959). Predovšetkým emocionálne saturovaný človek sa určitým spôsobom správa. Napríklad rozhnevaný človek máva veľké a mocné pohyby, často bez zreteľa na jemné potreby situácie, môže mať silu démona, ale môže byť slepý zlostou. Ďalej sú to *vnútorné fyziologické zmeny*, ktoré sa prejavujú napr. rýchlejším dýchaním, sčerveňaním tváre a pod. Napokon pre city sú charakteristické *introspektívne zážitky*, ktoré človek prežíva a o ktorých môže vypovedať. Viaceré z týchto zážitkov sa dlho odvodzovali z pestrej palety fyziologických zmien. Pre našu tému je najaktuálnejší tretí aspekt, subjektívny emocionálny zážitok.

Na rozdiel azda od väčšiny základnej psychologickéj literatúry nebudeme považovať emócie za osobitné stavy organizmu; emócie považujeme za súčasť kontinua aktivácie organizmu. Samou aktiváciou rozumieme schopnosť reagovať. Tak minimum aktivácie nachádzame u spiacieho človeka, ktorý takmer nereaguje na stimulovanie; stavom nulovej aktivácie je však skôr smrť ako spánok. Nejaký stupeň aktivácie je potom vo všetkých bdelych stavoch. Pojem emócie môžeme takto spájať s vyššie a vysoko reaktívnymi stavmi, ktoré sú v porovnaní s minimom, na opačnom konci kontinua aktivácie. Bude správne uviesť si, že aktivácia sa nevyčerpáva vždy a úplne emocionalitou.

Niektorí účastníci alebo aj čitatelia materiálov z BIB '67 si azda pamätajú na program, ktorý svojho času uviedol Rudaš (1972). V zamýšľanom laboratórnom výskume chcel vtedy, okrem iného, použiť metódu psychogalvanického reflexu ako mieru vzniku a intenzity emocionálnej reakcie na predložené umelecké dielo, resp. ilustráciu. Vcelku dobrý zámer oslabovala už východisková myšlienka,

že psychogalvanická reakcia meria emocionálny zážitok. Zatiaľ psychogalvanická reakcia, podľa súčasnej literatúry správnejšie kožnogalvanická reakcia, alebo elektrická vodivosť kože, je skôr prejavom aktivácie organizmu. Experimenty z tejto oblasti (Woodworth, Schlosberg, 1959) nepotvrdzujú, že amplitúda kožnogalvanickej reakcie zodpovedá intenzite emócie. Aktivácia je teda širší pojem ako emocionalita. Podobne je možné uvažovať aj o iných psychofyziologických funkciách ako o možných ukazovateľoch aktivácie organizmu (ukazovatele činnosti kardiovaskulárneho systému, dýchania, príp. iné).

Medzi aktivačnými stavmi na úrovni citových zážitkov, alebo stručne, medzi emocionálnymi stavmi, existuje určitá organizácia a diferenciácia. Táto je špecifická, pretože vytvára určitú schému z rôzne aktivovaných orgánov a systémov organizmu a súčasne je všeobecná, pretože ovplyvní celý odpovedový mechanizmus. V experimentálnej psychológii prevláda názor, že existuje určitý počet základných schém, daných štruktúrou nervového systému. Avšak hodne z tejto organizácie a diferenciácie je výsledkom naučených schém, zafixovaných v spomenutých základných schémach. Emocionálny zážitok organizuje a diferencuje správanie sa človeka v tom zmysle, že paralyzuje a odstraňuje nesúvzťažné správanie, blokuje, vzhľadom na emocionálny zážitok, neadekvátne funkcie a procesy. S istotou sa predpokladá, že pre každú úlohu existuje optimálna úroveň aktivácie; iná bude pre čítanie ľahkej novely, iná pre prácu na matematickom probléme, iná pre kreativitu vo výtvarnom umení. Pod takouto optimálnou úrovňou chýba organizmu energia, vytrvalosť a koncentrácia doviesť úlohu do konca. So stúpaním úrovne aktivácie nad optimálnu úroveň dochádza k zúženiu senzorickeho poľa, výkon postráda presnosť a správanie, ktoré je z hľadiska úlohy hrubšie a akoby dezorganizované, organizuje sa skôr v schémach vlastných nižším nervovým centram než v naučených schémach kortexu.

Tieto poznatky majú veľmi blízky vzťah k našej téme. Emocionálne zážitky, alebo určité úrovne aktivácie patria k takým faktorom, ktoré rozhodujúcou mierou participujú na množine vnútorných stavov organizmu, bez ktorej nemožno umelecky, a teda ani výtvarne komunikovať. Množina vnútorných stavov systému patrí totiž k trom z množín (Gluškov, 1968), ktoré sú nevyhnutné ku komunikácii akéhokoľvek systému. V inej rovine povedané: určitá úroveň aktivácie, reprezentovaná príslušným emocionálnym zážitkom, sa javí ako jedna z podmienok vzniku určitého výtvarného prejavu, pokiaľ ide o tvorivého výtvarníka. Otázkou je, či k správne mu pochopeniu výtvarného prejavu je potrebná identická schéma aktivačnej úrovne, resp. emocionálneho nasýtenia, pravda, už z hľadiska konzumenta umenia. Navyše, túto otázku komplikujú ešte psychické osobitosti detského konzumenta a dospelého tvorca. Domnievame sa, že čím bližšie je uvažovaná emocionálna schéma spotrebiteľa k schéme tvorivého výtvarníka, tým lepšie podmienky sú pre adekvátnu percepciu systému kódovania alebo abecedy výtvarníka.

*Problematika tvaru.* Z psychologického hľadiska je dôležité uvedomiť si, že tvar predmetu je iba jedným z faktorov vnímania priestoru (Rubinštejn, 1967). Nám však nejde o faktický tvar predmetu. Netvrdíme tým, že sa nedotýkame vnímania priestorových vlastností. Bližšie určenie tvaru začneme zúžením jeho rozsahu do dvoch dimenzií; otázkou hĺbky sa tu nezaobráame. Pritom máme na zreteli tvary, ktoré sú aplikované aspoň približne vo frontálne paralelnej rovine. V tomto kontexte chápeme tvar ako určitú perceptuálnu jednotku, ktorá je základom vnímania figúry, bez ohľadu na to, či ide o figúru s nejakým významom alebo či ide o bezmyselnú figúru.

Vnímanie figúry je pomerne zložitý psychický proces. Ohraničenú plochu, figúru, vidíme spočiatku ako jednotku, ktorá akoby vystupovala zo svojho pozadia, a to ešte skôr, než ju poznáme ako určitú figúru, skôr, ako ju identifikujeme (Hebb, 1949) a pravdepodobne skôr, ako na nej diskriminujeme perceptuálne jednotky, ako napr. čiara, uhol, štvorec, kruh, príp. spôsob ich usporiadania. Aj Senden (1932) uvádza, že osoby, ktoré v dospelosti videli prvý raz, videli figúry od začiatku omnoho skôr, než ich identifikovali ako trojuholník alebo štvorec.

Otázkou je, či toto zistenie nie je podobné postupu, akým sa dieťa učí tvar vidieť. Aj tento problém sa riešil vo viacerých experimentoch. Zistilo sa, že skúmaná osoba známu figúru jednoducho pomenuje; na neznámu figúru sa díva ako na niečo podobné známemu objektu, alebo ako na niečo, čoho schému alebo plán možno vymedziť a zistiť. Skrátka, v oboch prípadoch ide o akési úsilie postihnúť význam prezentovanej figúry. Z ďalších experimentov, ktoré v citovanej práci uvádza Woodworth a Schlosberg, vyplýva, že existujú dva spôsoby zvládnutia alebo zmocnenia sa bezmyselných figúr. Jedným je schematizovanie figúry. Druhý spôsob je založený na asociáciách podľa podobnosti; je pre deti charakteristický a čím sú mladšie, tým je pre ne výlučnejší. Figúra musí byť pre dieťa obrazom niečoho; pristupuje k nej s otázkou, čo je tam zobrazené. Slovom, dieťa hľadá a potom sa domnieva, že našlo podobnosť určitej veci. Čím je staršie, tým viac opúšťa tento prístup, hľadá vo figúre symetriu, rytmus, opakovanie identických častí a pod., čo je príznačné pre percepciu bezmyselnej figúry dospelým človekom.

V dnešných časoch patrí vnímanie tvaru k základným otázkam percepcie a možno ho spájať predovšetkým s celostnosťou vnímania. (Z histórie psychológie je známa tvarová psychológia ako osobitný psychologický smer.) Pravda, o percepcii tvaru nie je možné hovoriť bez ohľadu na jeho zložitost. Isté je, že tvar môže mať rôzne úrovne zložitosti a že zložitejší tvar sa skladá z jednoduchších prvkov. Azda s najvšeobecnejšou charakteristikou sa môžeme stretnúť v kybernetike, kde sa tvar charakterizuje ako správa, ktorá sa príjemcovi javí tak, akoby nebola výsledkom náhodnosti (Moles, 1965). Z hľadiska nositeľa informácie — v príspevku máme najmä tento aspekt na zreteli — je vhodnejšie považovať tvar za normalizované, t. j. štatistické zoskupenie jednoduchých prvkov, tvoriacich to, čo sa nazýva tvarom (detto). Na vyššej úrovni sa tieto tvary posudzujú opäť ako elementárne tvary atď. Tak možno hovoriť o tvaroch rôznej hierarchie.

Tieto charakteristiky sa vzťahujú na tvar vôbec. V našom prípade ich zužujeme na vizuálnu oblasť. Základom, elementárnymi prvkami takejto hierarchie tvarov v zrakovej percepcii sú pravdepodobne prahové charakteristiky vizuálneho podnetu. (Tu možno vidieť začiatok programovania vo výtvarnom umení.) Náš výklad sa týka tvarov až na ďalšej, prípadne vyššej úrovni hierarchie tvarov. Počíta sa v ňom už s určitým usporiadaním prinajmenšom primárnych, elementárnych prvkov, ktoré, podľa nášho názoru, je možné kódovať do dvojkovej abecedy. Iba tie najjednoduchšie tvary sú vhodné na programovanie výtvarnej aktivity.

*Emócie, tvar a estetika.* Emocionálny vzťah môže vzniknúť k rôznym objektom, a teda aj k tvarom, ako sme ich už charakterizovali. Možno predpokladať, že nie všetky objekty, resp. tvary sú rovnako citovo provokatívne. Rozdielne sú aj hľadiská polarítu emócií. Niektoré môžu evokovať pozitívne citové vzťahy, iné zas môžu nás ladiť v smere negatívnych citových zážitkov.

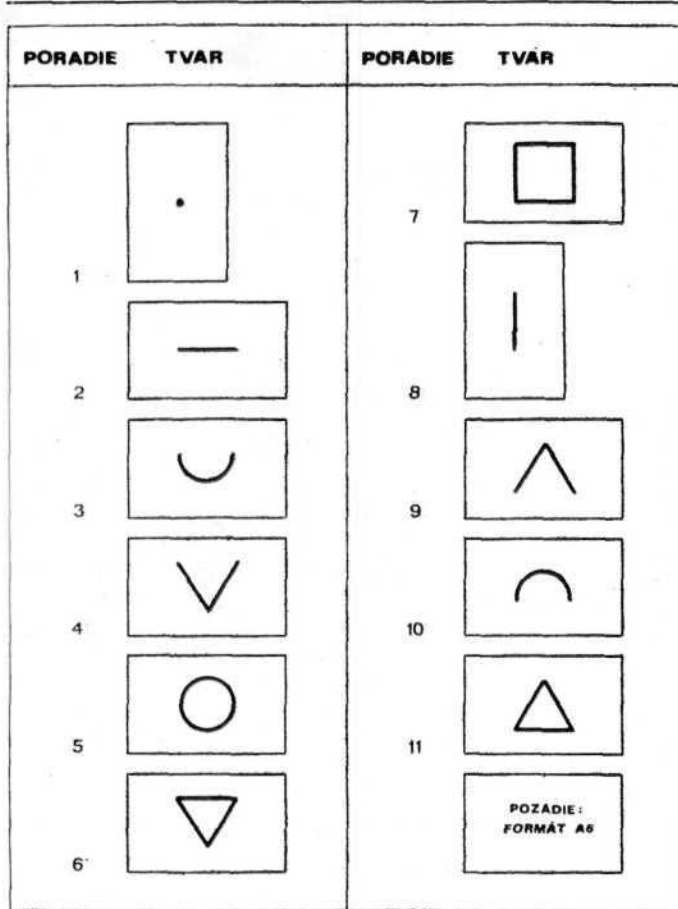
Tieto konštatovania nie sú bez vzťahu k tomu, čo sa označuje ako estetické. Pokusom o univerzálne vymedzenie estetického sa radšej vyhneme. Budeme sa pridŕžať operacionalistického vymedzenia tohto termínu, ako sa s ním stretáme v kybernetike. Predovšetkým môžeme súhlasiť s Wienerom (1963), že estetická informácia je súčasťou primeranej informácie, ktorá je potrebná k aktívnemu životu. Nositeľom informácie je znak, kód, v našom prípade tvar. Za estetickú informáciu sa považuje taká informácia, ktorú obsahuje znak popri svojom význame (Frank, 1965). Estetická informácia sa stráca v znakoch, ktoré sú určené významovo bez zvyšku. Ako príklad uvádza sa v tejto súvislosti jazyk povelov, ktorý neobsahuje žiadnu estetickú informáciu. Podľa Franka miera estetickej informácie nemeria nedefinovanú krásu, ale originalitu, akou umelec zobrazil význam. Zhruba sa to zhoduje s Wienerom, ktorý v citovanej práci uvádza, že zdrojom života a záujmu v umeleckej práci je túžba nájsť niečo nové, čo treba povedať, aj ako to povedať alebo vyjadriť. Je veľmi pravdepodobné, že nie každý tvar je nositeľom estetickej informácie.

Predmet nášho výskumu možno zdôvodniť aj názormi Lukšina (1971), ktorý sa domnieva, že na základe emocionálneho a obrazného myslenia utvárajú sa funkcie, ktoré sú totožné s estetickými, ale ich predchádzajú. K takýmto funkciám zaraďuje Lukšin schopnosť celistvého reprodukovania situácie, emocionálne hodnotenie javu, funkciu predstavivosti a iné. Schopnosť emocionálneho prístupu sa tu javí ako zložka niečoho, čo je spojené s estetickým zážitkom.

Ak spomínanú problematiku zhrnieme, môžeme konštatovať, že tvar je jeden z elementárnych prvkov, ktoré má k dispozícii tvorivý výtvarník. Tvar ako taký, môže byť stimulujúcim faktorom emócií, ktoré sa zasa javia ako súčasť estetickej kvality.

#### Metóda

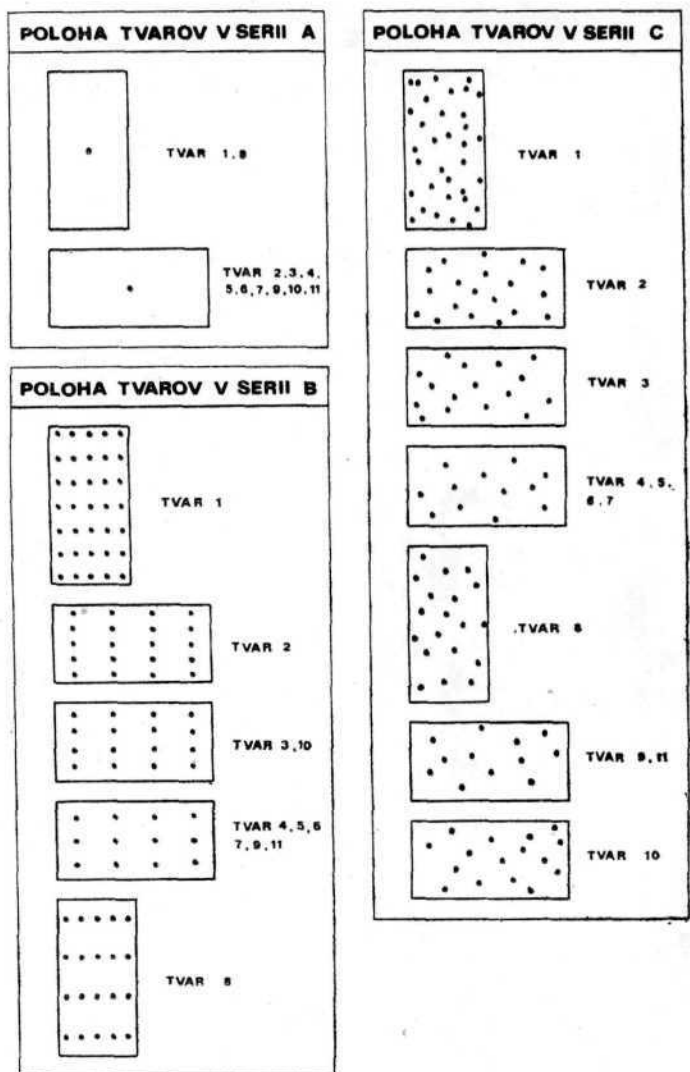
*Podnet.* Na overenie uvažovaných predpokladov zvolili sme posudzovanie 11 tvarov (obr. 1). V podstate išlo o bodku, resp. vyplnený maličký krúžok, úsečku v horizontálnej a vertikálnej polohe, polkruh s oblúčikom dolu a hore, ostrý uhol s uhlom dolu a hore,



Obr. 1. Poradie a reálna veľkosť prezentovaných tvarov.

krúžok, rovnoramenný trojuholník s uhlom dolu a hore a štvorec. Štyri tvary sa teda líšili iba polohou. Toto bola základná séria, séria jednotlivých tvarov; označujeme ju a). Okrem nej sme zhotovili sériu usporiadaných tvarov, označenú b). Použili sme v nej také isté tvary ako v sérii a); bolo ich však viac a boli schematicky usporiadané. Napokon tretia séria, séria neusporiadaných tvarov, označená c), pozostávala opäť z takých istých tvarov. Mala ten istý počet tvarov ako séria b), ale líšila sa od nej náhodným umiestnením tvarov na pozadí. Poloha tvarov v spomenutých sériách je znázornená na obr. 2. Treba ešte dodať, že tvary vo všetkých sériách boli nakreslené na bielom rýsovacom kartóne formátu A6 (105 × 147 mm).

*Probanti a kritérium.* Spomenutých 11 tvarov posudzovalo 30 osôb, u ktorých sa predpokladala priemerná, príp. zvýšená citovosť. Tvary posudzovali poslucháči vyšších ročníkov Vysokej školy výtvarných umení v Bratislave. Ich priemerný vek bol 24,13 roka s variabilitou, reprezentovanou smerodatnou odchýlkou  $\pm 1,65$  v intervale od 22 do 29 rokov.



Obr. 2. Poloha prezentovaných tvarov v jednotlivých sériách a) — séria jednotlivých tvarov, b) — séria usporiadaných tvarov, c) — séria neusporiadaných tvarov.

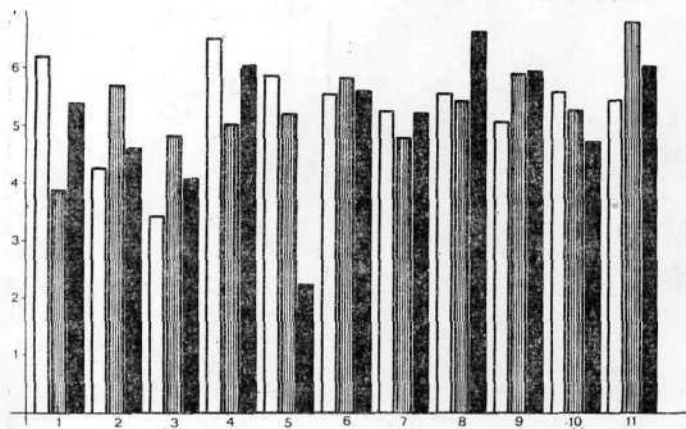
Kritériom posudzovania bol stupeň obľúbenosti tvaru. Probant ho mohol vyjadriť niektorým celým číslom v stupnici + 10 ... 0 ... - 10. Nulou sa hodnotil tvar vtedy, ak bol emocionálne indiferentný, neutrálny. Maximálna obľúbenosť tvaru sa označovala číslom +10 a maximálne negatívny vzťah k tvaru sa označoval číslom -10. Ostatné čísla v uvedenom rozmedzí udávali mieru obľúbenosti určitého tvaru.

*Postup.* Všetkým probantom sa rozdali záznamové lístky

a vysvetlila úloha. Potom sa im prezentovali tvary v poradí, ako je naznačené na obr. 1. Časové trvanie hodnotenia bolo individuálne rôzne a neevidovalo sa. Najprv sa hodnotila séria jednotlivých tvarov, potom séria usporiadaných a napokon séria neusporiadaných tvarov. Medzi hodnotením tvarov v jednotlivých sériách bol minimálne týždenný interval. Všetky hodnotenia sa urobili na spomenutej vysokej škole.

### Výsledky

*Priemerná emocionálna hodnota tvaru.* Je prvým z výsledkov, ktoré bolo možné vypočítať zo získaných údajov. Prakticky išlo o vypočítanie aritmetického priemeru. Výsledky pre všetky tvary a vo všetkých sériách sú znázornené na obr. 3. Zistilo sa, že tvary

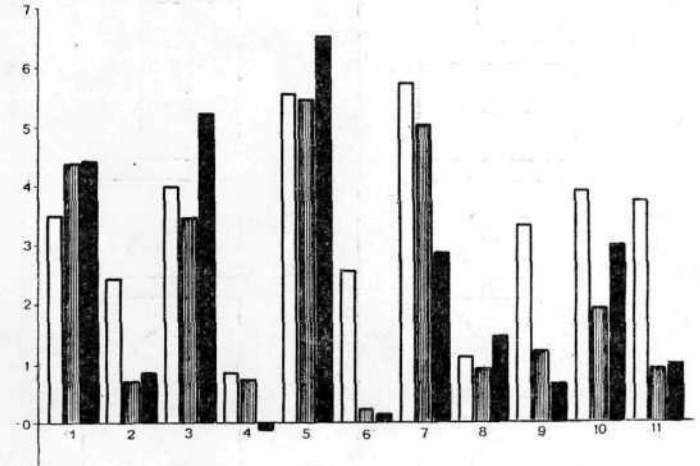


Obr. 3. Priemerná emocionálna hodnota prezentovaných tvarov — v sérii jednotlivých, — v sérii usporiadaných a — v sérii neusporiadaných tvarov. Na horizontále je poradie tvarov, na vertikále časť hodnotiacej stupnice (+10 ... 0 ... -10).

vo všetkých sériách, okrem jedinej výnimky, sú vcelku emocionálne pozitívne. V sérii jednotlivých tvarov najvyššie emocionálne ocenenie, pravda, v rámci zvolenej stupnice, získal tvar 7 — štvorec (5,7) a potom tvar 5 — krúžok (5,5). V sérii usporiadaných tvarov najvyššiu priemernú emocionálnu hodnotu mal tvar 5 — krúžok (5,4) a tvar 7 — štvorec (5,0). V sérii neusporiadaných tvarov sa citovo pozitívne najvyššie hodnotil tvar 5 — krúžok (6,5) a tvar 3 — polkruh s oblúčikom dolu (5,2).

Emocionálne najplytkejšími tvarmi sú tvar 4 — uhol s vrcholom dolu (0,8) v sérii a), tvar 6 — trojuholník s vrcholom dolu (0,2) v sérii b) a tvar 4 — uhol s vrcholom dolu (-0,1) v sérii c). Toto je už spomenutá výnimka; iba tento tvar v neusporiadanom rozložení bol hodnotený celkovo emocionálne negatívne avšak blízko nulovej hodnoty, a teda s malou citovou nasýtenosťou.

*Variabilita hodnotenia.* Predchádzajúce kritérium môže značne skresľovať jednotlivé odpovede. Aby sme do výsledkov zahrnuli aspekt individuálnej odpovede, bolo potrebné vypočítať smerodajnú odchýlku, ktorá sa považuje za mieru interindividuálnej variability, za mieru rozptylu odpovedí od priemeru. Tieto výsledky sú znázornené na obr. 4. Ako vidno, najmenší rozptyl, a teda



Obr. 4. Interindividuálna variabilita posudzovania emocionálnej hodnoty tvarov — v sérii jednotlivých, — v sérii usporiadaných a — v sérii neusporiadaných tvarov. Na horizontále je poradie tvarov, na vertikále časť hodnotiacej stupnice (+10 ... 0 ... -10).

najväčšia zhoda medzi posudzovateľmi sa zistila pri tvare 3 — polkruh s oblúčikom dolu (3,4) a pri tvare 2 — vodorovná úsečka (4,3) v sérii a), pri tvare 1 — bodka (3,9) a pri tvare 7 — štvorec (4,8) v sérii b), pri tvare 5 — krúžok (2,2) a pri tvare 3 — polkruh s oblúčikom dolu (4,1). Najväčšie rozdiely medzi osobami v posudzovaní emocionálnej hodnoty prezentovaných tvarov, t. j. najväčšia interindividuálna variabilita, sa zistili pri tvare 4 — uhol s vrcholom dolu (6,0) v sérii a), pri tvare 11 — trojuholník s vrcholom hore (6,8) v sérii b) a pri tvare 8 — vertikálna úsečka (6,1) v sérii c).

*Vzájomné vzťahy tvarov.* Získaný materiál umožňoval hľadať vzájomné súvislosti medzi aplikovanými tvarmi v rámci jednotlivých sérií. Zistilo sa, že v sérii jednotlivých tvarov koreluje tvar 1 a 10 — bodka a polkruh s oblúčikom hore a tvar 5 a 6 — krúžok a trojuholník s vrcholom dolu. Ostatné tvary v sérii štatisticky nekorelujú. V sérii usporiadaných tvarov sa zistilo najviac korelácií. Zistilo sa, že štatisticky koreluje tvar 1 a 6 — bodka a trojuholník s vrcholom dolu, tvar 4 a 5 — uhol s vrcholom dolu a krúžok, tvar 4 a 7 — uhol s vrcholom dolu a štvorec, tvar 5 a 7 — krúžok a štvorec, tvar 6 a 10

— trojuholník s vrcholom dolu a polkruh s oblúčkikom hore. Ostatné tvary ani v tejto sérii štatisticky nesúvisia. Napokon v sérii neusporiadaných tvarov koreluje tvar 1 a 2 — bodka a horizontálna úsečka, tvar 5 a 6 — krúžok a trojuholník s vrcholom dolu, tvar 7 a 11 — štvorec a trojuholník s vrcholom hore. Ostatné tvary v sérii opäť nekorelujú.

*Vzťahy jednotlivých sérií.* Uvažujeme najprv o jednotlivých sériách ako o celkoch. Z tohto hľadiska najvyššiu emocionálnu hodnotu mala séria jednotlivých tvarov. Ostatné dve série boli si po tejto stránke veľmi blízke, avšak séria usporiadaných tvarov bola emocionálne najnižšie hodnotená. S najmenšími individuálnymi rozdielmi boli hodnotené tvary v neusporiadanej sérii. Série a) a b) boli z tohto hľadiska takmer identické. Najviac korelácií medzi jednotlivými tvarmi sa zistilo v sérii usporiadaných tvarov, najmenej v sérii jednotlivých tvarov.

Na základe získaných údajov môžeme ešte uvažovať o odlišnosti sérií z hľadiska jednotlivých tvarov. Prakticky ide o zistenie, či sa série a), b), c) líšia v tvare 1, či sa líšia v tvare 2 atď. Z tohto hľadiska sme získali pomocou testu neočakávané výsledky. Súhrnne možno povedať, že série sa navzájom nelíšia a že je teda štatisticky jedno, či ide o hodnotenie jednotlivého tvaru alebo viacerých usporiadaných či neusporiadaných tvarov. Výnimkou z tohto všeobecného konštatovania je signifikantný rozdiel medzi sériou a) a c) z hľadiska tvaru 7 — štvorec. V sérii c) sa tento tvar hodnotil ako emocionálne málo nasýtený.

#### Diskusia

K interpretácii získaných výsledkov nám všeobecné poznatky z psychológie vnímania tvaru veľa nepomôžu. Rubínštejn (1967) hovorí, že zrakové vnímanie plochého tvaru predpokladá presné rozlíšenie obrysov predmetu, rozlíšenie jeho ohraničenia, a to závisí od zreteľnosti obrazu na sietnici, resp. od ostrosti zraku. Smirnov a kol. (1959) uvádza, že pre vnímanie plochého tvaru je podstatné rozlišovanie smeru obrysových čiar a vzájomného pomeru ich veľkosti, čo umožňuje vnímať jedny predmety ako štvorce, iné ako obdĺžniky, ďalšie ako guľaté a pod. Treba mať pritom na zreteli, že tvar sa premieta na sietnicu podľa zákonov optiky a že takto získaná informácia je konfrontovaná so skúsenosťou a so správami z iných senzorických vstupov.

Za bližšie k našej problematike považujeme poznatky, ktoré uvádza Meili a Rohrer (1967). Podľa nich už Fechner chcel zistiť objektívne podmienky estetického dojmu. Jeho prvé experimenty sa zaoberali estetickým pôsobením pravouholníkov a farieb. V tejto súvislosti je známa verifikácia zlatého rezu ako najuspokojujúcejšej proporcie. V tejto proporcii má sa menšia časť k väčšej, ako sa má väčšia časť k celku. Proporciiu možno graficky skonštruovať; spočíva medzi  $3/5$  a  $5/8$  a jej presná hodnota je 0,618. Podľa citovaných autorov Fechner postupoval tak, že pokusné osoby nechali vyberať z viacerých pravouholníkov najviac obľúbený a najmenej obľúbený tvar proporcií ramien pravouholníka. Jeho výsledky začiatkom tohto

storočia preskúmal Lal a dospel v podstate k podobným výsledkom; proporcia zlatého rezu je 0,62. Ako vidno, estetická proporcia, aspoň pokiaľ ide o spomínaný tvar, je kvantifikovateľná.

Je otázkou, čo je na tomto vzťahu naučené. Azda s istotou možno tvrdiť, že takáto proporcia nie je individuou apriórne daná. Jej osvojenie je spojené s určitými mechanizmami učenia. Ale tvary (i farebné schémy) sa učíme nejakým procesom, ktorý je skôr vizuálny než verbálny (Woodworth, Schlosberg, 1959), čo potvrdzuje transfer nielen estetickej informácie tvarom. Zdá sa, že vnímanie tvaru aktivizuje odlišné schémy komunikačných kanálov v porovnaní s verbálnymi kódmi. Z tohto hľadiska percepcia obrázkov môže rozširovať informáciu o určitých objektoch a tým obohačovať duševný život dieťaťa. Príslušný text knihy môžeme potom považovať za naznačenie smeru, ktorým sa môže uberať interpretácia v ilustrácii obsahnutých tvarov, kolorov a ich štruktúr.

Pravda, naše výsledky sú skromné a sotva ich možno zovšeobecňovať, hoci sa vzťahujú k rudimentárnej zložke umeleckej výtvarnej tvorivosti, k tvaru. Z konštrukcie prezentovaných tvarov vyplýva, že nemôžu mať rovnakú emocionálnu hodnotu. Uzavretú čiaru napr. uprednostňujeme pred otvorenou čiarou. Emocionálna hodnota úsečky, polkruhu a uhla mohla byť ovplyvnená touto skutočnosťou. Je tiež známe, že čím je tvar menej konkrétny, čím menej asociuje určité objekty, tým intenzívnejšie sa individuum doň projektuje a tým zložitejšie procesy uplatňuje pri jeho zatriedovaní do nejakej významovej nadriadenej jednotky, pravda, pokiaľ sa ho nevzdá ako neriešiteľnej úlohy.

#### Záver

V príspevku sa uvažuje o emocionalite, tvare a estetickej kvalite. Konštatuje sa, že tvar, tak ako každý iný objekt, môže evokovať taký stupeň aktivácie organizmu, ktorý možno označiť ako emocionálny zážitok. Emocionalita sa považuje zasa za zložku estetickej kvality. Potom emocionálna hodnota tvaru môže ovplyvniť estetický zážitok.

Získané výsledky považujeme vcelku za problematické, azda až na zistenie, že 11 prezentovaných tvarov navzájom nekoreluje. Navyše výsledky sponchybujú vysoká interindividuálna variabilita. V budúcnosti bude potrebné čeliť jej zväčšením počtu skúmaných osôb a vzhľadom na zameranie BIB, najmä z obdobia školského veku.

Výskum potvrdil, že posudzovanie emocionálnej hodnoty tvarov môže byť jednou z ciest analýzy, vedúcej k poznaniu estetickej kvality; súčasne môže byť príspevkom v snahách o formalizáciu výtvarnej tvorivosti.

#### Literatúra

- Florek, H., 1973a, Heart rate during creative activity. *Studia psychologica* XV, 2: 158—161.  
 Florek, H., 1973b, K problémom komunikácie výtvarným dielom. *Studia psychologica* XV, 4. (V tlači.)  
 Frank, H., 1965, Kybernetika a estetika. In: Arab-Ogly, E., Kolman, A., Zeman, J., 1965, *Kybernetika ve společenských vědách*, Praha, 219—241.

- Gluškov, V. M., 1968, Úvod do kybernetiky, Praha.
- Hebb, D. O., 1949, The organisation of behavior, New York.
- Lukšín, J., 1971, Vedeckotechnický pokrok a umenie. Výtvarný život 16, 6: 33—34.
- Meili, R., Rohracher, H., 1967, Učebnice experimentální psychologie, Praha.
- Moles, A. A., 1965, Kybernetika a teorie informace v estetice, pedagogice a etice. In: Arab-Ogly, E., Kolman, A., Zeman, J., 1965, Kybernetika ve společenských vědách, Praha, 242—254.
- Rubinštejn, S. L., 1967, Základy obecné psychologie, Praha.
- Rudaš, F., 1972, K vplyvu ilustrácie na citový svet detí. (Psychologická interpretácia.) In: Sborník Slovenskej národnej galérie BIB '67—'69, Bratislava, 99—105.
- Senden, M., 1932, Raum- und Gestaltauffassung bei operierten Blindgeborenen vor und nach der Operation, Leipzig.
- Smirnov, A. A., Leontěv, A. N., Rubinštejn, S. L., Těplov, B. M., 1959, Psychologie, Praha.
- Wiener, N., 1963, Kybernetika a společnost, Praha.
- Woodworth, R. S., Schlosberg, H., 1959, Experimentálna psychológia, Bratislava.

JOSEF  
**JAVŮREK**  
 ČSSR

## POSTAVENÍ MIMOESTETICKÝCH HODNOT V ILUSTRACÍCH KE KNIHÁM PRO DĚTI

Při hodnocení ilustrace knih pro děti uplatňujeme často zřetele mimoestetické, od obecně výchovných až po úsilí procvičit konkrétní návyky dítěte a obohatit jeho vzdělání o poznatky z různých vědních oblastí, upevnit jeho charakterové vlastnosti a vštípit mu ideály etické i občanské. Ve svém příspěvku chci zjistit oprávněnost těchto mimoestetických aspektů a vztah hodnot estetických k hodnotám mimoestetickým. Jde zde také o to, zda mimoestetické zřetele mají při hodnocení ilustrací ke knihám pro mládež vůbec místo.

Tyto otázky je třeba nejdříve zodpovědět v poloze zcela obecné. Musíme zjistit vzájemné vztahy estetických a mimoestetických hodnot ve výtvarné ilustraci literárního díla vůbec. Jako teoretické východisko nám mohou sloužit myšlenky obsažené ve dvou studiích Jana Mukařovského, a to *Problémy estetické hodnoty*, která vznikla jako fakultní přednáška v roce 1936, a *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty z roku 1935 a 1936*. V první studii odpovídá na otázku jaký je poměr mezi hodnotou estetickou a hodnotami jinými takto: „Nikdy vlastně neexistuje čistá nadvláda estetična, nýbrž stálý intenzivní vztah a napětí mezi hodnotou estetickou a hodnotami ostatními. V umění estetická hodnota ač převládá, neníčí ostatní, ale uvolňuje je od přímého styku se skutečností, od iluzivního splývání se skutečností. Jakmile nastane převaha estetické funkce a hodnoty, nastává uvolnění hodnot mimoestetických od skutečnosti. Hodnoty se stávají viditelnými samy o sobě, je zřetelněji vidět také jejich vzájemné sepětí. Právě proto, pro postulovanou nadvládu estetické funkce se umění stává katalyzátorem, je jedním z nejučinnějších prostředků přemístování a vývoje hodnot.“ Na jiném místě téže studie říká: „Mimoestetické hodnoty jsou přímo součástí uměleckého díla jakožto jevu uměleckého. Nelze je z díla vyloučit tak, aby bylo možno posuzovat strukturu bez nich. Jestliže každá složka uměleckého díla je současně nositelem

hodnoty mimoestetické i estetické, znamená to, že hodnota estetická i hodnota mimoestetická jsou tak v úzkém vztahu, že každé posunutí na straně jedné znamená i posun na straně druhé. Hodnot mimoestetických je v díle vždy větší množství, nikoliv jen jediná řada, třebaže se může stát, že v dané etapě vývoje je umění zaměřeno zejména k jistým mimoestetickým hodnotám. Hodnoty mimoestetické různých řad a skupiny jsou opět ve vzájemných dialektických vztazích, jedna jejich řada může být stavěna v protikladě k druhé (všednost, nízkost, hodnoty sociální s mravními). Tento protiklad se ovšem stává opět činitelem struktury díla, a tedy nepřímou i estetickou hodnotou. Kromě toho nesmíme zapomínat, že jednotlivé hodnoty, jak žijí a fungují v životě kolektivu, nejsou v kolektivním vědomí navzájem izolovány, disiecta membra, nýbrž tvoří systém. Je-li v díle dotčena některá z nich, je tím nepřímou dotčen celý systém a jeho hierarchie. Vzniká tak poměr dialektický: dílo jako celek versus hodnoty jako celek . . .“ Ve své další studii se Mukařovský kromě jiného detailně zabývá vztahem mezi hodnotou estetickou a mimoestetickými hodnotami. Podle něho „ . . . je třeba pohlédnout na postavení a povahu estetické hodnoty v umění zvnitřku umělecké struktury, t. j. směrem od hodnot mimoestetických, rozestřených po jednotlivých složkách díla, k hodnotě estetické, spínající umělecké dílo v jednotu. Zjistíme přitom věc zvláštní a nečekanou. Řekli jsme již, že všechny složky uměleckého díla, jak obsahové, tak i formální, jsou nositeli mimoestetických hodnot, které uvnitř díla vstupují do vzájemných vztahů. Umělecké dílo se objevuje konec konců jako soubor mimoestetických hodnot a jako nic jiného než právě tento soubor. Materiální složky uměleckého artefaktu i způsob jejich využití jako tvárných prostředků vystupují v úloze pouhých vodičů energií představovaných mimoestetickými hodnotami. Zeptáme-li se v této chvíli kde zůstala estetická hodnota, ukáže se, že se rozplynula v jednotlivé hodnoty mimoestetické a není

vlastně nižším jiným než úhrnným pojmenováním pro úhrnnou celistvost jejich vzájemných vztahů . . . Nadvláda estetické hodnoty nad ostatními, která vyznačuje umění, je tedy něco jiného než pouhá vnější převaha. Vliv estetické hodnoty není vůbec ten, že by hodnoty ostatní pohlcovala a utlačovala, ale ten, že sice každou jednotlivou z nich vytrhuje z bezprostředního styku s příslušnou hodnotou životní, zato však uvádí celý soubor hodnot, obsažený v uměleckém díle jako dynamický celek, ve styk s celkovým systémem oněch hodnot, které tvoří hybné síly životní praxe vnímajícího kolektivu.“

Formulace Jana Mukařovského podle mého názoru nejpřesněji a nejvýstižněji odpovídají naší problematice. Jsou tedy mimoestetické hodnoty nedílnou součástí uměleckého díla, součástí jeho struktury. Dílo působí na čtenáře nejen esteticky, ale i mimoesteticky poznáním nových skutečností, zdůrazňováním politických i etických hodnot. Je tedy zcela přirozené, že musíme brát na vědomí mimoestetické hodnoty a z nich vycházející mimoestetická hlediska u uměleckých děl určených pro děti a mládež, tedy pro tu část konsumentů umění, kterým umělecké dílo nejvíce poskytuje nových a dosud neznámých životních poznatků a hodnot, a tak přispívá k rozšíření jejich znalostí a k výchově.

Do této kategorie patří pochopitelně i ilustrace k dětským knihám, jejichž mimoestetické hodnoty jsou do té míry výraznou složkou, že se často zamýšlíme nad jejím samostatným působením. Ve svých příspěvcích na prvním i druhém Bienále zde v Bratislavě jsem se zamýšlel nad vztahem literárního díla a jeho ilustrace a dospěl jsem k názoru, že výtvarný projev doprovázející text může být buďto pouze zdrojem názorných představ, které evokuje čtený text, nebo zcela samostatným uměleckým dílem, jehož estetický objekt je téměř totožný s estetickým objektem díla literárního. V prvním případě poskytuje kresba téměř výlučně mimoestetické faktografické hodnoty a jen málokdy můžeme mluvit o uměleckém díle. V druhém případě pak může dojít ke krajnosti, že výtvarný doprovod se zcela zřídka spojujících věcných prvků a usiluje zcela nezávisle vytvořit vnitřně identický estetický objekt. Ve starším názoru na ilustrace ke knihám pro děti převládala její faktografická funkce a jednotlivé mimoestetické hodnoty se vytrhovaly ze souvislostí a zbytečně se absolutizovaly, jak na to upozorňuje František Holešovský v některých kapitolách své knihy *Tvár a řeč ilustrácie pre deti*. Tím se popírá funkce ilustrace pro děti jako svébytného uměleckého díla. Přiděluje se mu spíše posláni názorné pomůcky.

Chápeme-li naproti tomu ilustraci ke knihám pro děti jako svébytné umělecké dílo, pomůže nám osvětlit vzájemné souvislosti to, že přijmeme názory Jana Mukařovského jako pracovní hypotézu. Znamená to tedy v našem případě, že mimoestetické hodnoty různého druhu i různého řádu jsou jako nerozborný celek součástí struktury uměleckého díla. Shrnuje tedy ilustrace v souladu s literárním dílem ve vzájemné závislosti hodnoty výchovné, poznávací, etické, sociální i jiné. Nemůžeme je proto chápat odděleně anebo je izolovat k jednostrannému didaktickému nebo pedagogickému záměru.

Ilustrace Stanislava Kolíbala k První i druhé knize pohádek zobrazují neobvyklým způsobem pohádkové náměty. Tyto obrazy nejsou grafickými rebusy, ale pro svou neobvyklost navykají dítě novému pohledu na skutečnost, učí je novým způsobem spojovat obrysy, tvary a barvy. Ale to není vlastním záměrem umělce. To teprve druhotně vyplývá z tvaru, který malíř vytváří především s estetickým záměrem. Ilustrace sice procvičuje dětské nazírání a podporuje představivost dítěte, ale především je to umělecké dílo, které svými tvárnými prostředky chce navodit atmosféru pohádky. Ilustraci jiných autorů učí děti chápat předměty a osoby v celistvosti, barevné kresby Miroslava Hanáka sice pomíjejí jednotlivosti, ale představují zvířata v jejich totálním životním projevu a ne pouze jako vyčerpávající výčet vnějších znaků. Umělecká ilustrace chápe tak zobrazovaný jev jako mnohotvárný životní jev. Ilustrace pak zde plní funkci poznávací. Ale je to poznání estetické a ne teoretické, jak to ve své knize charakterizuje František Holešovský. Právě tak můžeme mluvit u venkovských kreseb Josefa Lady o jejich výchovném působení ve vztahu k domovu, řada ilustrací pohádek pak zdůrazňuje etické hodnocení postav. Kladné postavy jsou většinou krásné až líbezné nebo mají ve výrazu dobrotu na první pohled patrnou, to je pak charakterizováno ošklivostí. Ovšem tyto hodnoty mimoestetické jsou pouze dílčí, překrývá je jejich celkové působení estetické. To je vlastně do sebe zahrnuje.

Pokud budeme chtít mluvit o výchovných aspektech ilustrací knih pro děti jako uzavřených uměleckých děl, nepostačí nám pouze zdůrazňovat tyto mimoestetické hodnoty. Dostáváme se totiž do zcela jiné oblasti, totiž do oblasti výchovy dítěte uměním. Nebudou už na konsumenta působit dílčí hodnoty, ale umělecké dílo jako celek, svým celým systémem estetických kvalit, kategorií a vztahů. Mimoestetické hodnoty zde již nepůsobí izolovaně, každá jako speciální didaktická pomůcka jednoho z učebních předmětů, ale ve svém souhrnu jako jedinečný obraz životní praxe. Tím přestává být ilustrace pro děti zvláštní kategorií na pomezí umění a pedagogiky a stává se nedílnou součástí výtvarného umění pouze s tím omezením, že podléhá specifice, vyvolané symbiozou obrazu s literárním textem a svým umístěním v knize.

Musíme se tedy dívat na ilustraci ke knihám pro mládež jako na součást výtvarného uměleckého kontextu své doby. Snaží se proto spolu s ním reagovat na vývoj lidské společnosti a poznání a na změny, které probíhají v myšlení a způsobu života lidí. Podléhá proto spolu s ním i jeho celkovému vývoji. Nemůže se tedy a priori izolovat od jeho uměleckých výbojů, aniž by se vystavovala nebezpečí, že přestane sloužit společnosti své doby a přestane být plnokrevným uměleckým dílem. Není proto možné normativně vymezovat knižní ilustraci pro děti hranice jejich výtvarných možností a určovat konkrétní úkoly. Podnětnost soudobých uměleckých směrů pro ilustrační tvorbu mohou prověřit pouze jednotlivé tvůrčí a ediční počiny, ale nikdy ne teoretické spekulace, i když jsou podloženy dílčími výzkumy. Toto poznání potvrdila více než třicetiletou praxí československá produkce knih pro mládež, dětské knihy téměř všech



socialistických zemí, především pak Polska a v poslední době i produkce řady kapitalistických zemí, výrazné jsou v Německé spolkové republice.

Jak jsme si zde ukázali, splývají jednotlivé mimoestetické hodnoty v estetickém celku umělecké ilustrace pro děti. Existují však v literatuře pro děti specifické situace, kdy je třeba mimoestetické působení ilustrace vyzdvihnout. Jsou to podle mého názoru dva případy. Je to onen druh literatury, kterou Holešovský celkem oprávněně označuje jako umělecko vzdělávací a vymezuje ji takovými typy knih, jako Dětská encyklopedie Bohumila Říhy, přes Zúbkovy knihy o Bratislavě a její vysoké škole Academia Istropolitana až po Tichého vlastivědné knize o Československu a Mahlerově o Indii. Jsou to podle mého názoru typy knih, kde jde o to, aby podání konkrétních věcných faktů bylo zároveň estetickým činem. Ztrácí se neosobnost podání a do popředí vstupuje postava autora jako výrazného prostředníka, ať už přednesem, subjektivním řazením materiálu i svým citovým osobním vztahem k popisovanému předmětu. Vystupuje zde tedy polarita mezi objektivitou uváděných faktů a subjektivitou jejich řazení a zpracování. To vyžaduje stejný vnitřní postup i od ilustrátora, i když se mu ponechá na vůli konkrétní metoda, kterou své dílo tvoří. Vystupuje tak do popředí jedna z mnohých mimoestetických hodnot, a to hodnota poznávací, ale ne jako samoučelný odizolovaný fakt, ale jako nedílná součást struktury uměleckého díla. To pak dovoluje ilustrátorovi, aby zacházel s věcnými informacemi velmi volně, pokud zachovává jejich původní sdělovací poslání. Rozmanité přístupy k podobnému tematu dokazuje již i citovaný výběr Františka Holešovského. Objevují se zde poněkud lyrizující zdobné kresby Vladimíra Fuky k Dětské encyklopedii, podobného charakteru jsou i Kolářovy kresby k Tichého knize Nad Československem, Brychtovy kresby k Mahlerově knize o Indii zaujímají subjektivnější postoj, Zúbkovu knihu o Akademii Istropolitana doprovázejí sdělné kresby Jozefa Cesnaka, stylizované do podoby starých dřevorytů, druhou Zúbkovu knihu Moja Bratislava doprovází Fila nekonvenčními kolážemi.

Druhou oblastí literatury pro děti, která si vyžaduje ilustrační doprovod se silnou poznávací hodnotou, je dobrodružná literatura. Tento fakt, který je dán praxí a dosavadními zkušenostmi, bych si vysvětloval několika důvody. Je to literatura, která se těší největší oblibě u mládeže jedenáctileté až čtrnáctileté, kdy se zvyšuje potřeba vlastního mimořádného prožitku. Ilustrace svou věcností má vytvářet iluzi skutečného života a spojit ji s každodenním životem

čtenáře. Tedy potlačit pokud možno nejvíce skutečnost, že se jedná o estetický fakt. To je jeden z důvodů a podle mého názoru ne převažující. Způsobil však takovou oblibu iluzivních ilustrací s mimoestetickými aspekty, jako jsou doprovody Zdenka Buriana. Zároveň se v tomto věkovém období setkávají děti se stále silnějším tokem věcných informací, které dovedou již zpracovat, ale většinou jako popis vnější skutečnosti. A zájem o tyto věcné informace převládá především u chlapců, jimž se stala dobrodružná literatura v tomto stáří téměř výhradní četbou. Nedovedu posoudit, zdali tato potřeba věcných informací je zákonitým jevem podmíněným vývojovým stupněm dítěte, nebo zda je to způsobeno dosavadním školským a vzdělávacím systémem. Výsledkem však je, že dítě požaduje konkrétní informace o hrdinech svých příběhů, přesný popis prostředí, kde se příběh odehrává, konkrétní předvedení nástrojů, zbraní, s nimiž hrdinové zacházejí, zvláště když se jedná o příběhy časově a zeměpisně vzdálené. Ilustrace tak musí dodávat představy pro pojmy, pro něž nemá dítě svůj vlastní názor. Pokud je tato věcná informace jediným a konečným cílem kresby, těžko můžeme mluvit o umělecké ilustraci. Nikdy také nevytvoří estetický objekt, který by odpovídal estetickému objektu literárního díla. Ten může být plodem teprve tvůrčího zásahu umělce, který z jednotlivých věcných informací vytvoří novou uměleckou. Přístup může být různý, od uvolněné realistické kresby, přes stylizaci v duchu dobového výtvarného výrazu jako u Jaromíra Vraštily a Václava Junka až po koláže, příkladem jsou ilustrace k Verneovkám od Pavla Broma. Sem patří i pokus Jiřího Šalamouna ilustrovat posledního Mohykána stylizovanými nákrety dobových zbraní, nástrojů, staveb, vojenských uniforem a vytvářet z nich uzavřené výtvarné kompozice. Je vidět, že přístup k textu mají tyto ilustrace rozdílný. Spojuje je jedině to, že poznávací hodnota v nich sice dominuje, ale stále zůstává pouze součástí jejich umělecké struktury, i když nezbytnou. Potom teprve vyhovují požadavku čtenáře.

Na základě tohoto rozboru soudím, že při hodnocení ilustrací pro děti si musíme ujasnit pojmy a rozlišovat mezi mimoestetickými hodnotami literárního díla a jeho mimoestetickými aspekty. Zdůrazňováním nebo postulováním mimoestetických aspektů jako samostatných kategorií, posouváme ilustrace knih pro děti do jiných souvislostí, než kam patří umělecké dílo. Pokud ilustrace plní funkci poznávací a výchovnou, plní ji tak, jako každé jiné umělecké dílo, architekturou počínaje a hudbou konče, v dialektické jednotě s funkcí estetickou.

FRANTIŠEK  
**HOLEŠOVSKÝ**  
 ČSSR

## HISTORICKÉ TÉMA V ČESKÉ ILUSTRACI PRO DĚTI

Historické téma skytá čtenáři už samo sebou — zvlášť jde-li v něm o historickou skutečnost vlastního národa — mimořádně hluboké citové zážitky. Lze říci, že historická skutečnost je nositelem citových hodnot blízkých vlastním hodnotám estetickým. Z toho vyplývá široký lidový zájem o historický román a historickou povídku, zájem, jehož důsledek se přirozeně obráží v oblasti ilustrace tohoto literárního žánru. Zjednodušeně bychom mohli říci, že v ilustraci textu s historickou tematikou se projevují setrvačné konvenční tendence: masový čtenář dává přednost popísnému, názornému výrazu ilustrace. Můžeme tuto souvislost chápat i tak, že respekt čtenáře k historické látce nepřeje novátorskému pojetí ilustrace. Tak například pronikání komiky a grotesky v tvořivém procesu literárního a filmového odrazu historické skutečnosti nemá tak silné adekvátní tendence v ilustraci, zvlášť ne v ilustraci pro děti.

Konvenční, nebo lépe tradiční ilustrační projev v textech s historickou tematikou protikladně souvisí se dvěma faktory ilustrace: o době, o níž pojednává text, je vhodné podat čtenáři také dokumentární doklady, a mimo to lze do historické literatury pro děti a mládež zahrnout i novodobé úpravy literárních děl minulosti, která s sebou nesou tradici svých někdejších výtvarných výprav. Reprodukce historického dokumentu nepatří přímo do umělecké ilustrace, patří do ní nicméně zprostředkovaně: rozšiřuje schopnost estetického hodnocení čtenáře jak z hlediska časového (historické předměty, stará architektura, minulé artefakty), tak z hlediska předmětného (cesta od vlastní ilustrace k jiným nositelům estetických hodnot s větší či menší praktickou funkcí).

Uvažujeme-li o celé šíři literatury na historické téma — a můžeme mít na mysli především literaturu pro děti a mládež — naskytá se nám klasifikace jejích okruhů podle záměrů a cílů této literatury:

a) jádro žánru tvoří vlastní historická povídka a román, díla, která patří do umělecké literatury, historická beletrie;

b) plným právem sem však patří i umělecká literární díla minulosti, ať už v původním znění nebo ve zvláštních úpravách — vzpomeňme třeba, co pro evropskou literaturu znamená Ilias a Odysea a na jejich novodobá vydání, nebo na literární díla mnohem mladší, na Dona Kichota a na Robinsona Crusoe;

c) specifickou oblast nám vytváří literatura uměleckovzdělávací a biografická — lze říci, že v knize pro děti má ještě větší význam než v knize pro dospělé;

d) čtvrtý okruh historického tématu v literatuře — a tu už zcela pomíjíme rozdíl mezi literaturou uměleckou a naučnou — nám vytvářejí učebnice dějepisu a díla populárně naučná. Nemůžeme je pominout, jak z hlediska významu dokumentu v ilustraci historického námětu, tak ani proto, že usilujeme o proniknutí umělecké ilustrace do vlastní učebnice. S výjimkou učebnic pro uměleckovýchovné učební předměty jsou učebnice dějepisu nevhodnějším polem k uplatnění umělecké ilustrace.

Pokusme se vymezit hranice jednotlivých okruhů této literatury a charakterizovat možnosti ilustrace, které z nich vyplývají. Nepochybně se nám ukáží vztahy mezi zřeteli ve vlastním slova smyslu estetickými a zřeteli mimoestetickými, i vztahy ilustračního stylu historické tematiky k ilustračním výrazům jiných žánrů; přitom nám nezbyvá než zůstat pouze na úrovni vládnoucích obecných postojů a názorů.

Dětský čtenář zhusta nerozliší první dva ze jmenovaných tematických okruhů: historická povídka o životě před sto lety a literární umělecké dílo ze současného života vzniklé před sto lety neznamenají pro něho hodnoty v zásadě rozdílné. Minulost zobrazovaná na základě starých letopisů (Vlad. Vančura, Ivan Olbracht, Leontýna Mašínová) je pro něho touž minulostí, o níž se dovídá třeba z historické povídky Aloise Jiráska. Pokud nejde o populární historické čtivo, nemusí zaznamenat vždycky ani rozdíly v ilustraci

prvních dvou okruhů. Je možné se tázat, do jaké míry jde vlastně o literární dílo a jeho pramen: pro mládež se upravují nejenom historické anály, ale i Robinson. Podstata rozdílu v ilustraci bude nicméně spočívat v tom, že ilustrace starých literárních děl se může více odvolávat na ilustraci nebo na výtvarné umění z doby jejich vzniku, a dále v tom, že na ni silněji působí vliv významných ilustrátorů pozdějších a novodobých, kteří tato díla ilustrovali (Mikoláš Aleš a Staré pověsti české, Slevogtova ilustrace Cooperových románů). Dalo by se do jisté míry říci, že umělecká zpracování starých literárních děl — ať starých pověstí nebo eposů, nebo novějších literárních výtvarů, jako je třeba Don Kichot — nesou s sebou výraznější znak mravní a vlastenecké výchovnosti, výrazněji se v nich projevují i třídní a stranické zřetele.

V ilustraci Antonína Strnadla máme netypický doklad ilustrátorova postoje k prvním třem okruhům literárních děl s historickou tematikou. Strnadl ilustroval první vydání Olbrachtova básnivého převyprávění starých letopisů českých (1939), později — v nepřetržitě proudící ilustrační tvorby pro děti — se dostává na historické téma v Pražákově historickém románu o Komenském Ráj srdce (1958) a v Jiráskově románu Psohlavci (1969). Uvedená tři díla, nevyšší má-li si jeho dalších ilustrací s historickou tematikou, tvoří opěrné pilíře v Strnadlově ilustrační tvorbě. V prvním z nich se projevuje počáteční verva ilustrátora a s ní i vlasteneckobuditelský zřetel (kniha vyšla v době národního ohrožení německým fašismem), v druhém se soustřeďuje na citové prožitky čtenáře vzhledem k veliké postavě učitele národů a vede k srovnání těžké situace národa v třicetileté valce se současným rozvojem národní síly v samostatném, socialismus budujícím státě. Poznávácí aspekt — i když pramení z nesporné téze, že intenzivní citový prožitek závisí úměrně na kvalitě poznání jevu — se v tomto cyklu ilustrací uplatňuje v mapě cest Komenského, v galerii historických postav a v pohledech na místa jeho dočasného pobytu. Historické maestoso jako estetickou kvalitu nastolil Strnadl už v Letopisech českých: shoduje se mu zajímavě s úctou, s níž vyjadřuje i lidové pohádkové náměty v ilustraci z téže doby svého ilustračního vývoje.

V Psohlavcích má Strnadl co činit s literárním dílem, které se v průběhu let stalo jedním z nejoblíbenějších děl české literatury, s dílem vpravdě klasickým, odrážejícím nadto slavnou etapu boje venkovského lidu za svobodu. Cíl jeho ilustrace platí majestátu živelné síly boje za svobodu a právo, přitom se však v rozporné dvojznačnosti touhy po svobodě a panského násillí dostává i rubu vývoje úlohy pozitivní, posilující. Dalekosáhlý perspektivní význam dává ilustrátor funkci symbolu v ilustraci. Vidíme to zřetelně na roz dvojení ilustračního cyklu od kompoziční dvojstrany, konfrontující Chody s Lamingerem (s. 56—57). Jeden proud ilustrací odpovídá rozjitřenému boji za právo a sleduje jeho výrazné uzly: povel k boji, scénu u mrtvého Příbka, scénu ve vězení, Lamingerovu smrt. Druhý jako by začaroval ideu boje do Popelčiny oříšků symbolů: kometa — znamená pohromy, Kozinova matka jako strážkyně majestátů, milostné setkání Manky se Šerlovským,

praporečník Příbek. Nabízí se nám srovnání Strnadlových ilustrací k Psohlavcům s Alšovými: ukázalo by vývoj a přeměnu výtvarných aspektů, jak vzhledem k nové situaci národa, tak vzhledem k vývoji výtvarného umění a úlohy ilustrace.

U ilustrací Jiřího Trnky k Jiráskovým Starým pověstem českým a u ilustrací Zdenka Seydla k Thylovi Ulenspieglovi mají zvláštní význam aspekty, navozené procesy a efekty jiných druhů umění. U Trnky je to jeho loutkové divadlo a loutkový film, dokonce i dílčí shoda v tématu: zpracovává obsah pověstí nejprve filmově, značně nezávisle na přímém znění a sledu pověstí v Jiráskovi, potom se vrací k vlastnímu Jiráskovu textu a provází jeho knihu pověstí významově bohatou kresbou.

Zdeněk Seydl, s nemenším zájmem o ilustraci pro děti a podobně rozmanitý jako Trnka v jejím projevu, přináší do svých postav z Ulenspiegla zanícení a poučení z tvůrčí činnosti pro divadlo, vedle toho však v jeho ilustraci ožívá typografický prvek, písmo. Křížení aspektů je zvláště silné u Seydla, který ve své ilustrační tvorbě pro nejmenší se zdá bojovat proti poutajícímu řádu a stylu a pohotově odpovídá dětskému vnímání své ilustrace tím, že mu nastavuje zrcadlo samého dětského projevu.

Skromný cyklus kreseb Jana Zrzavého k Olgerdu Gejštorovi, uvádějící dětské čtenáře do světa tvorby tohoto vynikajícího českého malíře, je dokladem umělce vztahu k autoru díla Juliu Zeyerovi. Ve vztahu k literární látce ilustrátor spíše symbolizuje, než aby v pravém smyslu slova ilustroval. Mohlo by se zdát, že v tomto takřka ostýchavém a dovnitř se stahujícím výrazu naprosto nemůže jít o hlas jiné funkce než emotivně umělecké. A přece hranice citového prožitku musejí hluboce a natrvalo formovat celý citový svět dětského vnímatele, nachází-li se na takové úrovni citlivosti, jakou projev předpokládá.

Dva výrazné doklady vztahu ilustrátora k literárnímu dílu minulosti máme v ilustracích Františka Tichého k novodobým úpravám Defoeova Robinsona Crusoe a Cervantesova Dona Kichota. V průsečíku vlastního uměleckého aspektu dnešní ilustrační koncepce a snahy, být práv době vzniku literárního díla a jeho ilustračním pojetím od vzniku díla do dneška, se setkávají podstatné umělecké zřetele s obecně estetickými a poznávacími, které přesto nejsou zbyveny estetických kvalit.

Ilustrace Františka Tichého k zpracování obou uměleckých děl pro mládež (vyšly po prvé v roce 1940 a 1941) na sebe právem upozornily svou vysokou uměleckou hodnotou, podobně jako jiné Tichého ilustrace k Stevensonovu Ostrovu pokladů. Tichý koncipoval ilustrace ke Kichotovi jako galerii postav pouze s minimálním náznakem dějových situací, kdežto v kresbách k Robinsonovi navazuje formálně na tradici starých ilustrací-dřevorezů. V obou pojetích od sebe tak odlišných jde o cíle sledované uměleckou funkcí. V záměru kresebného cyklu k Robinsonovi nicméně tkví vedle čistého zřetele uměleckého vyjádření i snaha přenést čtenáře — také pokud jde o formální stránku čtecího procesu — do minulosti a stupňovat jistou výrazovou naivitou ilustračního výrazu emoce dětského čtenáře.

V ilustraci historického tématu uhasíná obvyklý rozdíl mezi ilustrací pro děti a pro dospělé. Zdá se, jako by umělec při ilustrování historické látky cítil silněji než u jiného textu, že vytváří dílo stejně platné pro celou národní kulturu, dílo, u něhož věkové rozdíly konzumentů hrají celkem nepatrnou nebo nehrají žádnou úlohu.

Jan Gutenberg jako hlavní postava Feldova životopisného románu, který je příkladným dílem uměleckovzdělávací literatury s historickým námětem, dokládá názorně potřebu a faktický proces vývoje v lidském životě: od prvních nedokonalých pokusů realizovat ideu docházejí pokračovatelé a další generace k novým, stále dokonalejším výtvorům. Sám Gutenberg tu vystupuje jako vzor tvořivého a svobodného člověka: odešel z Mohuče, kde cechy marně bojovaly proti patricijům o rovná práva, byl zato zbaven občanských práv a má majetkově pykat za svou opovržlivost. V tísnivých hospodářských poměrech Gutenberg cítí, že by mohl změnit celý svět, kdyby dostal, co mu patří. V tom vyhlášení boje vrchnosti, svévolně uplatňující svou moc, tkví pravý ideový význam díla, ne v jeho fabuli, ostatně značně zatížené naučnými pasážemi.

Román o vynálezu knihtisku přirozeně vede čtenáře k tomu, aby srovnával, co se v něm doví, s typografickou úrovní knihy samé. To vedlo tvůrce výtvarné výpravy knihy Milana Hegara k jejímu novému pojetí, k výběru doprovodného ilustračního materiálu a k úpravě knihy, vyznamenané jako nejkrásnější kniha roku.

Otázka estetických a mimoestetických zřetelů je tu ovšem složitější než u knih, kde se hodnotí pouze sám charakter ilustračního doprovodu. Výběr starých dřevorezů, široké rozmezí obsahu dřevorezů od přímé souvislosti s tváří knihy a s procesem její výroby až po nejrozmanitější pracovní a společenské vztahy a jevy, ukázky starého písma a rukopisů, staré iniciály a konečně vlastní tisk knihy a vyvážení stran s grafickou výpravou — všechno svědčí o širokém pojetí uměleckých a estetických zřetelů a zároveň o jejich splnutí se zřeteli poznávacími a rozvojově vzdělávacími. Jako by se v celé této knize, odrážející minulost, realizovala téže budoucnosti vyslovená Maximem Gorkým, o identitě estetického s etickým.

Na moskevském sympoziu v červenci 1972 byla otevřena otázka ilustrace a výtvarné výpravy učebnic. Není to otázka druhořadá, naopak, je to otázka ještě důležitější než ilustrace vlastní knihy pro děti. Uvážíme-li skutečnost, že učebnice je výchovně vzdělávacím prostředkem, s nímž se každé dítě po řadu let doslova sžívá, uvážíme-li dále šíři oblastí duševní práce, s nimiž učebnice děti seznamují, a vzdělávací cíle, které plní, musí nám být jasné, že ilustraci a celé výpravě učebnic je nutno věnovat zcela mimořádnou pozornost. To se přirozeně týká rovněž učebnic dějepisu a populárně naučné literatury historické.

Naše československé zkušenosti s obrazovým doprovodem (užívám nyní záměrně tento širší termín než ilustrace) se v minulých letech soustředily na učebnici vlastivědy pro čtvrtý ročník a učebnici dějepisu pro sedmý ročník základní devítileté školy. Týkaly se základní otázky, má-li v učebnici dějepisu místo umělecká ilustrace, nadto

ilustrace nekonvenční, ilustrace hledající a nacházející nový grafický výraz.

Obrazový materiál sloužící především názornému objasnění dějepisného učiva je pro dosažení cíle vyučování nezbytný. V učebnici dějepisu to budou mapy a schemata, podobizny historických postav, názorné obrazy reálií, pracovních nástrojů, životního prostředí, všeho, co má dokumentární význam pro pochopení historického procesu, v tom zvláště umělecké památky. U této části obrazového materiálu se k požadavku věrnosti a názornosti pojí požadavky obecné estetické úpravy a stylu. Přitom však zůstává ještě neřešena otázka těch vztahů v osvojování učiva, které jsou nejvýznamnější pro vznik emocí, z nichž pak vyrůstají pevné a stále třídní a národní postoje a přesvědčení. Pro tuto specifickou emotivní oblast se nemůžeme obejít bez vlastní umělecké ilustrace, a to bez takové, která je zvláště schopna výběrem historických skutečností a výtvarnou formou hovořit k citové vnímavosti dětí.

Křídlové ilustrace Radomíra Koláře v učebnici dějepisu pro sedmý ročník tyto podmínky ideálně splňují. Jsou dynamické, plně prudkého pohybu, rozvíjejí celou škálu světel a stínů, proti přesné popisnosti staví skizovitý letmý záznam, který diváka vzrušuje a vyžaduje na něm aktivní součinnost. Je to ilustrace, kterou plně uplatní škola rozvíjející tvořivé, kreativní myšlení a konání. Není divu, že z podnětu Kolářovy ilustrace v této učebnici vznikly živé diskuse; je třeba jenom litovat, že jsme se dosud výzkumně nezabývali využitím těchto ilustrací v učebním procesu.

Mimo vlastní ilustraci historických textů a mimo klasifikaci okruhů této ilustrace zmíníme se nakonec o ojedinelých pokusech autorů-spisovatelů zachytit některé stránky a prvky vlastního literárního díla výtvarně, nebo volněji vyjádřit osobní vztah k citově blízké životní skutečnosti. Známe takové záznamy u A. S. Puškina, J. W. Goetha, u našeho romantického básníka K. H. Máchy a u dalších. Vlastní záměr esteticko-umělecký je tu obrácen zpravidla dovnitř, ne vně, a sotva tedy lze mluvit o aspektech ve vztahu k působení projevu na čtenáře a vnímatele.

## II

Pohled do vývoje ilustrace historického tématu v souvislosti s vývojem grafiky a výtvarného umění nám dokládá měnící se stanoviska a pojetí ve vztahu ilustrace k literární předloze a s tím zároveň v uměleckých cílech ilustrátora. Ilustrace historického námětu v knize pro děti byla do značné míry ovlivněna dílem pěti velkých světových ilustrátorů: Ivana Bilibina, Maxe Slevogta, Alfreda Kubina, Vladimíra Favorského a Franse Masereela. Jde tu v podstatě o touž generaci umělců: nejstarší z nich, Max Slevogt se narodil v roce 1868, nejmladší, Frans Masereel v roce 1889. Každý z nich reprezentuje jiné tendence a jiná umělecká úsilí. V každém z nich se jinak projevuje jádro, podstata uměleckých zřetelů a vztah k divákovi a čtenáři. Všichni však vyrostli z kultury vlastního národního prostředí, všem je vlastní organické spojení ilustrace se širší výtvarně uměleckou činností a s uměleckými proudy jejich doby i důsledné sledování vlastního výrazu a vlastní cesty v umělecké tvorbě.

Ivan Bilibin, příslušník umělecké skupiny Mir iskusstva, najtěšněji lpěl na lidovém výtvarném umění a ve volném vztahu k západoevropské secesi vytvářel ilustrační syntézu obrazu, písma a ornamentu. Přímý i nepřímý vliv Ivana Bilibina na naši ilustraci pro děti v počátcích století byl velmi silný: postihoval ponejvíc ilustraci pohádky a projevil se v syntetizujícím pohledu na pohádku a historické téma. Úvedení Bilibina do české ilustrace pro děti sledovalo vedle zřetelů výrazové uměleckých zvláště cíle národní a politické.

Max Slevogt je nepochybně nejčistším představitelem impresionismu v ilustraci. Podařilo se mu dát impresionismu ve vlastní ilustraci novou tvář, rozšířit a zvnitřnit jadro tohoto směru, jinak obráceného především k povrchu jevů a k dojmům, jímž vnější prostředí působí na člověka. Také ve Slevogtově ilustračním díle splývá charakteristickým způsobem stejně jako u Bilibina — i když motivačně a významově se to jeví jinak — pohádková a historická ilustrace do vyššího celku. Jeho ilustrace k cyklu Cooperových románů o Kožené Punčoše zajímavě ukazují cestu od ilustrace historického námětu k ilustraci dobrodružné literatury a naznačují tímto otevřením výrazu širší možnosti výtvarných aspektů. V naší souvislosti je nutné se zmínit například o jeho ilustračním cyklu perokreseb na téma pohádek z Tisíc a jedné noci (Ali Baba a čtyřicet loupežníků) a o ilustračním doprovodu Wittova převyprávění Xenofontovy Anabáze.

Český rodák Alfred Kubin představuje valnou částí své tvorby, v níž mají například místo ilustrace k historickým povídkám Jaroslava Durycha a historicky pojaté ilustrace ke Krakonoši a ke Kovářů Smetse od Ch. De Costera, jistou syntézu vlivů secese a expresionismu. Výběrem literárních látek a autorů i svým v jádru filosofickým zaměřením a dobovou poplatností expresionismu mohl by se Kubin zdát vzdálený vlastnímu světu dětské fantazie a dětského chápání. Jeho grafická tvorba však přesto vstoupila jako stylový vzor do povědomí významných českých kreslířů a malířů. Stojí za zmínku, že si tento veliký světový grafik po celý život uvědomoval vliv slovanského genetického faktoru na své umění.

Vladimír Favorskij a Frans Masereel, oba takřka vrstevníci (1886, 1889) a bojovníci za novou, socialistickou společnost, zabírají celou šíři černobílé dřevorytové techniky a kresby od klasicky realistického projevu až k náznakově symbolickému výrazu Masereelovu. Svým grafickým a ilustračním dílem vytvořili široké rozmezí černobílé ilustrace, v němž se může rozvíjet každý nový ilustrační projev toho druhu.

Bylo by vděčné srovnávat z hlediska našeho tématu projevy české ilustrace pro děti na historická témata — podle jejich návaznosti na díla uvedených umělců. Aspekty umělecké tu hrají vždy hlavní úlohu a jsou někdy značně závislé na malířských proudcích a tendencích. Právě ta závislost však rozšířila výrazovou stupnici ilustrace a založila její bohatost a rozmanitost. Ukazuje se, že i v mezích vlastních uměleckých zřetelů lze rozeznávat dílčí zřetele umělecké, které zhusta staví jednotlivé ilustrační projevy do ostrého protikladu. Takovými dílčími zřeteli jsou například seznámení s grafickým dílem

významných umělců, uvedení do nových grafických stylů, sblížení ilustrací různých literárních žánrů apod.

I když nám jde v našich pohledech na ilustraci pro děti především o ilustraci současnou, téma estetických a mimoestetických zřetelů vynucuje aspoň letmou zmínku o ilustrační minulosti. V české ilustraci na historické téma nelze pominout grafické a ilustrační dílo Mikoláše Alše a Adolfa Kašpara. Jejich tvorba má pro českou dětskou knihu určující význam a je spojena s definitivním nastolením estetických a uměleckých aspektů ilustrace pro děti. Projevuje-li se až do dnešní doby doznívání epigonské ilustrace Věnceslava Černého, dokazuje to jednak vliv její vazby na Jiráskovy Staré pověsti české, ale mimo to i setrvačnost dětských prožitků a jejich vliv na další celoživotní umělecké osvojování.

Nejvýznamnější místo na rozmezí pohádkové a historické ilustrace, v průsečíku dekorativně zdobné a vlastní ilustrační funkce, na křižovatce symbolického a dějově sdělovacího projevu zaujímají ilustrace Zdeňka Sklenáře a Karla Svolinského. Zdeněk Sklenář ilustroval Staré řecké báje a pověsti a knihu Odyseových příběhů. Vystavěl své ilustrační kompozice na neobvyklém spojení kouzla antických bájí s poezií hvězdné oblohy. Zdá se, jako by chtěl sloučit antické hledání krásy v životě s poetickým oslněním, které skytá i dnešnímu člověkovu pohled na hvězdné nebe. Na vlastním historickém příběhu, na fabuli báje mu záleží velmi málo, takřka nic. Kdybychom se tázali, jak může a jak by měl dětský čtenář knihy vnímat a prožívat tyto obrazy, dostali bychom se z oblasti umělektvůrčí do oblasti psychických procesů, v nichž poznávání neodlučně splývá s prožíváním, rozumové složky s citovými, intelektuálně dějové zmocňování světa s estetickým. Je pravda, že Sklenářovy ilustrační kompozice by mohly stejným právem zdobit stropy a stěny novodobých chrámů — ale i v těchto přesazích posláním a záměrem spočívá budoucnost ilustrace pro děti.

V ilustračním díle Karla Svolinského lze ještě nesnadněji stavět hranice oddělující od sebe ilustrace jednotlivých žánrů. Od barevných dřevorytů k Winterovu románu Rozina Sebranec (1938) a ilustrací k Vančurovým Obrazům z dějin národa českého (1940) k ilustracím v pohádkách Marie Majerové Čarovný svět (1949) a k nejnovějším ilustracím ve Vladislavových Přibězích třinácti bohatýrů i v Bednářově Faustovi prochází velmi zajímavý vývoj umělceho vztahu k historické látce a k funkci, již přikládá ilustračnímu projevu. Velké obrazové kompozice k Slovu o pluku Igorově, vydanému původně na paměť pražského povstání (1946), tvoří v tomto vývoji charakteristický vrchol, na nějž ilustrátor později volně navazuje ve vyprávění o bohatýrech.

Podobně jako u Alše nebo u Lady nelze ani v ilustrační tvorbě Svolinského činit rozdíly v tom, komu jsou díla a jejich grafický doprovod určeny. Platí vždycky celému národu — bez věkových rozdílů jeho příslušníků. Pohyb od scény k postavě a symbolu, od sdělení k zobecněnému náznaku svědčí i o jedinečnosti integrujícího úsilí výtvarníka tak mnohostranně činného. Umělecké aspekty se nezbytně vážou k procesu čtenářovy identifikace

s výtvarným výrazem a k požadavkům, které na něj vznášejí.

Na současné české ilustraci historických námětů se podílela a podílí dlouhá řada grafiků. Mohli bychom jmenovat (mimo ty, kteří už byli v nějaké souvislosti uvedeni) ještě Adolfa Záborského, Václava Fialu, Cyrila Boudu, Karla Müllera, Zdeňka Mézla, Václava Boukala, Zdeňka Kudělku a jiné. Pozoruhodná ojedinelá díla vytvořili někteří malíři a grafici, u nichž tvorba na historické téma znamenala širší nebo užší tvůrčí exkurs, například Vlastimil Rada, Antonín Pelc, Vojtěch Sedláček (Till Ulenspiegel), Josef Liesler. Výrazová škála ilustrace historického námětu je užší než rozsah výrazu celé oblasti ilustrace pro děti. Zmínil jsem se už o tom, že tu skoro chybí ilustrační groteska a komika (jmenovaný seriál Kalouskův má stylového, ne však výrazového předchůdce v Ladových ilustracích ke Křtu svatého Vladimíra, kde však jde o literární dílo spíše antihistorické), a musí rovněž chybět ilustrační výraz navazující na dětský výtvarný projev.

Speciálně k dětskému čtenáři se obrací cyklus ilustrací Vlastimila Rady ke Gogolovu Tarasi Bulbovi. V dřívějších ilustracích k Jiráskovu husitskému románu Proti všem se Radovi podařilo spojit dvě zcela rozdílné kvality: úsilí o vyjádření mohutnosti a síly s žánrovou drobnomalbou, jíž hoví nejvíce bohatý rejstřík výrazů tváří a pohybů, rejstřík vypravěčsky strhující. Citová důvěrnost, k níž ilustrace dospívá, je zhusta zastupována až rozmarnou notou hovorovou. Staré kvalitě lidovosti se tak dostává u Vlastimila Rady nového výrazu. V cyklu k Tarasi Bulbovi přihlíží Rada zejména k specifice volného vojáckého života, nepoutaného lpěním na osobních perspektivách, vyjma ty, které dává osobní hrdinství v boji. Samo hrdinství v boji tu však dostává zastřený výraz, v němž jako by lidový vypravěč k nepoznání splýval s hrdiny bojů a s jejich krkolomně odvážnými činy. Tento vstup prostředníka do děje sice vpodstatě skrývá estetickou kvalitu a estetický zřetel, přitom se však dostává nad ně mnohovýznamovou povahou spojení reálného života se světem snů.

Rozlišující pohled na českou ilustraci historického námětu ukazuje

její bohatou členitost, její nezatíženost konvenčními projevy minulosti. Mohli bychom dále uvést zejména Karáskovy ilustrace ke Starým zkvakám Leontýny Mašínové, zajímavý ilustrační projev Zdeňka Kudělky v Cibulkově zpracování francouzských legend a pověstí, ilustrační glosy Jana Sládka k Winterově Rozině Sebranci, Mézlový dřevoryty k Petiškovu Čtení o hradech a jiná díla. Ilustrace Václava Fialy a Karla Müllera tvoří tak pevné systémy grafického projevu, že je nelze ani v představě oddělit od textů, které ilustrovali. Můžeme právem říci, že ani historické téma, kladoucí zvláštní meze citovému přístupu čtenáře, nebrání našim ilustrátorům v hledání specifických a osobitých výrazů a v uplatňování nových dílčích zřetelů uměleckých a dalších, vyplývajících ze vztahu umělce k historické látce a z pocitu odpovědnosti k funkci knihy a její ilustrace.

Přes všechnu lákavost historického námětu nestojí ilustrace historické povídky a historického románu v popředí teoretického zájmu o ilustraci pro děti. Prováděl jsem srovnání podílu této ilustrace v úhrnu ilustrace pro děti, jak se jeví v některých mezinárodních pramenech (knihy B. Hürlimannové, historický přehled angloamerické ilustrace pro děti — Horn Book, historická práce Elly Gankinové o ruské a sovětské ilustraci pro děti, polská monografie z nakladatelství Nasza Księgarnia a jiné) a v katalogích BIB. Je to podíl vskutku minimální — jedinou výjimku tvoří zmíněné polské album.

Naše zjištění zdá se ukazovat rub skutečnosti, že historické téma nepřeje průbojně, experimentální ilustraci. Zároveň se však ukazuje, jak rozdílný význam má tento žánr v knize pro děti u mocných a početných národů a u národů ohrožených. Ale nejenom to: nepochybně se tím vztahem projevuje i historický postoj národů — buď humaní, ochranný a irenický, nebo naopak dobovatelský, výbojný. Sám odraz tohoto postoje v ilustraci pro děti naznačuje velmi jasně souvislosti estetických, estetickoetických a mimoestetických zřetelů. Jsem přesvědčen, že naznačená spojení by nás měla vést k většímu zájmu o ilustraci historického námětu v knize pro děti.

AGNIJA  
**BARTOVÁ**  
 ZSSR

## NIEKOĽKO SLOV O VZŤAHU SPISOVATEĽA A VÝTVARNÍKA

Spisovateľ a výtvarník . . . v knihe pre deti idú vždy spolu. V prvej chvíli, keď beriete detskú knihu do rúk, výtvarník dokonca predbieha spisovateľa. Veď na obálke má spisovateľ iba svoje meno, kým výtvarník akoby svojím obrázkom dával pečať celej knihe. Aká veľká je teda úloha výtvarníka, keď od neho závisí už tento prvý emocionálny dojem o knihe, ktorú má dieťa prečítať!

Každý spisovateľ vkladá do ilustrátora svoje nádeje, ale adresuje mu aj svoje požiadavky. Pokúsím sa povedať, čo očakávam od výtvarníka, ktorý ilustruje moje knihy. Nijako nepovažujem za povinné, aby výtvarník do písma zopakoval či prerozprával vo svojich kresbách deje mojich veršov. Pre mňa je dôležité, aby pocítil a priniesol k čitateľovi kľúčovú myšlienku. Za nevyhnutný pokladám vnútorný súzvuk verša a kresby. V Eckermannovej knihe Rozhovory s Goethem sa citujú tieto Goetheho slová: „Existuje málo ľudí, u ktorých sa fantázia zameriava na pravdu reálneho sveta.“ S potešením som nedávno čítala slová: „Fantázia, zameraná na pravdu reálneho sveta“, lebo znejú obdivuhodne súčasne! Zdá sa mi, že dnes spoluznejú s úsilím mnohých básnikov a výtvarníkov. Žiaľ, to nie je to hlavné, o čom v našich dňoch rozmýšľajú výtvarníci aj spisovatelia. Pretože, povedzme, ak sa básnikova fantázia zameriava na pravdu reálneho sveta, mala by aj fantázia

ilustrátora jeho veršov pracovať práve v tom istom smere. To nazývam súzvukom, čiže, inými slovami, básnik a výtvarník musia byť v podstatnom rovnomyšlienkármi.

Žiadalo by sa, aby výtvarník prostriedkami svojho umenia s plnou silou vyjadril seba, svoj osobný vzťah ku ktorejkoľvek podrobnosti, čo ilustruje. Lenže iba v tom prípade bude vedieť odhaliť, obohatiť a rozšíriť básnikove myšlienky a city, ak sa stanú jeho vlastnými myšlienkami a citmi.

Ako dobre, že na zaujímavej výstave, ktorú sme videli, je tak veľa rozprávok! No vo mne vzniká dojem — azda ani nie celkom opodstatnený — že v ostatnom čase dochádza k akejsi jednotvárnosti v grafickom vyjadrovaní rozprávok. Občas ako keby rozprávka strácala svoju živú dušu.

Je krásne, že umelci rozličných krajín a generácií s láskou a citom uchovávajú tradície ľudovej rozprávky. Veď táto tradícia nie je čosi vychladnuté: myslím si, že umelec, zostávajúc verným tradícii svojho ľudu, môže a musí hľadať nové cesty. Dokonca práve tu sa čaká od súčasného umelca smelší výboj.

Vcelku som presvedčená, že si so sebou odnesiem do Moskvy pocity životnej radosti a farebnosti veselého detského sveta, ktorý vryli do svojich obrázkov ozajstní majstri umenia.

JAROMÍR  
**UŽDIL**  
 ČSSR

## PEDAGOGICKÝ ASPEKT PŮSOBNÍ MIMOESTETICKÝCH A ESTETICKÝCH FAKTORŮ V UMĚLECKÉM DÍLE – ILUSTRACI

### I

Domnívám se, že téma symposia, t. j. hledání souvztažnosti „estetických a mimoestetických aspektů ilustrace dětské knihy“ nemohlo být ani voleno lépe, pokud by se měli řečníci dotknout hledisek výchovatelských; ať už to byl úmysl organizátorů, nebo ne — je jisté, že právě otázka vyrovnávání se specifických zájmů umění a obecných zájmů výchovy se objevuje v tematu tohoto symposia jako v dobře vyleštěném zrcadle. Je to otázka, kterou si implicitně položil už Komenský při hledání formy ilustrací k *Orbis pictus*, případně při hledání autora, který by je na Komenského libreto vytvořil. Zajisté, šlo při tom o obrázky didaktické, sloužící ozřejmění pojmů a znázornění vztahů — přece by však Komenský byl rád, kdyby je byl tvořil Václav Hollar (u kterého musel předpokládat individuální umělecký styl a tudíž i menší přízpusobivost a služebnost) než řemeslný rytec (který je nakonec opravdu udělal). V současné době zaznívá — z pozic didaktiky a věcného učení — tato otázka znovu a znovu a je někdy hnána na ostří nože, zejména nyní, když stojí před státním pedagogickým nakladatelstvím úloha co nejrychleji vytvořit nové učebnice . . .

### II

Z pod zorného úhlu „ilustrace pro mládež“ provázející umělecký text se jeví ovšem problém trochu jinak, daleko složitěji. Moderní aparatura našeho dnešního estetického myšlení dokáže precizovat své otázky v tomto směru mnohem jemněji, než tomu bylo dříve. Nechybí experimenty, nechybí úvahy, které se opírají o nové poznatky psychologické, aplikují se výsledky mnoha teoremů, která původně vznikala na jiné půdě než na půdě psychologie, estetiky nebo pedagogiky. Mám tu na mysli třeba hlediska teorie informací (t. zv. informatiky).

Z jejího stanoviska je ilustrace — podobně jako třeba báseň —

zprávou, jejíž informační hodnota podléhá možnosti interpretace a využití se strany příjemce; ten je ve svých možnostech omezován (nebo podporován) množstvím své latentní zkušenosti, kterou má s obecnými věcmi života, se specifickými kategoriemi lidské praxe i s duševními operacemi určitého druhu. Mezi těmito operacemi jsou i operace estetického myšlení, do něž zde zahrnujeme i estetické vnímání, schopnost mít vjemy s emocionální reakcí. Schopnost estetického myšlení vrcholí v diferencovaném příjmu estetických (nebo i mimoestetických) podnětů. Už ve chvíli, kdy takto vymezujeme (v podstatě jen kuse, redukovane) pojem estetického myšlení, uvědomujeme si jeho dynamický charakter a jeho sepětí s ontogenezí člověka. Neměli bychom ovšem ani na chvíli nechat stranou jeho společenskou stránku, jeho vazbu na sociální prostředí, na rozvoj kultury, v níž člověk žije a dospívá, na momenty výchovatelské.

Mluvme však o povaze estetické informace. Je opravdu značně rozdílná od toho druhu informace, s kterou počítala první kybernetická praxe. Ta chtěla docílit, aby po ní, po informaci a po jejím dekodování následovalo (co možná rychle a automaticky) smysluplné jednání, nebo alespoň aby se dále rozvíjelo informační pole, které by posléze takové jednání umožnilo. Pro takový účel bylo ovšem důležité, aby individuum-příjemce používal téhož kódu, v jakém je informace poskytnuta. Jde-li o informační podnět toho druhu, jako je potištená stránka, předpokládá by se u příjemce buď postoj jazykového korektora, či zase čtenáře nebo sazeče — abychom uvedli některé z příkladů, jež uvádí ve svém díle Abraham Moles. Povaha estetické informace takovoto přístup vylučuje.

Proto se také autor, o němž jsme se právě zmínili, domnívá, že pro všechny informace, případně pro jejich příjem, lze stanovit, že podléhají v jádře dvěma hlediskům:



sémantickému, pro který je charakteristická logičnost, strukturovanost, vyslovitelnost, přeložitelnost a vazba na možnost jednání, nebo

estetickému, pro nějž je typická nepřeložitelnost a schopnost „připravovat stavy“. Schopnost komunikovat estetickou zprávu (nebo estetickou část dané zprávy) je závislá na repertoáru zcela zvláštních momentů, dohromady skládajících estetickou sensibilitu.

Svým přísným odlišením semantického a estetického hlediska se dostává ovšem Moles až na sám práh takového chápání umění, které nabízí Kant, t. j. chápání umělecké tvorby jako „*interesslose Tätigkeit*“ a příjmu jako „*das interesslose Gefallen*“ (bezzájmové zalíbení).

Snad si je Moles tohoto nebezpečí vědom, když závěrem jedné části své úvahy o vzájemném vztahu estetické a sémantické informace uznává, že „zprávy“ s čistě sémantickou, nebo s čistě estetickou hodnotou (obsahem) jsou jen mezní příklady, dialektické póly. Každá reálná zpráva obsahuje jedno (sémantické), nebo druhé (estetické) v určité směsi a ve vzájemném poměru těžko zjistitelné kvantity — proto už těžko zjistitelné, že estetická část informace má aleatorický charakter a může se aktualizovat jen ve styku s příjemcem, jehož estetická redundance je apriori variabilní a nevypočitatelná. Do pojmu „sémantické“ zahrnuje Moles ovšem nejen zprávu o předmětu zobrazení, ale i vše, co je v struktuře díla poznatelné a vyslovitelné (prostorové uspořádání, anatomie, proporcionalita, barevná skladba). Pro onen estetický pól zprávy zbývá toho zdánlivě málo — neboť estetická redundance obsahuje v sobě už i dobový či individuální styl, techniku apod. Přece však to, co zbývá — individualita, originalita díla — je v případech, na něž Moles myslí, tedy v případech čistého, neužitého a neslužebného umění (typu sběratelského, závěsného obrazu) tím rozhodujícím.

### III

Už na první pohled je vidět, že teorie informací aplikovaná na náš problém může přispět k ujasnění některých jeho položek, v zásadě však nemění jeho podstatu. Potvrzuje, že:

v setkání s uměním jde vždy o setkání dvou subjektivních světů, z nichž každý je schopen objektivisovat se jen do určité míry a postupně — ruku v ruce s individuálním rozvojem a věkem.

Že vztah estetického a mimoestetického (nebo jak jsme zde říkali prve: estetického a sémantického) je závislý nejen na tvůrci, ale — asi v ještě větší míře — na příjemci, nebo jak se říká na „konsumentovi“ umění. O to víc bude mimoestetického, o co menší je estetická připravenost. Jedno a totéž dílo může mít nejrůznější estetický dopad, dokonce i u „konsumentů“ stejného stáří a třeba i přibližně stejné erudice. Fungování aktivní estetické redundance, tvorba estetických superznaků a schopnost jimi operovat je závislá na motivaci, na citových impulsech, na tzv. náladě apod. „Estetická sympatie“ je zkrátka nepodplatitelná — i když předstírat se dá leccos.

Potvrzuje se dále, že v uměleckém díle jde o totalitu, v níž složka původnosti a konvence jsou v nestabilním poměru už proto, že obě tyto složky se mohou libovolně odrazet v zrcadle individuální psychiky příjemce. Obojího — konvence i originalnosti — je však třeba, má-li být „zpráva čtena“, t. j. má-li dílo upoutat. Originalita hraje někdy úlohu brzdy v tzv. konsumu umění. Je nepohodlná, zdržuje; zároveň však prodlužuje dobu vnímání a navozuje (třeba i na základě nesympatie) proces estetického myšlení. Její pomocí transcenduje pouhé čtení, dekodování obrazné zprávy do polohy prožívání. V tomto smyslu je originalita, nebo alespoň nekonvenčnost estetické zprávy nedocenitelná, je totiž prostředníkem aktivizace vnímání a nepřímo se obrací proti jen spotřebitelskému vztahu k životu a jeho hodnotám. Jsme přesvědčeni a mohli bychom to rozvinout do samostatné úvahy, že princip inovace a tvořivého přístupu k životní látce je s pojmem umění a uměleckého hledačství úzce spojen.

### IV

Aniž bychom se příliš vzdalovali našim premisám, můžeme dále říci, že ilustrace — hlavní předmět našeho zájmu — představuje zcela zvláštní druh estetické informace. Její vazba na skutečnost je podmíněna okolností, že nazírá tuto skutečnost prismatickým básnického (v širokém šaldovském smyslu toho slova) díla, které „ilustruje“. Je tedy podmíněna esteticky jaksí „na druhou“. Po stránce svého příjmu, své vazby na dětského příjemce je naproti tomu ve stálém nebezpečí, že bude vnímána jen naturalně, anebo povrchně sémanticky podle vzoru „co to je“, „co to znamená“. Tedy zobrazený strom, jako strom skutečný (nebo přírodopisně objektivní zpráva o něm), žlutá jako barva slunce či pole, ne jako plod individuální barevné kompozice.

Historie úvah o možnostech estetické výchovy dítěte se hemží příklady, jak právě tento fakt „*naturálního chápání*“ uměleckého díla u dětí vedl ke skeptickým závěrům. U nás nad ním zazoufal ve dvacátých letech Bohumil Markalous. Neadekvátnost estetického postoje dětí k uměleckému záměru vyjádřenému v díle, vedla jej k defetistickému vyřazení „*čistého*“ umění a k zavádění t. zv. praktické estetiky týkající se jen životního prostředí.

Zajímavě se k této věci staví třeba Robert Gloton.<sup>1</sup> Jeho pokusy jej vedly k poznání, že dítě, dokonce ještě adolescent dává přednost banální barvotiskové galanterii před skutečným uměním: jen když dítě pozná o co na obraze jde, jen když tu je vše zobrazeno správně a jen když tu je nějaký děj nebo sentimentální situace. Připouští, že vlastní výtvarný projev dítěte může hrát v procesu estetické výchovy jakousi roli hybače (*moteur*), že však sám nemůže být a ani není zdrojem dobrého vkusu. Umění není nikdy pochopitelné přímo, tím méně to umění, které se vzdalo narativnosti a iluzivního

<sup>1</sup> Robert Gloton, *l'Art a l'Ecole* — Presses Universitaires de France, 1965

podání světa, ale je přístupné jen zprostředkovaně: skrze vychovatele a dlouhým pravidelným kontaktem, který musí být rovněž pedagogicky organizován. Dá se říci — aniž bychom už svůj příspěvek v těchto místech rozšiřovali — že všichni vychovatelé pládují dnes pro to, aby stav „pohodlného konumu“ byl pedagogickými prostředky změněn ve „stav otevřenosti“ vůči dílu, dokonce ve „stav očekávání“. Podle svého založení a orientace nabízejí pak výchovné prostředky k takovému cíli. Takové prostředky nabízel ovšem už A. S. Makarenko. Nebylo jeho vinou, že u některých jeho vykladačů se t. zv. „výchova kulturních návyků“ dala bez náležitě a autentické motivace a jaksí „do zásoby“, jako se cvičí do zásoby svaly paží a že se tak vytvářelo nové pedagogické schema, nový mezičlánek, který se klade mezi dětskou osobnost, živé „já“ — a umění.

## V

Řekli jsme, že faktická účinnost, užitečnost a především ovšem srozumitelnost estetické informace je vázána s hledisky ontogenetickými a sociokulturními. V tomto smyslu by nás mohlo zajímat, co škola jakožto první výchovná instituce pro věc dělá. Bylo by však nepřiměřené naší úvaze, kdybychom tuto otázku kladli v celé její šíři a jejím významu.

Raději se pokusme zde referovat o nejnovějším pokusu, který jsme podnikli na poli výtvarné estetické výchovy v českých zemích a který se týká těch nejmenších dětí, mám tu na mysli návrh na koncepci výtvarné výchovy na mateřské škole, který je v těchto dnech předkládán k diskusi odborníkům z praxe. Jeho podstata je v tom, že se všechno výchovné působení, které se tu předpokládá, shrnuje v složitě fungující systém, v němž má své místo hra, nevědomě i vědomě experimentování, výtvarná realizace představ, ale i to, co se v mateřské škole dříve krčilo stranou jako ušlápnuté, a co se zde změnilo v obsáhlý — podle našeho mínění organicky fungující — celek „kultivace smyslových dojmů, výchovy estetického vnímání a hodnocení“. Začíná se tu „objevováním vlastností předmětů denní potřeby“ aniž by se tvrdilo apriori, že jsou krásné. Předpokládá se jen, že jsou všechny esteticky relevantní.

Byl by to však omyl, kdyby se někdo domníval, že se tu snažíme o jakýsi bezproblémový, plynulý přechod od „oblázků k obrázkům“, od krásy přírody k uměleckému zobrazení. Víme, že mezi oběma může nastat i nepříjemná interference. Pojítkem nemůže být t. zv. objektivní krása (jednou věcí, podruhé umění), ale učitelovo působení, které jsme viděli jako dialektickou souvislost pravidelného smyslového kontaktu a intelektuálního působení, prožívání a kontemplace a jímž jsme chtěli navázat na Komenského „Optiku“ v níž také se spojuje ve funkční jednotu svět přírodní se světem umělým (jehož jednu část tvoří umění samo). Jestliže tu umělecké dílo stojí v jistém smyslu až na konci té řady vztahů, činností a úvah, které tvoří plán estetické výchovy, je na druhé straně zas klíčem, jímž se otevírají nové možnosti v oblasti mimoumělecké a dokonce mimoestetické. Jestliže k němu — k uměleckému dílu —

konvergují naše vychovatelské snahy a otevírá se naopak odtud (od umění cele proniklého lidským principem) cesta do jiných oblastí, esteticky zatím třeba indiferentních.

Optimisticky tedy předpokládáme určitý transfer mezi prostým vnímáním a vnímáním estetickým, mezi osvojením si přírodní skutečnosti a v ní ukrytých vztahů a mezi skutečností maximálně polidštěnou, t. zv. světem umění. Rozhodujícím momentem tohoto transferu je však výchova a její schopnost vytvořit klima příznivé tvořivému přístupu k obojí látce. Dětská ilustrace má jako nástroj takto chápané výchovy už ze své podstaty (o níž tu byla řeč) zvláštní místo.

## VI

Filosoficky a z pozic estetické vědy je mezi estetickým a mimoestetickým, mezi světem umělým a světem přírodním disjunkce, kterou nelze v oblasti pojmů tak snadno překlenout.

S hlediska té situace, která se vytváří v každodenní praxi a na kterou může výchova citelně působit, je stav věcí o mnoho lepší. Konec konců je člověk sám v sobě jednotnou soustavou, je „einheitlich“ jak by řekl Němec, a to platí i o způsobu jeho vnímání. Mezi vnímáním prostým a estetickým není rozdíl diametrální, nýbrž stupňový — při čemž estetické vnímání představuje jakousi formu obohacené percepce světa. Obohacení se děje — vraťme se zas na chvíli k terminologii, kterou nám nabízí informatika — cestou tvorby superznaků, mezi nimiž se vždy, už od nejčasnějšího dětství vyskytují takové, které nemají přímý vztah k jednání a praxi, nýbrž spíše k představování, ke hře a ve svých konečných důsledcích k anticipaci možných životních situací (tedy přece zas k praxi).

Tvorba takovýchto superznaků, takových rastrů našeho vnímání by byla velmi zpomalena, kdyby nebylo potřeby esteticky interpretovat náš svět, té potřeby, která vrcholí v jeho uměleckém osvojení.

S hlediska nové psychologie se jeví vnitřní život člověka jako nepřetržitý vztah prožívání a jednotlivé duševní funkce — např. představování si, citění, myšlení — jako trochu odlišné, v jádře však přece sobě podobné a navzájem se prostupující formy tohoto prožívání.

Už I. P. Pavlov ukázal, že smysly v jistém významu toho slova samy myslí, nyní dokonce víme, že oko není toliko receptor, ale že určitá část buněk analyzátoru je z mozku přenesena do oka. Vzniká tak nový obraz člověka, v němž je jeho duševní život jaksí demokratizován, hierarchie funkcí méně podobna pyramidě, ale souhra o to větší a účinnější.

V přirozené povaze našeho organismu je třeba hledat podněty k sladení toho, co navzájem oddělila výchova, nebo tradice, zejména však společenský vývoj v údobí kapitalizmu, v údobí nepřirozené dělby práce, již byl spolu „na kusy rozerván i člověk“, jak to vyjádřil Karel Marx.

Umělecké ilustraci přitom přísluší zvláštní a zcela čestné místo. Podle našeho názoru to není žádné neštěstí, že je v ní v dynamické rovnováze ono sémantické a estetické spojeno v jedno a že jednou se

v jejím příjmu víc uplatní to, podruhé ono. Kdyby to neznělo stále ještě trochu proklamativně i po tom, co jsme zde uvedli, troufali bychom si říci, že ze své podstaty a tím jak se přibližuje k organizaci našeho

vnitřního života může právě ilustrace pro mládež sehrát roli toho, kdo nejen vyšlapává cestu k umění, ale podílí se přímo na intenzifikaci a hlubším opodstatnění primárních pocitů života.

VLASTIMIL  
**VINTER**  
 ČSSR

## FORMY, OBSAH A CÍLE PŮSOBNÍ KNIŽNÍ ILUSTRACE

Chceme-li blíže analyzovat teoretické otázky účinnosti a funkce knižní ilustrace, je třeba věnovat pozornost třem základním okruhům problematiky, jež tvoří formy, obsah a cíle působení tohoto specifického druhu výtvarného projevu. Některé aspekty byly již předmětem rozboru na minulých symposiích při BIB, jejichž jednání bylo zaměřeno na citově výchovné zřetele, na výtvarně teoretickou stránku věci a na hlediska historická. Tématika stanovená pro letošní symposium je natolik široká, že dovoluje komplexnější pohled. Dovoľte mi proto, abych k tomu přispěl také svojí úvahou.

V průběhu předešlých symposií došlo se mimo jiné k závěru, že z hlediska obsahu a sledovaných cílů můžeme rozeznat několik základních typů formy výtvarné knižní výzdoby, které v podstatě odpovídají i užší aplikaci na ilustraci dětské knihy a knihy pro mládež (Vinter, BIB '67). Lze je ve zkratce charakterizovat takto:

Typ A. Ilustrace tvoří dominující či převažující složku knihy, je hlavní nositelkou její informativní a obsahové náplně. V této funkci musí ovšem povaha ilustrací svou formou odpovídat požadavku sdělnosti. Obrazový způsob vyjádření pak umožňuje, aby obsahu porozuměl i ten, kdo není schopen číst slovní text. Tento typ ilustrací je proto běžný zejména u knih pro děti předškolního věku.

Typ B. Je určitým protipólem prvního a reprezentuje jej výtvarný doprovod, který se buď vůbec neváže, anebo jen nepřímou, k obsahu textové náplně knihy, který je pouze její ozdobou nebo výzdobou.

Typ C. Ilustrace plní funkci názorně explikativní nebo dokumentární, jejím účelem je obrazově vysvětlit, doplnit, dokreslit či doložit věcný obsah knihy, kterou doprovází. Tento typ ilustrací je známý od starých dob zejména u knih naučného rázu a je obvyklý i v obdobném druhu literatury pro děti a mládež.

Typ D. Ilustrace narativním způsobem výtvarně zobrazuje určité výjevy, momenty nebo myšlenky obsahu literárního díla. Je vlastně ilustrací v užším, vlastním slova smyslu a její návaznost na obsah

literární předlohy je velmi těsná. V literatuře pro děti a mládež se vyskytuje hojně, neboť svou obsahovou náplní a přímou souvislostí s textem podporuje představu slovně líčených dějů a kromě toho má schopnost řadou zobrazených reálií u mladého čtenáře rozvíjet i poznávání.

Typ E. Ilustrace se váže k vlastnímu textu jen volně, je jím spíše jen inspirována a snaží se v rovině výtvarného umění a jeho specifickými výrazovými prostředky adekvátně vyjádřit smysl, citovou náplň či morální a estetické duchovní poslání slovního obsahu knihy. Takovýto obrazový doprovod vlastně integruje umělecké hodnoty literární předlohy, podporuje rozvíjení imaginace a vyvolává vyšší aktivní citovou účast na celkovém prožitku díla. I když je mentálně podstatně náročnější než ilustrace narativní, nachází tento druh výtvarného projevu právě ve vnímavé duši dítěte živou odezvu a je proto zvláště v novodobé knižní ilustrační tvorbě hojně zastoupen.

Uvedená rekapitulace je nám podkladem pro další rozvinutí některých teoretických otázek estetického a mimoestetického působení knižní ilustrace, s přihlédnutím k ilustraci knihy pro děti a mládež.

Vycházíme-li z vlastní povahy ilustrace jako specifické kategorie výtvarného umění, pak vystupuje do popředí i její charakteristický rys vyjadřování obrazem, přesněji řečeno vizuálním obrazem. Tento druh přímé obrazové komunikace, která svou bezprostředností výrazu i možnostmi více či méně globálního vnímání — jež není odkázáno na duševní transpozici významu ze sledu postupně vnímaných slov jakožto výrazů v podstatě abstraktních — odpovídá ranějším stupňům ontogeneze lidské psychiky, neměl by tedy v literatuře pro děti a mládež vůbec chybět.

Chceme-li dále z tohoto hlediska rozlišit specifické aspekty oblasti estetické a oblasti mimoestetické, pak nutno zdůraznit u výtvarných kvalit, jimiž knižní ilustrace působí, že povětšinou nejde o hodnotový přenos přímý, jaký poskytují do určité míry jen ilustrace provedené

v originálních tiscích umělecké grafiky, ale o přenos zprostředkovaný pomocí technické reprodukce a tisku, což knižní ilustraci spolu s knihami samotnými řadí do sféry hromadných sdělovacích prostředků. Záleží na tom, do jaké míry je reprodukce i tisková interpretace blízká originálu předlohy, abychom mohli mluvit o větším či menším přiblížení účinku tištěné knižní ilustrace přímému účinku autentického výtvarného díla. Toto konstatování se týká všech již zmíněných typů ilustrace, přičemž otázka kvality tištěné reprodukce a jejího estetického účinku je relativně najzávažnější u ilustrace typu E, neboť zde je potenciál uměleckého náboje nejvíce citlivý vůči skreslení či jiným rušivým prvkům sdělování. Naproti tomu je náročnost estetického účinku reprodukce a tisku relativně nejnižší u ilustrací typu C, neboť jejich funkční těžiště spočívá převážně ve vyjádření mimoestetického racionálního obsahu, který však nekvalitním provedením reprodukce a tisku může utrpět neméně.

Obraťme nyní pozornost k možnostem působení knižní ilustrace na jednotlivé základní složky osobnosti lidského jedince, jejímž prostřednictvím se do určité míry může promítat i do utváření celkové struktury společenského vědomí. Budeme si i při logicky oddělené charakteristice sledovaných aspektů vědomí toho, že knižní ilustrace jako forma obrazného sdělení má vedle obecných vlastností výtvarného díla ještě své specifické vazby k tištěnému slovnímu textu knihy, s nímž má vytvářet pokud možno sourodou uměleckou jednotu, že v knižní ilustraci jsou — i když v různé míře a v různém vzájemném poměru — obsaženy v podstatě jak určité prvky estetické, tak i určité prvky mimoestetické, že na vnímání ilustrace a na její subjektivní interpretaci se podílejí emocionální i racionální složky mozkové činnosti a že tedy knižní ilustrace také ve svém účinku působí současně — i když s různou dominací — na všechny stránky duševního profilu čtenáře. Není snad třeba podotýkat, že vlastní účín tohoto celkového působení rozličných hodnot knižní ilustrace nelze nadsazovat, ale chápat jako jeden z mnoha momentů, kterými se v komplexu kulturní politiky cílevědomě směřuje k obecnému a soustavnému zvyšování kulturní úrovně všeho lidu.

Stručný přehled jednotlivých složek a směrů působení knižní ilustrace zahájíme u estetického účinku ilustračního doprovodu jako výtvarného díla umělecké hodnoty. Po této stránce působí ilustrace svými estetickými parametry na rozvoj schopnosti uměleckého vnímání, obohacuje citový svět čtenáře — zejména dítěte a mladého člověka — o prožitky vizuálního krásna, spojeného s uměleckým působením textu, podněcuje čtenářovu představivost, zušlechťuje výtvarnými hodnotami jeho duševní život. Vlastnost formálně estetické působnosti mají v podstatě, anebo lépe řečeno mohou mít všechny typy ilustrací, jsou-li koncipovány s uměleckou tvůrčí potencí. Omezeny jen na ni zůstávají ilustrace typu B, s vazbou na dokumentaci obsahu ji zpravidla nepřekračují ani ilustrace typu C, naproti tomu dominují většinou u ilustrací typu E a obohaceny o společensko-estetické momenty ideové náplně mohou být zejména u ilustrací typu D.

Tím se již ocitáme u těch složek, kterými ilustrace může působit po stránce ideové, zejména etické a morálně výchovné. Jak již naznačeno, odehrává se toto působení jednak v rámci společenského účinku estetického, tedy v rámci transponovaného uměleckého vyjádření, obracejícího se obraznou formou především na emocionální oblast duševní činnosti, jednak v rámci obsahové náplně vnímané a osvojované více cestou racionální. Momenty ideového působení, jež mají vliv na utváření charakterových vlastností, společenských názorů a postojů čtenáře, jsou pochopitelně velmi těsně svázány s obsahem ilustrovaného textu a lze je s úspěchem v nenásilné formě — ať již přímo s výchovným záměrem nebo spontánně — uplatnit jen tam, kde je k tomu obsahem literárního textu knihy dán předpoklad. Jak již bylo zmíněno, lze ideově obsahové působení realizovat nejlépe v ilustraci typu D.

V ní se může dobře uplatnit i působnost na rozvoj poznávacích schopností i na obohacení samotných poznatků a vědění čtenáře, zvláště pak dítěte, neboli účín kognitivní. Ten bývá výrazně uplatňován zejména u obrázkových knih pro děti předškolního a časné školního věku v ilustracích typu A, na úrovni náročnější funkce dokumentační pak od knih popularizačního rázu přes knihy odborné či jinak věcně účelové až ke knižním publikacím vědeckým především v ilustracích typu C. Kognitivní účín nemusí však chybět ani v ilustracích typu D a E.

V rámci ilustračních typů A, C a D se často uplatňují záměrně sledované naučné didaktické cíle směřující k dosažení účinku vzdělávacího, jak nám jejich prototyp podal již Jan Amos Komenský ve svém díle *Orbis pictus* a jak v okruhu ilustrací typu C se vyskytují zejména v učebnicích. Naproti tomu účín výtvarně výchovný může být sledován zejména v ilustracích typu E, které nejpříhodněji mohou podporovat vlastní výtvarnou fantazii a kreativní schopnosti dítěte. Obě tyto tendence působení knižní ilustrace můžeme zahrnout do společné kategorie účinku pedagogického.

Je pochopitelné, že v systému těchto základních oblastí působení knižní ilustrace, jmenovitě v publikacích pro děti a mládež, by bylo možno specifikovat ještě řadu konkrétních účinků na jejich rozmezí či ve vzájemné kombinaci. Nám však prozatím postačí, stane-li se přednesená úvaha podnětem k některým zevrubnějším dalším rozborům. Uvedené základní oblasti společenského působení i společenské funkce knižní ilustrace totiž postihují celkové pole intencí, které v rámci knižní kultury sleduje politika našeho socialistického státu. Úloha, kterou má knižní ilustrace zejména při utváření osobnosti dítěte a mladého občana plnit, směřuje k dosahování humanistických cílů všestranně rozvinutého člověka naší současné i budoucí nové společnosti, k zvyšování celkové kulturní úrovně a upevňování komunistického morálně politického profilu všeho lidu a k zabezpečení jeho šťastného dalšího rozvoje v tvořivé práci a trvalém míru.

BÉLA  
TÓTH  
MLR

## PRIESKUM PÔSOBENIA KNIŽNÝCH ILUSTRÁCIÍ NA DETI VO VEKU OD 8 DO 14 ROKOV V MAĎARSKU

Na pedagogickej katedre Ústredného inštitútu pedagogiky sa v rokoch 1968—1971 uskutočnil prieskum vzťahu medzi textom a ilustráciou. Cieľom bolo objasniť si niektoré pedagogické a psychologické otázky súvisiace s čítankami v Maďarsku. Prieskum bol potrebný preto, lebo pred niekoľkými rokmi sa uskutočnila školská reforma všeobecnozdelávacích škôl, ktorá kládla veľké požiadavky na vydavateľstvo školských kníh. Takto sa aj do centra pozornosti dostala otázka ilustrovania školských učebníc. Moderné pedagogické a psychologické smernice pre praktickú prácu doteraz vlastne neexistujú. Aj v medzinárodnej literatúre sa objavuje len málo oporných bodov v oblasti tvorby učebníc. Z literatúry, ktorú som poznal, chcel by som spomenúť týchto autorov: M. D. Vernon (1951, 1953, 1954, 1964), A. I. Zilberstein (1954), L. Menšinskaja (1955), G. Klingberg (1957), P. M. Lebedev (1958), Bayr-Klimpfinger (1965), R. Bamberger (1965), F. Holešovský (1966), W. Scherf (1968), A. C. Baumgärtner (1968), K. Doderer (1973) a B. Tóth (1974). Pokiaľ ide o maďarskú literatúru, uvádzam dve mená: E. Kenyeres (1968) a Gy. Farkas (1965).

### *Moje výskumy* Ciele a metódy

Skôr než sa mohlo začať s výskumom vzťahu medzi obrázkom a textom, bolo potrebné objasniť si niektoré zásadné otázky. S kolegyňou pani Keményiné Pálffy Katalin sme najprv skúmali pôsobenie ilustrácií rozličných štýlových smerov. Naším cieľom bolo zistiť, aké požiadavky a očakávania vkladajú deti v pubertálnom veku do ilustrácií beletristickej literatúry. Chceli sme pritom rozpracovať estetické, pedagogické a psychologické hľadiská, z ktorých vyplýva účinnosť ilustrácie v knihe.

Na prieskume sa zúčastnilo vcelku 191 detí vo veku od 9 do 14 rokov, z toho 100 chlapcov a 91 dievčat, v takýchto skupinách:

Školská trieda	4	5	6	7	8
Počet detí	10 11	10 16	20 20	20 8	40 36
Vek	9,4	11,0	12,4	13,8	14,1

Na prieskum sme pripravili dotazníky so siedmimi úlohami; na ich riešenie sme vyhradili dve vyučovacie hodiny. Formuláre sme rozdali v obálkach, v ktorých bolo po 14 ilustrácií. Obrazy sme rozmnožili na Xeroxe v rozmeroch 14 × 20,5. Ilustrácie boli z maďarských i zahraničných detských kníh. Obrázky boli charakteristicky rozdielne pokiaľ ide o obsah a zobrazenie (štýl a kompozíciu). Hlavným cieľom nášho prieskumu bolo pozorovať reakciu detí na základe rozdielnych optických podnetov.

Deti museli riešiť tieto úlohy: zo 14 obrázkov mali vybrať tie, ktoré sa im páčili najviac a stručne vysvetliť, prečo sa im páčia (1. a 2. úloha). Museli uviesť obrázok, ktorý bol podľa ich názoru najmenej vhodný na ilustrovanie knihy pre mládež alebo učebnice. Aj v tomto prípade mali svoje rozhodnutie odôvodniť (3. a 4. úloha). Obrázky museli zoradiť do poradia podľa toho, ako spĺňali funkciu ilustrácie (5. úloha). Ďalej si museli vybrať jeden obrázok (6. úloha), dať mu titulok a napísať k nemu vhodnú historku alebo rozprávku (7. úloha).

Skôr než uvediem výsledky nášho prieskumu, mal by som niekoľko zásadných poznámok:

Našu pozornosť sme zamerali predovšetkým na vek a psychické rozdielnosti pohlavia. Do úvahy sme nebrali sociálne vplyvy. Počas prieskumu sa ukázalo, že bolo veľkým omylom zaradiť do prieskumu dve ilustrácie, ktoré sú maďarským deťom všeobecne známe

(obrázok 2 z knihy Franza Molnára Chlapci z Pálovej ulice a obrázok 9 z Vernovho Pätnástročného kapitána). Chybu sme chceli napraviť tým, že sme v inštrukciách pre deti upozornili na túto okolnosť a žiadali sme, aby postupovali čo najnezávislejšie od známeho deja a koncentrovali sa na danú úlohu.

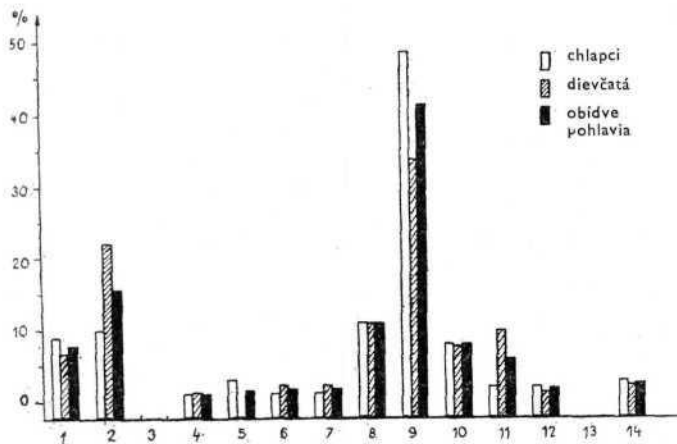
Po vyhodnotení prieskumu sa ukázalo, že so sériou týchto obrázkov bolo možné dosiahnuť pozoruhodné výsledky. Umožnilo to lepšie pochopiť vzťah dieťaťa k obrázku, správnejšie chápať vzťah medzi obrázkom a textom, a to z psychologického, pedagogického i estetického hľadiska; takto bude možné uplatniť tieto poznatky v praxi.

#### Výsledky a závery

Skupinový prieskum, na ktorom sa zúčastnili chlapci a dievčatá rozličných vekových kategórií, priniesol poznatky, ktoré možno vyjadriť číslami a slovami. Získané údaje sa spracúvali prevažne matematicko-štatistickými metódami. V pokuse sme použili 14 obrázkov, hoci v našom príspevku sme demonštrovali len tie obrázky, ktoré mali výrazný pozitívny alebo negatívny vplyv na deti.

#### Analýza údajov vyjadrených číslami

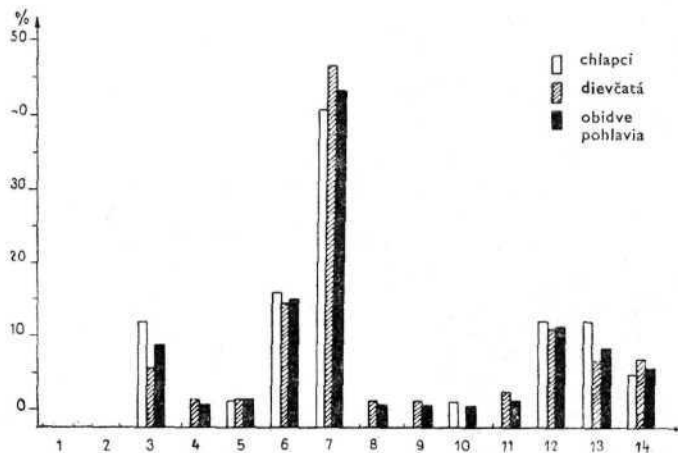
Vybrané obrázky sme zoradili podľa ich percentuálneho výskytu, to znamená z hľadiska vekových skupín a pohlavia. Podľa toho sa robilo aj sumírovanie údajov. Ako ukazuje obrazec 1, najviac sa páčil obrázok č. 9 (chlapcom i dievčatám vo všetkých vekových skupinách). Tento obrázok si vybralo 49% všetkých chlapcov, 34% všetkých dievčat, 41,9% všetkých dotazovaných detí. Na druhom mieste je obrázok č. 2, ktorý dostal 15,7% kladných hlasov. Avšak pri voľbe tohto obrázku sa ukázal menší súlad medzi chlapcami (10%) a dievčatami (22%). Na treťom mieste je obrázok č. 8 (obidve pohlavia 11%), to znamená, že v poradí voľby u chlapcov bol na druhom mieste, u dievčat na treťom.



(Obrazec 1: pozitívne odpovede.)

Súlad v negatívnej voľbe (obrazec 2) je ešte nápadnejší. Obrázok č. 7 odmietlo 41% chlapcov, 47,2% dievčat a 44% všetkých dotazovaných detí. Aj obrázok č. 6, ktorý je na druhom mieste, zaznamenal podobne veľký súlad medzi vekovými skupinami a pohlaviami (16% : 14,3%, spolu 15,2%). Obrázok č. 12, ktorý je na treťom mieste, označilo 11,5% žiakov za nevhodný na ilustrovanie knihy, čo je číselne malý rozdiel voči ďalším obrázkom č. 13 a č. 3.

Údaje vyplývajúce z úlohy 5, pri ktorej mali žiaci zoradiť všetky obrázky do poradia, sú zhodné s údajmi 1. a 3. úlohy: na hornom konci rebríčka sú aj tu obrázky 9, 2 a 8, na dolnom konci obrázky č. 3, 6 a 7.



(Obrazec 2: negatívne odpovede.)

Poradie, ktoré sme zostavili na základe pozitívnych a negatívnych odpovedí, sa zmenilo po odovzdaní 6. úlohy. V rámci tejto úlohy si deti museli vybrať jeden obrázok a napísať k nemu rozprávku alebo historku. Očakávali sme, že si zvolia viac-menej ten istý obrázok ako pri úlohe č. 1. Je však zaujímavé, že najviac detí si vybralo na túto úlohu obrázok, ktorý bol v pôvodnom poradí až na štvrtom mieste. Predtým uprednostnený obrázok č. 9 klesol na tretie miesto. Tieto presuny možno vysvetliť tým, že obrázok č. 1 deti nepoznali, a preto bol príhodnejší pre rozlet ich fantázie než obrázky č. 2 a 9, s ktorými sa už predtým oboznámili pri vyučovaní. Známý obsah usmernil ich myšlienky a hamoval voľnú činnosť fantázie. S určitými výhradami možno konštatovať, že obrázky, ktoré si vybrala väčšina detí, sú mimoriadne vhodné na ilustrácie podľa znakov štýlu, zobrazenia a psychologického pôsobenia.

Záver, ktorý môžeme z týchto údajov vyvodiť, poukazuje na to, že deti tohto veku majú záľubu v určitých ilustráciách. Ukázalo sa, že nejasné, škicovitité, nefigurálne zobrazovanie nie je vhodné. Deti vidia oveľa radšej predmetné obrázky — s bohato vykreslenými detailmi — v naturalistickom štýle. Toto konštatovanie však

neznamená, že ilustrácie v modernom štýle odmietli všetky deti. Veľká časť žiakov prejavila záujem i pochopenie pre moderné ilustrácie.

#### Analyza zdôvodnenia výberu obrázkov

Záver, ktoré sme už spomenuli, ostali hypotetickými dovedy, kým sme nevyhodnotili zdôvodnenia detí a neporovnali ich s číselnými údajmi. Druhá, štvrtá a siedma úloha nám umožnila zistiť príčiny, prečo deti niektoré obrázky uprednostnili a niektoré odmietli. Na toto zhodnotenie sme mali 523 odpovedí.

Pokúsili sme sa zoskupiť odpovede podľa niekoľkých podstatných kritérií. Takto vznikli štyri väčšie skupiny. V prvej, zvanej originálne odpovede, boli motívy, ktoré púťali svojou originalnosťou, objavili sa len raz, alebo sa veľmi lišili od priemeru ostatných odpovedí. Výrazne to vidieť na tomto príklade: „Tento obrázok nie je mimoriadne bohatý na detaily, jednako sa zdá, že je umelecky dobre vypracovaný. Kontúry nie sú ostré. Obrázok dáva čitateľovi možnosť vykresliť si vo fantázii všetko, čo vidí...“ Táto odpoveď nie je pozoruhodná len preto, že argumenty dieťaťa sa líšia od mienky väčšiny ostatných detí („nie je mimoriadne bohatý na detaily“, „kontúry nie sú ostré“ atď.), ale aj preto, že chváli obrázok č. 6, ktorý väčšina ostatných detí odmietla.

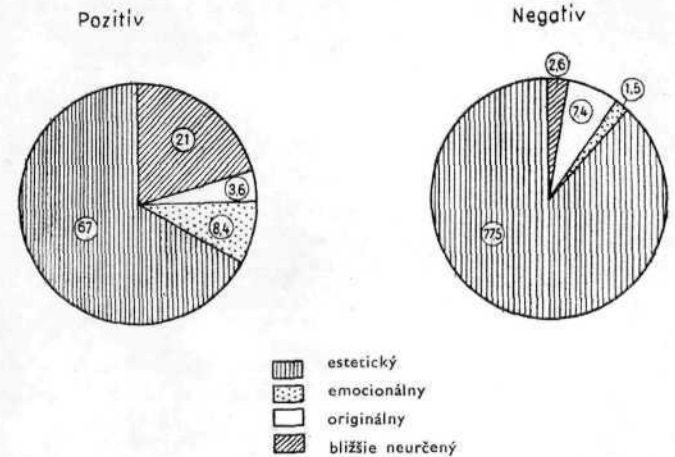
V druhej skupine sú odpovede, ktoré sa z obsahových alebo štýlistických príčin nedali analyzovať. Pre túto nezhodnotiteľnú skupinu je charakteristická takáto odpoveď: „Obrázok nevyjadruje celkom nič, vidieť len, že dievčatko vošlo dnu, obzerá sa, v miestnosti sú knihy a poličky. Čo môže jedno dievča hľadať v knižnici, kde nie sú ľudia, prišlo vari kradnúť?“ (obrázok 13). Do tejto skupiny sme zaradili aj odpovede, ktoré sú inak dobre formulované a obsahovo správne, ale predsa v nás vzbudili dojem, že autor nepochopil úlohu správne. Vybral si obrázok, lebo už poznal k nemu patriacu knihu a páčila sa mu. Nemohol sa zbaviť tejto súvislosti a nájsť možno vhodnejší obrázok k známemu textu.

Pre odpovede v tretej skupine bolo typické, že autori odpovedí uvádzali estetické argumenty na vysvetlenie svojho názoru. Príklad: „Spôsob, ktorý umelec použil na zobrazenie, pôsobí prirodzene, pre jeho techniku je charakteristický jednoduchý, ľahko zrozumiteľný vyjadrovací spôsob. Zdá sa, že obrázok nie je moderný, jednako pôsobí pekným dojmom a pre čitateľa je jasné, čo chcel umelec vyjadriť.“

Vo štvrtkej skupine sú odpovede, kde súhlas alebo odmietnutie je zdôvodnené pozitívnymi alebo negatívnymi pocitmi. Stanovisko dieťaťa bolo určené aj emocionálnymi motívmi, resp. silno ovplyvnené. Napríklad: „Podľa môjho názoru tento obrázok nie je vhodný do knihy pre mládež... pôsobí tak pochmúrne, tak stiesňujúco (obrázok 3).

Kvantitatívne (percentuálne) pomery medzi jednotlivými skupinami ukazuje názorne obrázok č. 3.

Skúmali sme motívy jednotlivých skupín odpovedí s tým, že sme chceli zistiť, aké odpovede sa objavovali najčastejšie, aké rozdiely



(Obrázok č. 3. Percentuálne rozdelenie pozitívnych a negatívnych motívov pri výbere obrázku.)

sa ukazujú v motivácii chlapcov a dievčat a či existujú v jednotlivých vekových skupinách prevládajúce motivačné zamerania.

Ak porovnáme najčastejšie uvádzané motívy uprednostnených alebo odmietnutých štýlových znakov jednotlivých obrázkov, jasne vyniknú požiadavky, ktoré by mal splniť ilustrátor detských kníh: obraz má byť detailne vypracovaný a má verne odrážať prírodu; no to v nijakom prípade neznamená, že by deti nemali pochopenie pre abstraktné a moderné zobrazovacie spôsoby. Základnou požiadavkou však ostáva, aby sa v knihách určených deťom zobrazoval svet jednoznačne a naturalisticky. Dieťa v pubertálnom veku je veľmi chápaté a ochotné prijímať nové, pre neho neznáme a zaujímavé veci. Svet jeho predstáv však nie je ešte tak rozvinutý ako v neskorších rokoch, jeho znalosti majú ešte veľké medzery. Všetko toto zužuje jeho schopnosti vnímania. Ak chceme rozvinúť silu detskej predstavivosti a intelektuálne schopnosti dieťaťa, musíme aj v ilustráciách zobrazovať veci, ktoré nie sú ešte dostatočne známe, veci, ktoré dieťa nepozná z vlastnej skúsenosti, predmety, prírodné javy, ľudské vzory správania sa, ľudské vzťahy atď. — toto všetko musíme zobrazovať čo najpresnejšie a v súlade so skutočnosťou.

Odpovede v rámci úlohy č. 7 sme analyzovali preto, aby sme dokázali, že výstižná ilustrácia podporuje rozvoj myslenia a činnosť fantázie. Pri tejto úlohe mali deti napísať na základe obrázku vlastné rozprávky alebo historky. Zisťovali sme, či zvolený obrázok bol ten istý ako pri úlohe č. 1 a aký mal obrázok vplyv na text, ktorý dieťa samostatne vytvorilo, v prípade, že si vybralo iný obrázok.

Slohové úlohy žiakov sme rozdelili na tri skupiny: V skupine A boli slohové úlohy, ktoré pravdepodobne vyplývali len z obrázku. Optické čaro inšpirovalo tvorivý impulz dieťaťa. Do skupiny B sme zaradili rozprávky a historky, ktoré nemali taký úzky súvis s obsahom obrázku, takže sa nedalo jednoznačne povedať, že úloha





Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



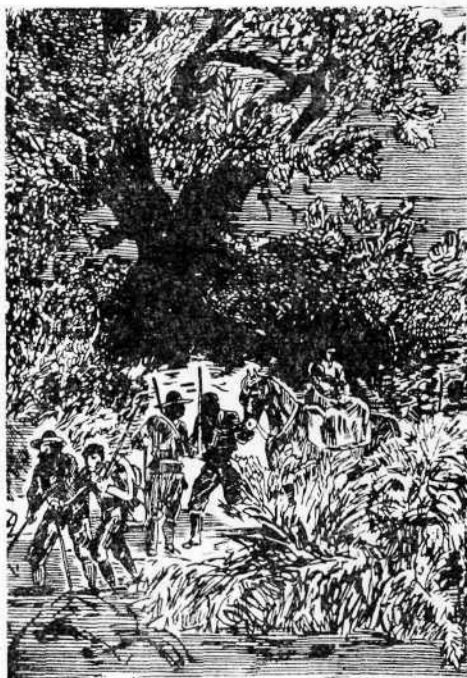
Obr. 6



Obr. 7



Obr. 8



Obr. 9



Obr. 12

vznikla pod výlučným vplyvom obrázku. Sem sme zaradili aj texty, čo už predtým boli zafixované v myšlienkovom svete, alebo svete predstavivosti dieťaťa, texty, ktoré niekde už čítali alebo o nich vedeli a teraz ich len prispôbili ilustrácii. Skupina C obsahovala slohové úlohy, čo boli čiastočne alebo celkom prevzaté z kníh pre deti, z ktorých pochádzali aj dané ilustrácie.

Väčšina slohových úloh — 54,7% — patrila do skupiny A, 37,3% do skupiny B a 12,6% skupiny C patrilo aj do skupiny A. Viac ako polovica zvolených obrázkov bola námetom pre samostatnú duševnú prácu žiakov. Predovšetkým obrázok č. 1 bol v tomto zmysle inšpirujúci, lebo inšpiroval tretinu slohových úloh v skupine A. Za ním nasledovali obrázky č. 9 a 8. Tento výsledok je v súlade s výsledkom pozitívnej voľby, pri ktorej boli na čele poradia obrázky č. 1, 8 a 9. Skonštatovali sme tiež, že obrázky, ktoré si vybrala väčšina detí, sú najvhodnejšie na podnietenie samostatnej duševnej práce.

Hoci sa naše závery nemôžu opierať o reprezentatívny prieskum, nepochybujeme o ich platnosti, lebo výsledky prieskumu sme overovali a rozširovali rozličnými inými testmi.

S dostatočne veľkou hodnovernosťou možno povedať, že sa neprejavili nijaké podstatné rozdiely pri posudzovaní ilustrácií vo vekovej skupine od 10 do 14 rokov. Medzi 13 až 14-ročnými, najmä

medzi dievčatami, sa prejavil slabý sklon uprednostňovať moderné a abstraktné zobrazenia. To, či je táto tendencia skutočne znakom charakteristickým pre tento vek, dalo by sa s istotou zistiť iba vtedy, keby sme urobili prieskum medzi 15 až 18-ročnými, aby sme mali možnosť porovnávať.

Ukázalo sa tiež, že pri voľbe obrázkov nebol vlastne nijaký väčší rozdiel medzi chlapcami a dievčatami. Túto zhodu možno vysvetliť nivelizujúcim pôsobením koedukácie, ktorá sa prejavuje aj v iných oblastiach správania sa našich žiakov (napríklad výber kníh na čítanie, móda atď.). To, že sú chlapci a dievčatá v škole ustavične spolu, odstránilo do veľkej miery rozdielnosť v názoroch a prístupoch.

#### Záverečné poznámky

Bez toho, že by sme chceli náš výskum preceňovať, možno na záver konštatovať, že jeho výsledky môžu byť veľmi užitočné najmä pre vydavateľstvá kníh pre deti a mládež. Sú v nich cenné a nové pokyny pre redaktorov, autorov a grafikov, ktorí sa zaoberajú úpravou učebníc. Tieto výsledky môžu pomôcť aj pedagógom a knihovníkom, ktorých povinnosťou je vzbudzovať u žiakov pochopenie pre literatúru a vychovať z nich ľudí, ktorí budú radi čítať. Moderná ilustrácia vytvorená podľa vedeckých zásad predstavuje veľkú pomoc pri estetickú, psychologickú a pedagogickú prácu v škole.

Obr. 13



DANUTA  
**WRÓBLEWSKA**  
 PLR

## DIĚTA A KNIHA DNES

V súčasnom svete obrovských civilizačných premien výtvarné umenie, nezávisle od toho, do akej miery sa cítime späť s jeho „čistým“ stavom, akoby plnilo úlohu hostesky, pod opaterou ktorej trochu istejšie prechádzame z jednej vývojovej fázy do druhej, z jedného technického šoku do nasledujúceho, z nového do novšieho. Hoci táto jeho úloha je iba inštrumentálna a obsah je vzdialený od eschatológie, nemôžeme nezaznamenať bezprostredné výsledky — napriek pesimistickým diagnózam niektorých pozorovateľov, ktorí v masovej konzumpcii estetických predmetov vidia prejav duchovnej plytkosti.

Umenie — vo svojej forme nezainteresovanej expresie rovnako ako v úžitkovej funkcii — je vždy médiom medzi poznaním a inštinktom, jeho miesto medzi vedou a technikou na jednej strane a človekom na strane druhej nám pomáha osvojiť si čas, priestor a neznámo.

Schillerova téza o tom, že rozvoj estetickéj vnímavosti človeka je základom rozvoja jeho umu a morálky, že je akýmsi stabilizátorom, od ktorého závisí životná harmónia jedinca, nebola v priebehu posledných sto rokov nikdy tak často pripomínaná a aktualizovaná ako dnes. Sklamaní v nádeji, že svet sa dá zmeniť k lepšiemu zbraňami samej techniky, obraciame sa naspäť k centru ľudskej individuality, k ľudskému vnútru. Čoraz častejšie sa vyslovuje presvedčenie, že treba vychovávať tvorcov, a nie výrobcov. Niektorí myslitelia (Edward Lipiński) to dopĺňajú presvedčením, že kríza vlastníckych hodnôt, ktorú teraz prežívame, bude v budúcnosti prekonaná činnými hodnotami, a teda tvorivým, nie konzumentským postojom — a preto už dnes treba k tomu prispôbovať výchovné programy.

V Poľsku sa tohto roku hovorí mimoriadne veľa o výchove, o jej systéme, metodike a inštitúciách a súvisí to s generálnou správou o stave osvety, ktorá bola nedávno predostretá na verejnú diskusiu. Nepokoj vyvolaný rozbitím starých princípov a priveľmi pomalým dozrievaním nových sa však pociťuje v kruhoch humanistov na celom svete. Pokolenie dnešnej mládeže sa v dôsledku radikálne zmenenej

situácie, v ktorej vyrastá, nemôže stotožňovať s generáciami jej otcov či starých otcov. Je jednoducho iná — vo sfére životnej, intelektuálnej i partnerskej. Pediatri a psychológovia konštatujú ako všeobecný jav vývojovú akceleráciu detí a súbežne s ňou oneskorovanie ich spoločenského dozrievania. Učítelia zaznamenávajú častejšie ako predtým prah „školského šoku“ u detí nenaučených na spolužitie v skupine, pretože boli vychovávané pred televízorom. Mladá psychika je krehká, dôkazom čoho sú štatistiky samovrážd, znepokojivo vysoké v najnižších vekových skupinách. V odpovedi na to všetko odborníci na celom svete hľadajú nový systém výchovy a vzdelávania, a to taký, ktorý by spájal polytechnické potreby s humanistickými, vzdelávanie s emocionálnym rozvojom a znalosti o svete vyrovnával so znalosťami o človeku. Rozoberá sa teda a programuje „citová“, „humanistická“, „personologická“, „eupsychická“ alebo „syntetická“ výchova. Ide väčšinou o to isté, to znamená o plný rozvoj osobnosti dieťaťa.

Keď sa pozrieme do detskej izby, ľahko zbadáme, že hračka sa mení rýchlejšie ako kniha. Pred štvrtstoročím boli naše hračky veľmi biedne v porovnaní s dnešnými, do ktorých už prenikla dokonca aj elektronika. Naproti tomu knihy našich detí sa už tak veľmi nelíšia od kníh z nášho detstva. A predsa hračka spolu s knihou je sprostredkovateľom medzi dieťaťom a vonkajším svetom, obidve plnia úlohu čarovného prútika, ktorý mu uľahčuje ovládnutie skutočnosti. Bojím sa, že jedna z nich zaostáva. Keď si prezeráme priemerné knižičky pre deti alebo knihy pre mládež, obyčajne sme na rozpakoch, pokiaľ ide o čas, prirodzene ak to nie sú špeciálne vydania obsahom či formou, to znamená, že nie vždy uhádneme na prvý pohľad, či kniha vyšla včera, pred desiatimi rokmi alebo pred polstoročím. Existujú napríklad poľské publikácie z medzivojnového obdobia, ktoré sú tak starostlivo vytlačené, ilustrované takým syntetickým, so slovom integrovaným spôsobom, že ich môžeme pokladať za knihy z roku 1973. V dnešných knihách sa síce zvýšila úloha obrazu, žijeme pod náporom audiovizuálnych prostriedkov,

ale obraz zostal vo všeobecnosti rovnako statický ako kedysi a rovnako ohraničený vo výbere prostriedkov výtvarného jazyka. Police zalieva ozajstná potopa knižočiek i kníh, funkcionálnych aj literárnych (podľa Escarpitovho rozlíšenia), dieťa prelieta cez ne okom čoraz rýchlejšie a vracia sa k nim čoraz zriedkavejšie. Robí podobne ako dospelí, ako mu diktuje jeho historický čas. Mení sa súčasne obcovanie s predmetom knihy, mení sa tempo prijímania tlačeneho slova aj jeho klíma. V čoraz väčšej miere sa prehŕňame v knihách, preberáme si, sme vrtošiví — ak konštrukcia knihy nie je dost' prehľadná a neulahčuje nám rýchlo sa v nej orientovať, t. j. ak sa čítanie predlžuje, odhadzujeme ju a siahame po inej. A dva razy znechutené dieťa, ktoré je okrem toho vychované na filmovej a televíznej povrchnosti, nesiahne už tretí raz po nekomunikatívnej knihe. Kniha dnes jednoducho prestáva byť jediným prameňom informácií; stratila na význame aj ako prestížny predmet či ukazovateľ spoločenského postavenia, a to aj vo vedomí dieťaťa. Kniha sa číta v električke alebo v metre, pod lavicou v škole, po prečítaní sa necháva vo vlaku. Prirôdzené, netýka sa to všetkých publikácií, ale najmä masových, čiže zo spoločenského hľadiska najdôležitejších. Naproti tomu explózia udalostí a rozvoj vedy nás zasa pripútava ku knihe väčšmi ako kedykoľvek predtým. Každé dieťa začína byť pomaly pripravené na to, že jeho edukácia v modernom svete bude permanentná, že z cesty učenia sa či doučovania vlastne nikdy nezíde, že sa budú meniť iba jeho formy, prípadne metódy.

Už sama táto okolnosť, ktorá stavia pred dieťa na úsvite jeho životnej aktivity perspektívu ohromnej konzumpcie kníh, mala by v nás vzbudiť úvahy a otázku: aké by tie knihy mali byť, aby okrem povinností poskytovali aj pôžitok aj príslušné kvantum vedomostí. Spomedzi všetkých kníh vydávaných na svete najväčší podiel — 80 zo 100 — zaujíma funkcionálna kniha, čiže povedané najvšeobecnejšie — príručka. Spomedzi všetkých funkcionálnych kníh najväčšiu skupinu tvoria školské učebnice (niekedy až 40% titulov z celkového počtu kníh vydávaných v danej krajine). Sú to obrovské množstvá kníh základného spoločenského významu. Kým estetika a modernosť štruktúry literárnej knihy je záležitosťou ambícií toho-ktorého vydavateľa, vzhľad a výtvarný jazyk školskej učebnice by mal byť mierou ambícií našej kultúry a osvety, doslova nás všetkých. No často to býva naopak. Školským knihám sa dá veľa vyčítať, predovšetkým konzervativizmus.

Vizuálny jazyk v knihách pre deti má oveľa väčší význam, ako sa mu obyčajne pripisuje. Prítomnosť ilustrácie je sprostredkovateľom v niekoľkých súbežne prebiehajúcich procesoch: je pozvaním, povzbudením do čítania, tým že rozdeľuje a opticky člení text, uľahčuje jeho osvojenie, podnecuje predstavivosť k samostatnosti a intelekt k práci, napokon vtahuje mladého človeka do širšej výtvarnej problematiky, krok za krokom ho približuje k „ozajstnému“ umeniu a môže mu byť prvým sprievodcom v jeho labyrinte.

Treba si pripomenúť, ako sa za posledné desaťročie začal v umení radikálne meniť vzťah umelca a prijímateľa. Intervencia výtvarníka do nášho okolia má čoraz väčší rozsah a čoraz

zriedkavejšie sa týka len jednotlivých objektov, vytváraných v samote ateliéru a pre seba. Umelec sa usilujú pôsobiť na veľký priestor a predovšetkým na ľudí. Umelec sa často dostáva s divákom či účastníkom akcie, ktorej je iniciátorom, do partnerského vzťahu, v ktorom nechýbajú momenty provokácie. Tento vzťah predpokladá účasť diváka nielen v prijíme hotového umeleckého diela, ale aj v jeho tvorbe, a dakedy už v tvorbe samej idey diela, čiže v istej intelektuálnej hre. Výtvarníctvo dnes oživa v mnohorakom zmysle: pôsobí naň film, priemysel, veda, divadlo. Rozrastá sa v troch rozmeroch a svojimi predmetmi zaplavuje človeka, obohacujúc dielo o fyzickú a psychickú prítomnosť človeka. Jedným z jeho častých znakov sa stal pohyb, premenlivosť tvaru, transformácia. Na predstaveniach ponúkaných mladými maliarmi sa divák zúčastňuje, nerozjíma o nich z chladného odstupu. Toto umenie vzbudzuje pobavenie, zlosť alebo nadšenie, ale usiluje sa byť blízko života.

„Nič by nemalo oddeľovať knihu od života — a najmä mýty nie. Neohraničený a ustavične obnovovaný komunikát k všetkým ľuďom, to je jej skutočná funkcia. Len čo túto funkciu prestáva plniť, stáva sa balastom mŕtveho papiera, pokladom bez duše,“ hovorí Robert Escarpit.

Súčasnú knihu čaká nepochybne evolúcia. A knihu pre deti by mala vari postihnúť ešte skôr. Nejde tu totiž o kontinuovanie už dosiahnutého krásna — to je znak akademizmu, takisto nejde ani o rozširovanie vzorcov estetiky kruhu dospelých, čiže vzorcov pritažkých alebo priveľmi meravých, a takisto tu nemôže byť reč o jazyku výtvarného „džavotu“. Najdôležitejšou vlastnosťou mladého umu je zvedavosť. A táto zvedavosť musí byť uspokojovaná mnohorakým spôsobom. Nie jednou formulkou a nie jediným receptom na pozorovanie sveta. Obraz musí predovšetkým podnecovať predstavivosť, a neuspávať ju. Musí učiť smelosti dívať sa na viditeľný svet rôznymi okuliarmi. Cvičenie predstavivosti je totiž cvičením inteligencie. Stabilný, „nerozložiteľný“ kontrefekt sveta musí viesť k myšlienkovaj pasivite. A ide nám o pokolenia ľudí tvorivých, v najširšom význame tohto slova.

Je teda čas angažovať všetky výrazové prostriedky, ponechávajúce dieťaťu priestor na jeho ingerenciu. Nech sa učí rôznym spôsobom označovania sveta, jeho obraznej analýzy a syntézy. Nech si aj v knihe nájde miesto na svoj výtvarný komentár. Stránky nie sú uzavretými celkami. Tak ako text prechádza zo strany na stranu, aj vizuálny jazyk preteká knihou ako potôčik. Život knihy je v pohybe a jej výtvarná stránka vyžaduje dynamiku. V knihách pre deti sa netreba báť ani heterogenických foriem, t. j. vzájomného striedania fotografií, technických náčrtov, grafiky. Čím viac kanálov bude otvorených pre myšlienkový proces, tým lepšie. A umelec-koordinátor je tu na to, aby tomu dal harmonickú štruktúru, aby nepripustil chaos.

Mnohé riešenia predostreté na výstavách bratislavského Bienále už signalizujú takýto smer rozmýšľania o knihe. Je možné, že najzaujímavejšie aspekty by ukázal plebiscit, uskutočnený medzi najmladším bratislavským obecnstvom, o tejto jemu venovanej výstave. Deti bývajú najlepšmi kritikmi.

FRANTIŠEK  
**HOLEŠOVSKÝ**  
 ČSSR

## TVOŘIVÝ PODÍL MIROSLAVA CIPÁRA NA ILUSTRACI PRO DĚTI

První ocenění BIB v roce 1973 zastihuje Miroslava Cipára značně daleko na jeho cestě ilustrací pro děti — spíš výzkumné cestě než pouhým putováním. Mladý bratislavský grafik, rodák z Kysuc, s nimiž nikdy nepřerušil životní a obyvatelský styk, dovršil počátkem roku 1973 osmatřicet let věku. Kysuce jsou stejně krásné jako tvrdé k vlastním dětem. Vychovávají je k houževnatosti, k tvořivému myšlení a usilovné práci. A takový je i Miroslav Cipár. Vstoupil velmi brzy do ilustrace a od samých počátků se nevyhýbal úkolům, které s sebou přinášely více potíží a problémů než pouze výtvarné. Od samých počátků vykazuje Cipárova ilustrace vzestupnou linii, tím výraznější, že je to linie horečné, bouřlivé práce. Tu nelze zachytit v jediném okamžiku jejího procesu, neboť je jisté, že tak jako je Biela knážna, jejíž ilustrace byly na BIB 1973 oceněny, organickou výslednicí jeho dosavadního tvůrčího úsilí, není opět ničím víc než milníkem jeho vývoje a mostem k dalším tvůrčím cílům a výsledkům.

Konkrétní umělecké dílo nelze hodnotit izolovaně, bez zřetele k dosavadnímu vývoji umělce — nicméně lze (a ve formulaci vztahu k dílu to má zvláštní metodologický význam) se pokusit vidět je jako celek samo o sobě, a potom teprve o něm pojednat v souvislosti s celou tvorbou umělce, v organickém kontextu. Takováto eliminace jako metodický počátek seznámení s dílem pomáhá mnohem názorněji sledovat prameny uměleckého projevu a vytyčit, odhadnout další směr umělcova vývoje.

Cipár došel v ilustracích k Bílé kněžně k projevu, který jako by vyrostl rovným dílem z barokního podílu na výtvorech lidového umění a ze secese. Je to jakýsi 'stil nouveau' sedmdesátých let — v podobě tak čisté a osobité, tak tvořivě objevné, jaký bychom stěžf hledali kde jinde. Základním rysem novosti té ilustrace je, že se bohatému, tropicky rozbujelému dekoru dostává místo stejně důležité jako obsahově fabulačním prvkům ilustrace, a že týž dekor

prostupuje vlastním obsahem ilustrace. Výpočet dalších znaků projevu by zahrnul dokonalou plošnost obrazu stejnoměrné barevnosti, melancholické ladění barevných harmonií, nezřídka přerušené prudkou zelení vyhrazenou zvláštním obsahovým prvkům, bohatou gradací tvarů, v nichž svorně s lidskými postavami vystupují architektonické prvky, nádoby, přírodní detaily. O životní úloze dekoru nás nejlépe přesvědčí 'strom, co všechno okrašluje', ten nevidaný strom z pohádky, na němž každý list září jinou barvou a který se při každém vanu větříku rozeznívá lahodnými tóny. Cipár přejímá ono rozevláté bohatství barevných odstínů z textu pohádky a stupňuje je tvary, v nichž mu splývá listí s květy a s tvary ornamentu do jednotné syntézy.

Obraz utěšené bílé kněžny zasadí Cipár do bohatě zdobeného rámce, oživí zámky a kočáry, do hustě členěného sloupoví a arkád posadí postavy princezen a králů, formuje postavy žen a dívek do bujných vlnovitých forem, plošnému dělení oděvů přiblíží i malbu tváří, jejichž výraz se oním stylizačním principem kupodivu prohlubuje, obrazy zvířat dostávají dekorativní členění připomínající vzory na látkách obleků. V hýřivém rejci tvarů nás nepřekvapí, když gazda Stoklas prochází klíčovou dírkou, aby zbavil svůj kraj bohyněk, a zdá se nám přirozené, že mefistofelské tváře vojáků, líbezné usměvy dívek a rozšafné pohledy starců se tak dobře shodnou navzájem i s bohatě členěnými tvářemi bosorek a strig.

V nové ilustraci dětské knihy se bohatě proměňuje a větví funkce, kterou výtvarník dává výzdobě předsádky: viděli jsme to například u Strnadla, u Seydla, u Bombové a Brunovského a u jiných. Cipár umísťuje na předsádku knihy logii zaplněnou tvářemi a bustami pohádkových postav, a to pouze kladných a půvabných postav. V zrcadlovém obrazu linek na počátku a na konci knihy, v souhře pohybů a směrů je obsažen přímý impuls k tomu, aby čtenář hledal mezi postavami pohádek a zjišťoval jejich dějové a významové vztahy,

aby dbal více na ně samé než na čistou nit dějového rozvíjení pohádky.

Mohli bychom hovořit ještě o jiném: třeba o květinových iniciálách pohádek, které stírají rozdíl mezi iniciálou a záhlavím, o tom, co vyprávějí výrazy tváří, tím živější, čím jsou půvabnější, o tom, jak čínský drak vyjadřuje zlo a negativní moci, nebo konečně o kouzelném sladění krajiny a postav v ilustraci k pohádce Oráč a obří. Je však nezbytné obrátit se konečně od Cipárových ilustrací k této knize k celé jeho tvůrčí cestě v ilustraci pro děti, abychom si mohli odpovědět na otázku po plynulém vývoji jeho uměleckého projevu.

## II

Každou plánovitou cestu předchází váhání, uvažování a rozhodování. Teprve když člověk vsukne vykročí, když jeho nohy spočinou v krajině, v níž se má pohybovat a kterou má prožívat, postupně se mu ozřejmuje její přesný směr a cíl. Obojí nezáleží přece jenom na nás samých: cesta je podmíněna jak těmi, kdo šli před námi (třebaže nás to nezavazuje jít v jejich šlépějích), tak zvláštnostmi cesty, na něž musíme aktivně reagovat.

V roce 1958/59 vychází Feldekova Hra pre tvoje modré oči, text bohatý na barvy a pohyb a pohrávající si s tajenkami, který včleňuje dítě do hry jako chybějící kolečko do soustrojí. Už v tomto prvním Cipárově projevu je zcela mimo pochyby jeho tvarová a barevná jistota, jeho smysl pro souhru ilustrace s typografickou úpravou knihy, jeho zájem o jednotu ilustrace s písmem. V roce 1960 vychází už celá řada knížek s Cipárovými ilustracemi. Cítíme, jak v každé z nich ilustrátor usiluje být práv žánrové rozdílnosti textu a jak cílevědomě dochází k rysům, jejichž rozvíjení má vytvořit jeho osobitý výraz.

V ilustracích k Čukovského Veselému telefonu (1960) užívá Cipár obrysově kresby živě a pestře kolorované. Zřetelně se tu už ukazují rysy, které ho upoutávají a které se brzy stanou nosnou konstrukcí jeho výrazu. Objevují se v řadě rytmických prvků, v obrázcích architektury, v dekorativní struktuře předšádek knížky. Jako kdyby rozvinutí této dekorativní faktury vystavěné na závitnici stačilo k tomu, najít cestu k jisté konstantě projevu.

Rozmarné ilustrace ke knížce E. Gašparové Ceruzky a góly (1960) jsou do jisté míry protikladem ilustrací k Čukovskému. Cítil-li se ilustrátor v prvním případě vázán klasicistickou platností humorného obsahu, v druhém případě se takto omezen už necítí a rozvíjí kresbu, kompozici, nápady, linie i barevné pojetí zcela nespoutaně. Zvláštní pozornost, kterou text věnuje barvám, vede ho k barevným dominantám jednotlivých ilustrací: k zelené, okrové, červené, modré. Protože sama autorka chce zaujmout čtenáře pro výtvorný projev, může ilustrátor tím spíše pojmut svůj cyklus jako projev blízký dětem — nekonvenčností, volností a expresivností projevu. Mimo vlastní pojetí kresby pomáhá mu i její technická rozmanitost: kreslí štětce, i perem, dá působit barevné ploše, užívá negativní kresby gumotisku — a hlavně řeší velmi osobitě i obálky knížek a ukazuje nám tu už tvář a odvalu umělce-typografa.

Cyklus ilustrací ke knížce L. Kvietkové Príde dedo Mráz se může

jevit jako jedno z mnoha východisk osobité cesty Cipárovy: východisko reálné, které počítá s vnímatelem a nepouští ze zřetele vzdělávací a výchovný význam ilustrace. Cipár rozehrává v Dědu Mrázovi širokou stupnici písma a nápisů, zvažuje je s kombinací pravouhlých rovnoběžníků, působících při krajní prostotě nadmíru bohatě a ukazujících na červené a modré předšádky bipolaritu obsahu: obrazovou a číselně písmovou. Pravouhlé plošky vstupují jako téže do rudé kompozice s princeznou a jako praktický princip do vystřihovánek za tiráží. Ilustrátor ukazuje na tomto základním kompozičním prvku možnosti experimentu a přesvědčuje o jeho nezbytnosti a životnosti.

Jubilejní tisk k stoletému výročí narození M. Kukučína, jeho Rysavá jalovica (1960), byl mimořádný výtvarný úkol. Vymykal se ze záměrů Cipárovy cesty výlučnou funkcí klasickeho literárního díla, jeho specifickým místem v komplexu dětské četby. Dvoubarevné krajně oprostěné linořezy střásají se sebe obsahovou závislost, která na nich nicméně lpí. Pruhy a pásy, jimiž grafik doplňuje obsahové detaily, rozrušují vertikálně horizontální členění kompozic volnými diagonálami. I při krajním tvarovém zobecnění ilustrace stačí Cipár vyjádřit jak zpěvnou poezii díla (hlavně na počátku cyklu, ženskými postavami), tak groteskní polohu komiky. Možná že tu Cipár myslí na dospělé čtenáře — zůstává však věren dětské bezprostřednosti recepte a dětskému zájmu o nové.

Už v těchto počátcích disponuje Miroslav Cipár uceleným a vyrovnaným výrazem, což nám umožňuje, abychom v našem pojednání spíše hledali dominanty ve vývoji jeho uměleckého výrazu a neřídili se pouze chronologií díla. Přitom nám jasněji vyvstane i ilustrátorův vztah k tématice literárního díla.

## III

Skoro u každého ilustrátora dětských knih tvoří ilustrace v obrázkových knihách pro nejmenší specifický ilustrační okruh. Tato specifická neznámá odlišný projev: ilustrátor hledá v možnostech a mezích vlastního projevu takové rysy a znaky, jejichž spojení vytvoří nejhodnější a nejpřitažlivější celek pro děti předškolního věku. Není třeba stanovit věkové hranice těchto knih přibližně: rozhoduje tu představa ilustrátora o poutavosti grafického výrazu ve shodě s technicky podmíněnou skutečností našeho života.

Snad největší podíl v obrázkových knihách patří knihám veršů. Začneme výpočet Cipárových ilustrací v této oblasti, pokud jsme se o nich nezmínili už vpředu, Maršakovým leporelem Veselé počty (1962). Cipár doprovází strany leporela křídovými obrázky oprostěného tvaru. Malířská technika mu dala možnost konkrétnějšího pojednání povrchu a Cipár jí plně využívá. S výjimkou úvodu, který na rozdíl od vlastního obsahu básně seznamuje s číselnými znaky hodnot od jedné do deseti, dobře se mu daří zachovat přehlednost daných množství, což je úkol zvláště v druhé části řady dost svízelný.

Odhlédneme-li od přesné chronologie ilustrátorovy práce, pokračuje leporelová řada knížkou s verš L. Feldeka Telefon (1963) a jeho Kuchárskou knihou pre deti (1968). Vtipná nedlouhá Feldekova

báseň o telefonu rozdělena do stran lepolela dává ilustrátorovi možnost střídání prostředí a spojovat nekonečnou křivku klubka s ploškami ilustrační koláže. Koláž je tvarově co nejušpurnější, zdá se, jako by navazovala na velkorysou koláž plakátu, oživenou na každé straně nejenom pokračující rudou nití, ale i drobnými barevně výraznými prvky: ptákem, listem, květinou, psíkem. V Kuchárskéj knižce pro děti navazuje Feldek na metaforickou hru homonym, která sama o sobě dává ilustrátorovi úkoly takřka neřešitelné. Cipár z nich bere pro svou výtvarnou realizaci jejich absurdní grotesknost, spojuje figurální motivy obrazů s kresleným písmem, ze slovního vtípu veršů vyvozuje výtvarné kompozice vystavené na absurditě protikladů, rozbíjí jakoukoli konvenční představu řádu střídáním barev, proporcí, písma a obrazových prvků. Klade dětskému čtenáři-divákovi výtvarné hádanky a úkoly, které objevně spojují slovní a tvarové vyjádření vtípu v slovní hříčce. Všimněme si třeba dvojstrany Buchty — vajcia. Proti představě jídla tu stojí obraz citoslovného Buch! ja, Buch! ty!, druhé téma srovnává vejce s rozbitou skořápkou. Nedějový text se buď domýšlí dějově, nebo se obraz omezuje na znaky a písmo — vždy se však dává plný prostor dětské představě a intuici.

Válkova Velká cestovní horučka (1964) a Maršákův Kolotoč (1968) rozvíjejí stejnou ilustrační koncepci. V kolážích k první z nich staví Cipár proti zjednodušeným postavám složitější tvary dopravních prostředků, architektur a přírodních detailů a užívá hojně ploch se vzorovanými fakturami (látka šatů, oblaka, motýli). S výjimkou lidské postavy jako by se ilustrátor pokoušel o nalezení tvarového archetypu, který spojuje například strom s oblaky a kouřem, ale k němuž cílí víceméně i některé siluety tváří a vzor plošných faktur.

V ilustracích k Maršakovým veršům se ještě zvyšují groteskní znaky projevu, jejichž hranice jsou ovšem určeny principiální jednoduchostí tvarovou (chlapec s mýdlovými bublinami, nové pojetí lidského anfasu, kobercové faktury na živých postavách ap.) a starší amoebovitost tvarová dospívá k svérázným dekorativním rytmizacím, jako třeba u tvří, vlastně čtyř rytmických principů na listu Náš hroch. Umělec si oblibuje barevné pozadí, zkouší výrazné pravoúhlé členění stran, například v Hádankách. Známost báseň Fúzik-Bajúzik doprovází různobarevnými detaily-znaky, jež rozhozeny po stranách dokonale dokreslují typografický vzhled stran. Ke scéně se ilustrátor dostává až na závěr: je to scéna ze zakončení básně a k její obsahově situační grotesknosti přistupuje navíc grotesknost výtvarně technická (černé siluety postav se zelenými detaily). V básni Batožina volí umělec postup opačný: ilustrace začínají obrazem dámy s kupou zavazadel a po něm následují významové prvky — batožina a štěně v jeho dvou podobách, které tvoří vtipný námět básně. Volnost, s níž ilustrátor pojednává třeba obě podoby štěněte, naznačuje divákovi i volnost tvůrčí koncepce, s níž se má ztotožnit a kterou si má dále ve vztahu k výtvarnému projevu osvojit. (Sluší dodat, že ve škále ilustračních koncepcí, jak je Cipár sleduje u básní Maršakova Kolotoče, představuje doprovod obou jmenovaných básní spíš jednu z krajností — proti samostatným obrazovým kompozicím knižky: znamená ztenčení obsahové linie ilustrace na minimum.)

Výtvarný vrchol obrázkových knih pro nejmenší tvoří ilustrační cykly Nejmenšího kolotoče světa od Jána Navrátila (1965) a Feldekovy knižky veršů Hlava, ktorú som mal vtedy (1967). V krátkých medailoncích prózou se Navrátil zabývá skutečnostmi, jimiž dítě prochází při svém poznávání a citovém osvojování světa. Texty mají širší obzor než Nezvalovy Věci, květiny, zvířátka a lidé pro děti, jejich stupňovitá struktura vytváří už osnovu mnohostrannějšího pohledu na svět. Feldekovy humorně poetické fantazie nahlížejí do téhož světa, zdají se však osobnější, a v tom žertovném a zároveň hluboce citovém pohledu do dětských prožitků jako by byly psány taky pro dospělé. Naznačuje to zvláštní zřetel obecnějšího zájmu o dětský svět, o dětskou řeč, o dětský způsob myšlení.

Sazba Navrátilovy knižky dala ilustrátorovi možnost sevřených, koncentrovaných ilustrací. Cipár si ji navíc zpestřuje zajímavým výtvarným vtípem: v kompozicích řadících vedle sebe a nad sebe nejrůznější prvky stylizované do úsporné formy mění barvy, tóny a odstíny. Ne vždy dokonce patří táž barva celému detailu — záleží na jeho složitosti a výraznosti. Volné rozsazení prvků (Česanie, Maliarove šaty, Hrkálka, Čierne a biele) působí dojmem volné keramické kompozice na stěně. A vidíme-li oživenou řadu stromů nebo obraz u textu Maliarove šaty, zdá se nám, že chápeme prapodstatu takových výtvarných nápadů, jako byla třeba Morandiho lahvová zátiší. Celostránková kompozice Fontány sestupuje k dětskému myšlení a utvářením až nejenom paletou lidských figur, ale i jejich řaděním, pečlivým a tak zákonitým, jako jsou slova ve verši.

Celostránkové a dílčí kompozice k Feldekovým veršům přinášejí nové zkratky v postavách a nové výtvarné schéma lidských tváří, nové barevné harmonie se rozšiřují o neobvyklé barevné přechody, detaily se zajímavě nově řadí. Hned čtvercový obraz v protititulu je rozdělen na devět pravoúhelníků, jejichž pravidelnost porušuje pouze centrální obdélník s obrazem lidské hlavy. Následuje volné řadění v horizontálních pásech, kompozice složená z obrazu a volných předmětů, kompozice s prostorovou fikcí architektury završená poetickou scénou z ptačí perspektivy, kompozice složená ze stavebnice a průhledu oknem, plošný shluk postav v interiéru a v závěru jakýsi neurčitelný obsah obrazu rámovaný čtyřmi postavami. Každá kompozice znamená něco nového, každá přináší ve svém komplexu řadu překvapení a protimluvů, každá je souborem forem, barev a dílčích obsahů.

Rozhodně to není obrazová koncepce vybíhající vstříc divákovi: je jako ztajený cíl a chce být objevená. Učí výtvarně myslit a podněcuje chuť utvářet. Vede děti k tomu, aby se orientovaly ve zvláštním prostoru fantazie a logiky, aby mohly dospět nejenom od obrazu k slovu, ale i od slov k obrazu. Tváří v tvář oběma klíčovými pocíujeme, jak nesmírně široká je oblast výtvarné hry a jejího významu, jaký bezpočet vztahů a výkladů navozuje svobodný výtvarný projev a jak vede k tvořivé divergenci myšlení.

#### IV

V žánrové škále ilustrací mají zvláštní význam ilustrace povídek z chlapeckého života. Skupina chlapeckých povídek Cipárem ilustrovaná



je námětově značně rozmanitá: patří do ní Hrdinský zápisník Kláry Jarunkové (1961) a Slávna lavážka El. Gašparové (1963), Feldekův poetický Zlatušík (1965) a námětově dosti neobvyklý Útek z gramatiky od M. Ďuríčkové (1965), ale i Svetoňova detektivka Vak bez majitele (1965) a Moricova povídka Oktávia ide stovkou (1968). S prvními dvěma texty se Cipár vypořádává formou groteskně stylizované dvoubarevné kresby, živé a neschematické, která pouze v druhé knižce přejímá některé znaky běžné ilustrace humoristické. Bylo celkem snadné, aby ilustrátor zůstal tomuto výrazu i nadále věren. Ale nezůstává, přechází od něho k výrazu složitějšímu, zašifrovanějšímu, dávajícímu čtenáři specifické elaborativní možnosti a vyhlídky. Je to jako s navykým způsobem žertovné mluvy: lze při ní buď zůstat, nebo překročit její hranice a zladit řeč s rostoucími nároky rozvíjené osobnosti, s výboji stálého lidského hledání.

V Zlatušíkovi a v Úteku z gramatiky nahrazuje Cipár dosavadní kresbu vyškrabovanou technikou s dominující černou plochou, působící siluetně. Místo humoristického rysu ve výrazu obličejů a v pojetí postavy nastupuje složitější dekorativní kresba, která v dalším bude sblížovat figurální prvky s nefigurálními a přesáhne až do jistého osamostatnění dekorativního faktoru. Neboť to je další znak Cipárova ilustračního vývoje: posun ilustrace od obsahové zaměřenosti, zajisté poměrně volné, k ilustraci, v níž zdobná funkce dostává nejméně stejnou úlohu, ne-li větší, jako funkce obsahově doprovodná. V obou cyklech věnuje Cipár zvláštní pozornost prostředí, v Zlatušíkovi, knižkečně bibliofilsky pojaté s nečetnými ilustracemi, ve vyvážených syntézách postavy a prostředí, v Úteku z gramatiky — v rovnoměrném střídání obrazu člověka a věci, člověka a prostředků, v konfrontaci člověka s prostředím.

Svetoňova detektivka Vak bez majitele obsahuje v této řadě snad nejvolnější pojetí obrazového doprovodu fabule. Černá siluetní kresba střídě doprovázená červenými znaky má ráz povytce symbolickodekorativní. Dlouhán Romotadla-Trikovec je tu představen vlastním dlouhým nohama, titulní kresbu se zrcadlovým frontispicem ovládá jezdec na kole, skrytý motiv nedokonané krádeže. Dramatické stylizace postav v pohybu, revolvery, letadlo, holmesovské symboly, policie, zatykač, pošták a všechno ostatní jsou pouze vtípnou dekorativní kulisou, která po svém rozvádí emblémovou kompozici na obálce knihy. Cesta od motivu příběhu k cíli a prostředkům je v ilustraci stejně zastřena jako v textu.

Povídka Ruda Morice navazuje na chlapecké oslnění moderní technikou a sugestivně odráží chlapecké rysy s pubertální tužbou, dát plně vyznít vlastní síle a vlastním schopnostem. Cyklus ilustrací charakterizuje jásavá barevnost, spojení rostlinných a architektonických prvků dekorativně pojatých s oproštěnou kresbou postavy, v níž se rovným dílem pojí letmá stylizace s nadneseným humorem a kde se dostává k slovu i základní prvek dětské naivity, ne-li rozpačitosti.

Humoristická ilustrace víc než která jiná tihne k jisté mezinárodní standardizaci, do níž zahrnuje jak ráz zkratek, tak i výraz tváří a schéma pohybu. Cítíme to nejlépe na novodobých západních obrázkových knihách, v jejichž hranicích už došlo

k nejzřetelnějšímu průlomu ilustrace do jiných sfér užití grafiky, ne-li přímo k formování specifického prostoru mezi uměním a elitárním kýčem. Tím více si musíme u Cipára vážit jeho setrvávání na vlastních výrazových pozicích, na vlastní kompozici, na charakteristické integraci figurálních prvků s prostředím, na samostatné barevnosti. Svěrázná letmost záznamu dodává jeho ilustracím navíc onu nenapodobitelnou aktivní sugestivnost, která pomáhá dětskému divákovi k výtvarnému chápání a konání v Cipárovi tvořivé poloze, v mezích daných dětskými tvořivými schopnostmi.

K skupině chlapecké povídky se volně řadí Cipárovy ilustrace k Ferkově sbírce veršů Robí robot robotu (1964) a jeho ilustrační doprovod dobrodružné povídky Andráse Dekányho Stratený ostrov (1969). Svět Ferkových veršů a jeho typografická specifika vedou ilustrátora k tomu, že poněkud překračuje vlastní žánrovou hranici povídky, že ji sblížuje s vlastní ilustrací poezie. Činí to zvýšeným podílem stylizačního faktoru v složitějších ilustračních stranách i v každém drobném detailu (Zmok, Karneval, Rady barona Prášila, Robotrest). Technický svět, z něhož básník čerpá, nutí ilustrátora spojovat technické detaily s přírodními a figurálními, ale je to vždy spojení živé, v němž technický prvek oživuje ilustrátorův tvořivý postup. Tam, kde spojení živých prvků s mechanismem soustrojí dostupuje k absurdnosti, jeví se to jako nezbytná podmínka tvůrčího ověřování.

Obvyklá závislost ilustrátora na fabuli dobrodružného románu se projevuje zpravidla dvojím způsobem: závislostí na ději a závislostí na touze masového čtenáře, setkat se v ilustraci s nejuvěrnějším odrazem zobrazovaných scén a situací. Zvláště druhý vztah je důvodem pomalého pronikání opravdu uměleckého výrazu do tohoto ilustračního žánru — i přes vynikající vzory ilustrace, jak nám je představili třeba M. Slevogt, A. Kubín, Fr. Tichý, nebo speciálně v dětské literatuře K. Lhoták.

V ilustracích k Stratenému ostrovu se Cipár soustřeďuje především na galerii postav a tváří a vyvažuje jejich zdobně expresivní ráz dekorativně secesními pohledy na moře a přírodu, a detailními záběry předmětných zátiší. Fabuli neslouží, staví proti ní vlastní sled obrázků, ne nadměrně bohatý, kterými jako by vstupoval do citového ovzduší povídky. Kdybychom měli odpovědět na otázku dominantního vlivu této ilustrace v procesu osvojování knihy, zdá se, že Cipárovi záleží na tom, aby čtenář jeho cyklem své setkání s knihou končil, aby čtenářovo putování dějem a jeho konfrontace s postavami v obrazovém cyklu doznávaly. Ilustrace nepomáhají čtenáři určovat hrdiny románu, ani se nevážou na prostředí, v němž se děj odehrává. Tato záměrná neurčitost obou rovin měla by čtenáře vést k výzkumnému návratu do vztahů románu a k analýze a domýšlení jeho detailů — jak po stránce logické a citové, tak i vizuálně představové.

## V

Zajímavou dílčí etapu Cipárovy tvůrčí cesty tvoří jeho ilustrace k Feustelovu Černoškovi Gnugu (1965), ke sbírce veršů Mir. Válka Do Tramtárie a k Pavlovičovu vyprávění Baran Bé (obě 1970). Exotické prostředí Afriky, specifické možnosti malířského využití typických

rysů tváře a postav afrických domorodců vedou Cipára k tomu, aby dal zvláštní úlohu linii a výtvarnému detailu, aby hledal nová řadění prvků a nové barevné rytmy. Živý pruh tropického houští, lineární rytmus říčního břehu s rybařicím Gnugu, pruhy linek doprovázející palmu přitahují jako protivu vlnovky vody, závitky vlasových účesů, náznaky mraků, symbol slunce. Stavba ilustrace spočívá na prosté přímce a křivce, které žijí i samostatným životem mimo obsah ilustrace.

Černoško Gnugu je půvabné spojení humorně dobrodružného exotického tématu s dějem pohádkově etnografického základu. Cipárův stylizační princip ilustrační a mírná groteskní poloha humoru tomu dokonale odpovídají. Lze-li hovořit o posunu od dětsky naivního výrazu do humoru a tím o vyjádřeném postoji výtvarníka k zaujaté exotice příběhu, dodejme hned, že obojí trend probíhá v emocionální rovině, v jakési tuše vztahu emocí k jejich reálným základům. Vzpomeňme třeba na scénu, kdy malý Gnugu svolá v noci celou dědinu úderem na velký taneční buben, na Gnugovo dobrodružství s leopardími mláďaty, na jeho rybolov, na setkání s krokodilem, na střídání snů, přání a skutečnosti v Gnugově myšlení. Cipár odráží tento dějový proud v náznacích, které si leckdy jsou blízké, ale přesto je jejich dějové zařazení nesporné a konkrétní.

Jádro ilustrace v knížce Válkových veršů Do Tramtárie je ve fantastických architektonických kompozicích a jejich rostlinném doprovodu. Ilustrace nově objevuje moc kruhu a kružnice, dostává se do ní centrální kompoziční princip a dekorativní členění ploch zvířecích a lidských postav. Válkovy smavé verše jsou plné jnotajů, humoru, protimluvů a slovních novotvarů: tvořivému jádru slovního výrazu se dostává vlastní poetického smyslu. Tím spíše musí stadiem aktivní podnětnosti knížky vrcholit v dětském uvažování o nejpřímějším a nejučinějším vztahu mezi významy verše a navoditelnými vizuálními představami. Cipárova ilustrace nevede dětského čtenáře 'za ručičku'. Místo toho mu říká: „Může to být tak — nebo takhle,“ a tím mu napovídá, že má hledat 'jinak'.

Také výrazný děj Pavlovičovy pohádky o beranovi a o jeho svlzelích s míčem a se školou je doprovázen plynulým proudem humoru a slovních hříček. Humor lze ilustrovat dějově, slovní hříčky mohou být pouze vyvažovány vlastními výtvarnými znaky ilustračního projevu. Cipár staví ilustraci na zdrsnělé voskové obrysové kresbě, ukázněně vyplněné barevnými plochami, a volí nové barevné harmonie, v nichž vládne fialová, nachová a okrová. Vkusným a vtípným zlidštěním hrdiny pomáhá ilustrátor autorovi překlenout přervu v dětském chápání procesu vřadění berana do lidského myšlení a konání.

Cipárovy ilustrace k příběhům berana Bé se zdají být výrazněji dekorativní než ostatní, zdobná snaha převyšuje humornou notu. V souhře slova a výtvarného obrazu se tak umožňuje širší a neméně hluboký proud emocionálního zaujetí knihou jako uměleckým prostředkem.

## VI

A tak docházíme jako kruhem opět k současnému výrazu Cipárovy

ilustrace, především k ilustraci umělé pohádky a obrázkové knihy. Že Cipárovo zaměření k novému stylu nejde v jednom proudu a jednom řečišti, ukazuje se nám při srovnání ilustrací k pohádkám Kristy Bendové Osmijanko (1971) s ilustracemi k Bielej kňážnej. V Bielej kňážnej je položen hlavní důraz na malebnost plochy, na její členění a mnohohlasost, v Osmijankovi se Cipár rozhodl pro pitoresknost tvarů spojenou s prudkou fialovou dominantou doprovodné barvy záhlavních kreseb. Ty tvoří hlavní proud výtvarného doprovodu v Osmijankovi. Jejich nosnou funkci posilují falešné předsádky uzavírající text a půlky vlastních předsádkových dvojstran, zavěšujících knihu na desky. V záhlavních kresbách mizí prostá linie v bujně záplavě kruhových a vlnovitých soustav vymezujících kresbu i uvnitř ní: kresby až sugestivně poutají čtenářův zrak. Tvarová nadsázka tlumí hypertrofie mimických výrazů a posunuje je do polohy zdobné funkce. Malířova schválnost tu vystupuje jako rys zakládající podstatu hry, uměleckého procesu a tvoření: při její těsné souvislosti s fantazií se tu bez ní nemůžeme obejít.

Všechny záhlavní kresby v Osmijankovi nejsou ovšem ve stejné míře nositeli tvarové hyperboly. Jsou jimi více kresby k hudebním pohádkám než k pohádkám o prasátkách, více kresby k nočním pohádkám než k pohádkám školním. Ale i v rámci jednotlivých oddílů se setkáme s kresbami tvarově střídmejšími, jako jsou třeba kresby k pohádce o svítícím strašidle, o náměsíčním učenci, o zakopaně početnicích, o přerušném zápase, o draku Svatoslavovi a jiné.

Druhý proud ilustračního cyklu Osmijanka, osm barevných příloh, se nevztahuje obsahem jednoznačně k jednotlivým oddílům pohádek. Cipár v nich sleduje především kompoziční princip a dochází ke kompozicím svým způsobem zcela ojedinělým. Z pohádek, jejichž dějový vztah je zjistitelný, je to například kruhové horizontální kompozice o spořivém prasátku, jinotajná kompozice o draku Svatoslavovi, obraz obra Karbula Barbula. U ostatních znesnadňuje poloha mezi dějem, situačními vztahy s přeneseným významem, v níž se kompozice pohybují, jejich přesné zařazení. A jakkoli se může úvaha o konkrétním dějovém zařazení ilustrace zdát naivní, nezapomínejme, že ani v tvořivě rozvojové funkci ilustrace ji nelze (vzhledem k rázu dětského myšlení) zcela pomíjet. Při nepohádkovém, zároveň však fantazijnějším rázu těchto pohádek se mimo to problém vztahu textu a ilustrace stává ještě naléhavější, a Cipárovo řešení je šťastné svou šíří a objevností.

Barevné ilustrace k Feldekovým veršům Hviezdičková rozprávka (1971) vytvářejí společně s nimi radostné pojetí nové obrázkové knížky. Je to sled obrazů, v němž faktor dekoru dosahuje až k hranici samoučelnosti. A přece i tento ilustrační experiment, jehož přímým a intenzivním podnětem byl ráz Feldekových veršů, má při dějovém náznaku až dozracena jemným pevným zákonem a řád. Obrázky tvoří samostatný proud, nevážou se na text stran, spíše ho předbíhají. Proti námitce, že na některých stranách dekor a sekundární obsahové prvky v textu nezmíněné zatlačují plně „pochopení“ ilustrace, lze namítnout, že podíl racionální a emocionální složky při osvojování stejně nemůže být nikdy stejný. A je to právě citová

stránka recepce, která vede k aktivním formám reagování, jimž sluší dát přednost.

Pro obrázkovou knihu Jozefa Pavloviče, jeho Příhody na divoko (1970) vytvořil Cipár cyklus dvoubarevných ilustrací v kontrastní disharmonii zelené a fialové. Barevně poněkud souvisí se záhlavními kresbami v Osmijankovi, pojetím postav a tvarů si tu však Miroslav Cipár buduje zázemí klidnějšího, méně rozmarného vtípu, zázemí, k němuž se může vracet. Je to skoro ladovsky zjednodušená kresba a v hranicích Cipárova výrazu znamená jakýsi pól jistoty východisk. Druhým pólem zůstává romantika experimentu.

Konečné stadium Cipárovy ilustrační koncepce společně s těmito knihami tvoří ilustrační cykly dalších tří knih, u nichž spojení s Bílou kněžnou je zřejmější. Je to Viking Víke od Runera Jonssona (1969), Hečkova úprava Příběhů z Dekameronu (1970) a Feldekevo pohádkové vyprávění Kuzelník a květinárka (1972). Tak jako se všechny čtyři knihy (čítám i Bílou kněžnu) liší od sebe textově, podobně existují i rozdíly v Cipárových ilustracích; jsou to nicméně rozdíly v hranicích téhož pojetí a téhož výrazu.

Viking Víke je humoristická povídka o vtípném vikingském chlapci, ukazující, jak vtíp vítězí nad hrubou silou. Zhlediska historického žánru lze vyprávění považovat za parodii, platicí respektu, který se prokazuje dobovačnému hrdinství a bojům. Chlapecký hrdina Víke řeší i nejtěžší úkoly způsobem, který připomíná nápady Barona Prášila, nebo zásah zdravého rozumu do pošetilosti kocourkovských.

Najít polohu mezi humorem znevažujícím hrubou sílu a majestátem, jímž se násilí přiodívá, je vůbec nesnadné a v ilustraci tohoto žánrového odstínu nemáme mnoho příkladů adekvátní povahy. Miroslav Cipár řeší svůj úkol geometrizovaným schematem postav, které sestavuje do malebných shluků, vybavuje je výrazem naivní, až pasivně bezbranné důvěřivosti, plošná stejnoměrnost barev působí i při jejich střídání až siluetním dojmem. Vlastnímu humoru, jež například tak výrazně projevoval v ilustraci chlapeckých povídek, se tu Cipár vyhýbá. Naznačuje jej pouze v kontrastu postojů výpravných postav a kichotské rozpačitosti mimické a pohybové. Zato se snaží být více práv konkrétním dějovým situacím, což ostatně samo klade meze vyjádření humoru v této mezižánrové poloze textu.

Renesanční Dekameron je tak bohatý peripetemií příběhů naplněných láskou, šalbou a hrubozrnným vtípem, že ani v úzkém Hečkově výběru, který je měl pro četbu mládež co nejmíc oderotizovat, nevyžaduje od ilustrátora konkrétní situačně fabulační pojetí ilustrace. Miroslav Cipár si ostatně takový úkol nikdy naléhavě nekladl. Nepočetný soubor barevných příloh i s kompozicemi na předsádkách a na přebalu knihy chce místo toho vystihnout ducha doby, renesančního citění a života. Pro mládež ve věku, jemuž je tato kniha určena, je to cíl přiměřený. Bohatě hostiny, setkání zamilovaných párů, vis-a-vis krasavic, obraz kurtizány v květech, spojení klamavé dívčí krásy s dekorem brokátů, sloupovím a frontami paláců dávají Cipárovi poutavý výběr námětů k ilustrování. Z celé Cipárovy tvorby je tenhle cyklus nejvroucnější, nejobdivnější — tento vztah ho přibližuje podstatě ilustrace historického žánru.

Jinou polohu výrazu zaujímá Cipár ve výtvarné paralele ke grotesknímu vyprávění Lubomíra Feldeka Kuzelník a květinárka. Lze-li říci o Feldekově sugestivním a fantastickém textu, že je to groteska bez předstíraného humoru, vystihuje Cipárův doprovod ideálně ducha literární předlohy. Ne ve smyslu staré nepřekročitelnosti hranic projevu a žánru. V Kuzelníku a květinárce jde naopak o objevování nových prostorů — od obrazu diváků v protititulu, který upoutá čtenáře hypertrofií napjaté a při vši naivitě vážné zvědavosti a tím, jak ji Cipár vyjadřuje v mimice, postojích a pohybech, a dál stranami groteskních konfrontací, jejichž účinnost prostotou Cipárova výtvarného výrazu jenom roste. Květina-stromek s klobouky, cyklokros na skautském klobouku, tulácký širák s hvězdovitou dírou, čepice s bambulkou-vatrou a Jánošíkovou družinou, ušanka s indickou princeznou, nebo lesácký klobouk s kalamářem — Cipár všechno domýšlí a vtahuje do groteskní úrovně svého projevu.

Nedbá-li vždy posloupnosti dané textem, není to na závalu dětskému osvojování: čepice se zbojnickou vatrou dávno předběhla zmínku v textu, a přece si ji každé dítě vtiskne do vědomí i při nejběžnějším prohlížení. Dětské uvědomění v boji mezi předchůdností slova a ilustrace nemůže začínat vždy slovem: také ilustraci se má dostat někdy úlohy počátečního podnětu.

Zvláštní místo v cyklu obrazů mají květinárka a kouzelník, postavy spíše nesené groteskními obsahovými detaily, než aby byly jejich nositeli — a proti nim udivený a zaujatý dav diváků vstupující zvláštní hrou recepce mezi výtvarně vyjádření děje a dětského čtenáře. Už nápad, začít a ukončit cyklus ilustrací shlukem zvědavců a rozesít je navíc i do dvoustránkových kompozicí knížky, svědčí o tom, jak je Cipárovi vlastní groteskní poloha výrazu a jak ji dovede vtělovat do obecného citění dětského čtenáře.

## VII

Pokus o analýzu Cipárova ilustračního díla pro děti trpí nevýhodou, že pojednává o tvůrčím přínosu umělce v první polovině jeho umělecké dráhy. Ale pocit té nevýhody nám nemůže zabránit, abychom neuvažovali o významných projevech ilustrace pro děti a abychom se nepokusili hledat vedle jejich praktického hodnocení (jak se jeví například v cenách soutěží a konkursů) faktory objektivních vztahů a souvislostí, na něž se v praktických soudech zpravidla nedostává. Faktor trvalé hodnoty a stálosti významu uměleckého díla je z nich bezpochyby nejdůležitější.

Miroslav Cipár představuje v mladé generaci slovenských ilustrátorů velmi výraznou osobnost. Je jedním z nejvýraznějších a nejprůbojnějších experimentátorů-hledačů, jeho zájem se vztahuje ke všem žánrům ilustračním a postihuje stejně oblast vlastní kresby jako oblast ilustrace malířské. Při všem hledání zůstává Cipár nicméně stále svůj a neztrácí pozice, kterých už dobyt: lze říci, že v každém novém projevu Miroslava Cipára jsou svým způsobem obsaženy-zaklety originální rysy dříve objevené a začleněné do jeho výrazu. Tento organický syntetizující faktor činí celou Cipárovu tvorbu vzácně jednotnou a ucelenou.

K žánrově tématické šíři, která charakterizuje Cipárův projev, sluší dále přičíst i specifické chápání a pojetí tradice lidového umění, jak se jeví zvláště v ilustraci pohádek a některých obrázkových knih pro nejmenší, a jeho živý zájem o spojení ilustračního projevu s typografickou úpravou knihy. Živé tradice lidového výtvarného umění se Cipár dotýká s osobitou citlivostí: jeví se to jak ve škále neobvyklých barevných harmonií, tak v jisté tvarové strohosti, která odjakživa vyznačovala prvky lidové výtvarnosti v horských a izolovanějších sociálních prostředích. Spojením ilustrace

s typografickou stránkou knihy předchází Cipár předvídavě perspektivní trendy knižní výpravy. K této syntéze směřovala celá jeho dosavadní činnost, vykazující i v charakteru spojení obou stránek nové klady a objevy.

V době, která klade zvláštní důraz na probouzení a rozvíjení tvořivosti a která z tohoto hlediska nově hodnotí i rozsah a ráz autority, přináší ilustrační výraz Miroslava Cipára řadu podnětů k řešení těchto společenských problémů a k uplatnění vzdělávacího, rozvojového významu dětské knihy a její ilustrace.