

BIB '81

Zborník  
S N G 7

# BIB

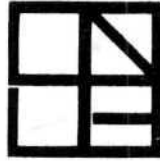
'81



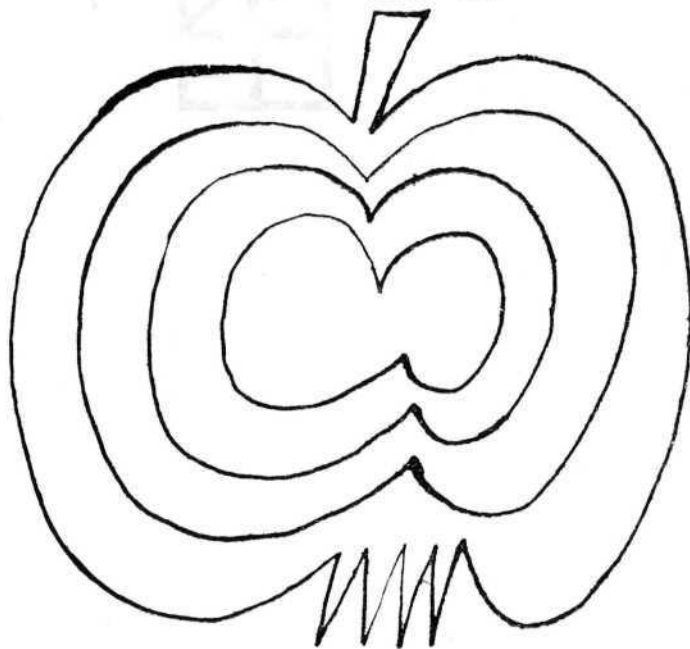
Zborník  
S N G  
7

Slovenská  
národná  
galéria





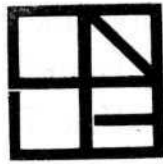
BIB '81



Zborník Slovenskej  
národnej  
galérie 7

СБОРНИК СЛОВАЦКОЙ  
НАЦИОНАЛЬНОЙ  
ГАЛЕРЕИ 7

Miscellany of the  
Slovak National  
Gallery 7



ZBORNÍK SLOVENSKEJ  
NÁRODNEJ  
GALÉRIE 7

BIENÁLE ILUSTRACÍ  
BRATISLAVA  
'81

СБОРНИК СЛОВАЦКОЙ  
НАЦИОНАЛЬНОЙ  
ГАЛЕРЕИ 7

БЪЕННАЛЕ ИЛЛЮСТРАЦИЙ  
БРАТИСЛАВА  
'81

MISCELLANY OF THE  
SLOVAK NATIONAL  
GALLERY 7

BIENNALE OF ILLUSTRATIONS  
BRATISLAVA  
'81

Vedecká redaktorka  
a zostavovateľka  
Anna HORVÁTHOVÁ

Научный редактор:  
дипл. историк Анна Хорватова  
Составила: Анна Хорватова

Scientific advisor,  
editor and compiler  
Anna HORVÁTHOVÁ





## Obsah

- Štefan Mruškovič — ČSSR, Na úvod / 9  
 Anna Horváthová, ČSSR, K téme sympózia BIB '81 / 11  
 František Holešovský — ČSSR, K modernímu pojetí ilustrací Carrollovy Alenky / 13  
 Dušan Kállay — ČSSR  
 Dagmar Berková — ČSSR  
 Markéta Prachatická — ČSSR  
 Gennadij Kalinovskij — ZSSR  
 Ella Gankinová — ZSSR, Ilustrácia pre deti v celostnom systéme umeleckej kultúry sveta / 21  
 Jiří Šalamoun — ČSSR, O hledání a objevch v ilustrátorské práci / 25  
 Jan Tomeš — ČSSR, Genese výtvarné interpretace pohádek Karla Jaromíra Erbena v díle Antonína Strnadla / 28  
 Gita Kordošová — ČSSR, Vývojové tendencie slovenskej ilustrácie pre deti a mládež / 31  
 Binette Schroederová — NSR, Ako som ilustrovala Baróna Münchhausena / 35  
 Juraj Klaučo — ČSSR, Ilustrovanie detskej knihy, funkcie, ciele a problémy jej tvorby / 38  
 Milan Hegar — ČSSR, Nad výtvarnou úpravou detskej knihy / 42  
 Miro Cipár — ČSSR, Ako sme robili Zlatú bránu / 45  
 Ľubomír Krátky — ČSSR, Typografická úprava detskej knihy, alebo príbeh o tom, ako sa rodila jedna kniha / 47  
 Helga Aichingerová — Rakúsko, Poznámky k ilustrácii detskej knihy / 50  
 Lucia Binderová — Rakúsko, Problémy ilustrácie v medzinárodných súťažiach / 52  
 Lýdia Kyseľová — ČSSR, Otázky symbiózy literárneho a výtvarného prejavu v detskej knihe / 54  
 Klaus Doderer — NSR, Ilustrátori detských kníh v minulosti a dnes / 57  
 Albín Brunovský — ČSSR, Niekoľko poznámok o ilustrácii a výchove mladých ilustrátorov / 60  
 Janine Despinette — Francúzsko, Ako vzniká ilustrovaná kniha / 63  
 Dietrich Grünwald — NSR, Funkcia obrázku v obrázkovej rozprávke / 64  
 Blanka Stehlíková — ČSSR, Vztah ilustrácie a kresleného filmu v tvorbe Adolfa Borna / 69  
 Marian Veselý — ČSSR, Animovaný film a knižná ilustrácia — súvislosti a vzťahy / 72  
 Marie Benešová — ČSSR, Ilustrácia a kreslený film — paralely, príbuznosti a vzťahy / 76

- Rudolf Urc — ČSSR, Od ilustrácie k animovanému filmu / 80  
 Vilma Čadová — ČSSR, K některým otázkám knižní ilustrace a animovaného filmu pro děti / 82  
 Andrés Hernández — Kuba, Detská kniha na Kube, hodnotenia a koncepcie / 84  
 Zbigniew Rychlicki — PLR, Medzinárodné sympóziu na 8. bienále ilustrácií BIB'81 — Bratislava / 86

## СОДЕРЖАНИЕ

- Штефан Мрушкович — ЧССР, «В качестве вступления» / 93  
 Анна Хорватова — ЧССР, «На тему симпозиума БИБ—81» / 94  
 Франтишек Голешовский — ЧССР, «К современному понятию иллюстраций Кэрролловской Алисы» / 97  
 Душан Каллай — ЧССР  
 Дагмар Беркова — ЧССР  
 Маркета Прахатицка — ЧССР  
 Геннадий Калиновский — СССР  
 Элла Ганкина — СССР, «Иллюстрация для детей в целостной системе художественной культуры мира» / 107  
 Йиржи Шаламоун — ЧССР, «О поиске и открытиях в иллюстраторской работе» / 111  
 Ян Томеш — ЧССР, «Генезис художественной трактовки сказок Карла Яромира Эрбена в произведении Антонина Страдла» / 114  
 Гита Кордошова — ЧССР, «Тенденции развития словацкой иллюстрации для детей и молодежи» / 117  
 Бинетте Шредер — ФРГ, «Как я иллюстрировала Барона Мюнхаузена» / 122  
 Юрай Клаучо — ЧССР, «Иллюстрирование детской книги, назначение, цели и проблемы ее создания» / 126  
 Милан Хегар — ЧССР, «Над художественным оформлением детской книги» / 131  
 Миро Ципар — ЧССР, «Как мы делали Золотые ворота» / 134  
 Любомир Краткий — ЧССР, «Типографическое оформление детской книги или история о том, как родилась одна книга» / 137  
 Хельга Айхингер — Австрия, «Замечания к иллюстрации детской книги» / 141  
 Луция Биндер — Австрия, «Проблемы иллюстрации на международных конкурсах» / 143

- Лидия Киселева — ЧССР, «Вопросы симбиоза литературного и художественного выражения в детской книге» / 145
- Клаус Додерер — ФРГ, «Иллюстраторы детских книг в прошлом и настоящем» / 149
- Албин Бруновский — ЧССР, «Несколько замечаний относительно иллюстрации и подготовки молодых иллюстраторов» / 152
- Жанин Деспинетт — Франция, «Как появилась иллюстрированная книга» / 156
- Дитрих Грюневальд — ФРГ, «Функция рисунка в иллюстрированной сказке» / 158
- Бланка Стегликова — ЧССР, «Соотношение иллюстрации и мультфильма в творчестве Адольфа Борна» / 163
- Мариан Веселый — ЧССР, «Мультипликационный фильм и книжная иллюстрация — связи и отношения» / 167
- Марие Бенешова — ЧССР, «Иллюстрация и мультипликационный фильм — параллели, родство и связи» / 172
- Рудольф Урц — ЧССР, «От иллюстрации к мультипликационному фильму» / 177
- Вильма Чадова — ЧССР, «К некоторым вопросам книжной иллюстрации и мультипликационного фильма для детей» / 180
- Андрес Гернандез — Куба, «Детская книга на Кубе, её оценка и концепция относительно оформления» / 183
- Збигниев Рихлицкий — ПНР, Международный симпозиум на 8-ом бьенале иллюстраций БИБ—81 — Братислава / 186
- Указатель авторов / 190
- Jan Tomeš — CSSR, The Genesis of Visual Interpretation of Karel Jaromír Erben's Tales in the Work of Antonín Strnadel / 215
- Gita Kordošová — CSSR, Developmental Tendencies of the Slovak Illustration of Children's and Juvenile Books / 218
- Binette Schroeder — FRG, How I Illustrated Baron Münchhausen / 223
- Juraj Klaučo — CSSR, Illustrations of Children's Book, Functions, objectives and Problems of Their Creation / 226
- Milan Hegar — CSSR, On Artistic Design of a Children's Book / 231
- Miro Cipár — CSSR, How We Were Working on „The Golden Gate“ / 234
- Lubomír Krátký — CSSR, Typographic Layout of One Children's Book or a Story of Making One Book / 237
- Helga Aichinger — Austria, Remarks on the Illustration of Children's Books / 241
- Lucia Binder — Austria, Problems of Illustration in International Competitions / 243
- Lýdia Kyseľová — CSSR, Questions Related to the Symbiosis of Literary and Visual Expressions in a Children's Book / 245
- Klaus Doderer — FRG, Illustrators of Children's Books in the Past and in the Present / 248
- Albín Brunovský — CSSR, Several Remarks on Illustration and on Training of Young Illustrators / 251
- Janine Despinette — France, How an Illustrated Book is Created / 255
- Dietrich Grünewald — FRG, Function of the Picture in a Picture Story / 257
- Blanka Stehlíková — CSSR, Relationship between the Illustration and Animated Cartoon in the Creation of Adolf Born / 262
- Marian Veselý — CSSR, Animated Film and Book Illustration — Connections and Relations / 266
- Marie Benešová — CSSR, Illustrations and Animated Cartoon — Parallels, Similarities, Relationships / 271
- Rudolf Urc — CSSR, From Illustrations to Animated Films / 276
- Vilma Čadová — CSSR, On Some Questions of Book Illustration and Animated Film for Children / 278
- Andrés Hernández — Cuba, Children's Book in Cuba. Design considerations and conceptions / 280
- Zbigniew Rychlicki — PPR, International symposium at the 8-th Biennial of illustrations BIB'81 — Bratislava / 283
- Author's index / 286

## CONTENTS

- Štefan Mruškovič — CSSR, By Way of Introduction / 195
- Anna Horváthová — CSSR, To the Theme of the BIB'81 Symposium / 197
- František Holešovský — CSSR, On Modern Conceptions of Illustrations of Carroll's „Alice“ / 199
- Dušan Kállay — CSSR
- Dagmar Berková — CSSR
- Markéta Prachatická — CSSR
- Ghennadii Kalinovskii — USSR
- Ella Gankina — USSR, Illustration for Children in the General System of Today's Culture / 208
- Jiří Šalamoun — CSSR, Some Thoughts on the Conventional and Non-Conventional Illustration / 212

Štefan Mruškovič  
ČSSR

## 8. MEDZINÁRODNÉ SYMPÓZIUM

### AKO VZNIKÁ ILUSTROVANÁ DETSKÁ KNIHA

/ 8. Medzinárodné sympóziium Bienále ilustrácií Bratislava v roku 1981, poriadané Slovenskou národnou galériou v rámci 8. ročníka medzinárodnej výstavy BIB '81 sa uskutočňuje pod názvom „Ako vzniká ilustrovaná detská kniha“. Téma je v istom zmysle značne univerzálna a východisková v riešení zložitého problému akým je ilustrovaná detská kniha. Nielen z hľadiska procesu autorskej tvorby jej ilustračnej a literárnej stránky, ale aj z hľadiska procesnosti ich spolupráce s vydavateľstvom a v neposlednej miere aj so samotným detským čitateľom.

/ V súčasnosti vznik ilustrovanej detskej knihy spravidla už nie je doménou len autorsky tvorivých subjektov — literárneho tvorcu a ilustrátora, ale výsledkom úzkej spolupráce viacerých spolučiniteľov objektivizujúcich záujem, spoločenskú nutnosť a obsahové zameranie edičného zrodu každej ilustrovanej detskej knihy. Kooperujú pri jej vzniku v úzkom vzťahu tvorivého hľadania, podnecovania, riešenia a stvárňovania obsahovej, výtvarnej i celkovej estetickej úrovne knihy. Stúpajúca náročnosť autorov a tiež vydavateľstiev zohráva pri tom osobitne dôležitú úlohu.

V súčasnosti, vďaka takejto spolupráci, ilustrovaná detská kniha patrí vo väčšine krajín sveta k najlepším literárnym a súčasne i polygrafickým hodnotám ich kultúrnej produkcie.

/ Zložitost procesu tvorby ilustrovanej detskej knihy teda je úmerná náročnosti jej spolutvorcov, vrátane vydavateľstiev. Touto axiómou sme sa riadili aj pri vytýčení témy dnešného sympózia. Rozdelili sme ho do niekoľkých častí zameraných na čiastkové špecializované problémy, v snahe odhaliť a zdôvodniť úzke vzťahy a väzby tvorivých vkladov subjektívnych činiteľov (autorov literárnych diel a ilustrácií) s organizačno-tvorivými spolučiniteľmi, ktorí majú veľký podiel na vysokej úrovni ilustrovanej detskej knihy i na rozvoji spoločenského záujmu o ňu v širokých vrstvách ľudu.

/ Prvý okruh problémov tvoria otázky samotného procesu ilustračnej tvorby detskej knihy, ktorá v súčasnosti predstavuje vyhranený druh umelecko-výtvarného žánru s osobitným postavením v sústave umelecko-výtvarných i širších kultúrno-tvorivých zložiek. Tak ako každý progresívny umelecký prejav aj tento druh umeleckej tvorby podlieha objektívnym podmienkam neustáleho hľadania a objavovania nových umeleckých postupov a foriem v snahe o čo najúčinnjšiu výtvarnú interpretáciu literárneho obsahu detskej knihy. V tomto zmysle dnes už môžeme hovoriť nielen o zjavných vývinových tendenciách v ilustračnej kultúre detskej knihy, ale pokúsiť sa aj o jej dialektické poznanie a hodnotenie.

/ Druhý okruh problémov je venovaný otázkam edičného a výtvarno-organizačného procesu tvorby detskej knihy. Nadväzuje na prvý okruh, avšak odkrýva tvorivé autorské väzby s ostatnými tvorivo-organizačnými spolučiniteľmi pri vzniku ilustrovanej detskej knihy.

/ Tretí okruh problémov je venovaný otázkam pôsobenia, vnímania a propagácie vizuálnej zložky detskej knihy, otázkam plánovitej prípravy umelcov-ilustrátorov, otázkam výskumu vnímania ilustrácie samotnými deťmi, ako aj otázkam vzťahu ilustračnej tvorby ku kreslenému filmu. V tejto súvislosti možno chápať aj štvrtý okruh problémov venovaný paralelám a príbuznosti ilustrácie s kresleným filmom v konfrontácii tvorivých koncepcií a procesov pri jeho vzniku.

/ 8. Medzinárodné sympóziium BIB '81 teda dáva priestor k riešeniu zložitých autorských tvorivých vzťahov i kooperačných, často interdisciplinárnych vzťahov zúčastnených spolučiniteľov. Proces vzniku ilustrovanej detskej knihy tak často nadobúda charakter integrácie tvorivých subjektov, založenej na ich kolektívnom spolupôsobení a vplyve na celkovú úroveň

a kvalitu ilustrovanej knihy. V tomto zmysle obsah nášho sympózia logicky a zákonite prekračuje základný rámec hodnotenia estetickej a výchovno-vzdelávacej funkcie ilustrovanej detskej knihy. Zároveň prognosticky naznačuje, že obsahové zameranie budúcich sympózií sa už nezaobíde bez širšej interdisciplinárnej spolupráce ani pri riešení teoretických otázok hodnotenia a usmernenia vývoja ilustrovanej detskej knihy.

/ 8. Medzinárodné sympóziu BIB '81, podobne ako aj medzinárodná výstava BIB '81, sa vyznačujú rekordným počtom účastníkov oboch podujatí. To svedčí o neustálom vzostupe záujmu o Bienále ilustrácií Bratislava. Výstavy i sympóziá BIB svojim obsahovým zmyslom a kultúrno-spoločenským poslaním už prerástli význam úzko vymedzenej kultúrnej akcie. Stali sa dôležitým článkom internacionálnej mierovej spolupráce späť s rozvojom detskej knihy vo svetovom meradle. Významnou mierou tak prispievajú k boju za mier, spolupráci a dorozumeniu medzi národmi, v duchu politiky, ktorou sa riadi svetové mierové hnutie

opierajúce sa o širokú podporu svetového socialistického spoločenstva, ku ktorému patrí aj Československá socialistická republika.

/ V tomto duchu sa uskutočnili i predchádzajúce výstavy a sympóziá BIB. Posledné i terajšie, však zdôrazňujú úsilie napomáhať prebúdať v deťoch túžby a snahy o spoznanie a rozvíjanie najkrajších a najhumánnejších kultúrno-spoločenských hodnôt a tradícií jednotlivých národov. Je potešiteľné, že k najčastejšie vydávaným a u detí najobľúbenejším patria ilustrované knihy, ktoré sa zaraďujú ku klenotom národných kultúr. A je ešte potešiteľnejšie, že zväčša patria ku knihám najkrajším aj z hľadiska esteticko-výtvarného. Bez nadsádzky možno povedať, že reprezentujú neobyčajné hodnoty trvalého kultúrno-spoločenského významu aj v medzinárodnom meradle.

/ Úlohou nášho sympózia je zhodnotiť a zdôvodniť tieto hodnoty a prispieť k ich zmedzinárodneniu. Jednou z ciest k dosiahnutiu tohto cieľa je výmena poznatkov, názorov a skúseností v oblasti ilustrovanej detskej knihy, čomu je zasvätený aj program tohto pracovného stretnutia odborníkov z 18 krajín.

/ Stalo sa zvykom a je užitočné, uvádzať pracovné stretnutie na odbornej teoretickej úrovni vstupným slovom, týkajúcim sa jeho témy.

Toto pravidlo sme zachovávali aj na našich sympóziách BIB. Základná téma tohtoročného sympózia je však navyše tak neobvyklá, že vyžaduje sama osebe naliehavejšie osvetliť okolnosti jej stanovenia.

/ Témou tohtoročného sympózia sú *Problémy vzniku ilustrovanej detskej knihy*. Pojem „Vznik“ môžeme doplniť pojmom „proces tvorby ilustrovanej detskej knihy“. Aj keď sa na detskú knižku pozeráme ako na jednotný celok v oblasti kultúrnych médií a aj keď *proces vzniku detskej knihy* má svoj pevný a organicky jednotný postup, ide predsa len o niekoľko samostatných prúdov tvorivej činnosti. Jedným z nich je proces tvorby ilustrácie; ďalej sú to edičné procesy odohrávajúce sa v redakcii detskej knihy a nie nakoniec, činnosť výtvarného upravovateľa, ktorého podiel — nie vždy rovnovážny — postupne narastá a nadobúda na význame. To však zostávame zatiaľ u základného tvaru pôvodnej detskej knihy.

/ Pri úvahách o detskej knihe, myslíme však viac než kdekoľvek inde na procesy pôsobenia knihy: predovšetkým na pôsobenie ilustrácie a vizuálnej stránky knihy. Aj v tomto odraze ilustrácie a knihy existuje celý rad vzťahov a okolností, ktoré sú veľmi ťažko obsiahnuteľné a ktoré postihujú aj iné ohniská a sféry, ako je sám ilustračný proces a vydávanie detských kníh. V našej téme môže táto významná oblasť vzťahov zaujímať prirodzene len sekundárne miesto, pričom dáme opäť prednosť činnostiam, ktoré bezprostredne nadväzujú na procesy spojené s tvorbou knihy pre deti.

/ Naša téma procesu ilustrácie a tvorby detskej knihy celkom zodpovedá princípom teórie ilustrácie detskej knihy. V poslednom čase sme si zvykli tieto princípy zdôrazňovať, ale sa nám nie vždy podarilo v teoretickej a kritickej práci ich realizovať. Môžeme spomenúť celý rad impulzov, ktoré žiaľ zostávali len impulzami

bez realizácie. Tie z nich, na ktorých nám najviac záležalo, boli predovšetkým od ilustrátorov a dotýkali sa ich prístupu k ilustrovaniu, vzťahu k textu, ich spolupráci s autormi či vydavateľmi a pod. Mohli by sme ich zahrnúť do oblasti psychológie umelecko-tvorivého procesu viac, ako do vlastnej teórie umenia. A tak sú to práve ilustrátori, umelci detskej knihy, ktorým dnes dávame hlavné slovo. Toto si uvedomili aj prednášajúci — neilustrátori, a sústreďujú svoj pohľad na vlastnú tvorbu ilustrátora a typografa a nie na výsledok ich práce. / Postavenie vydavateľa je tu prirodzene určujúce, aj keď sa to v slede referátov a vystúpení vždy tak výrazne neprejaví.

/ Snažili sme sa o čistotu obsahu k vlastnej téme sympózia a napr. prehľady o vývoji ilustrácie detských kníh v jednotlivých národných kultúrach a štátoch nezaraďiť do sympózia. Takéto témy sú publikačne populárne a predchádzajúce sympózia sa takýmto témam venovali. Napriek tomu, ak uvažujeme o tvorivom procese ilustrovania detskej knihy, nemôžeme mať vždy na mysli len subjektívno-individuálny obraz jedného umelca či dokonca jediného ilustračného cyklu. Do rámca tvorivého procesu patria postoje a ciele, ktoré sú spoločné viacerým ilustrátorom, ktoré ich prípadne môžu zoskupiť do príbuzných celkov. Z tohto hľadiska sa môžeme aj na dynamický proces ilustrovania dívať ako na pohyb snaženia vo výtvarnom umení v istom časovom období.

/ Pokusom o takýto dynamický pohľad na súhrnnú tvorbu ilustrácií je prejav Gity Kordošovej, ktorý osvetľuje výstavu slovenských ilustrátorov detských kníh, ktorá je inštalovaná v SNG a spĺňa tak požiadavku sprievodného slova a výtvarnej inštalácie.

/ V liste, v ktorom sme Vás pozývali na sympóziu, sme okrem troch základných bodov, ktoré sa týkajú ilustrovania, vydávania a grafickej úpravy detských kníh, uviedli aj niekoľko sekundárnych problémov, priamo nadväzných na spomínané základné prúdy. Mysleli sme

na profesionálnu prípravu a na predpoklady k ilustrátorskej činnosti, na vzťahy medzi ilustračným procesom a príbuznou tvorbou v kreslenom filme, na špecifiku kreslených seriálov, na úlohu detských časopisov, na sústavu medzinárodných stretnutí ilustrovanej detskej knihy, na účasť masovokomunikačných médií vo výchovno vzdelávacej práci s ilustráciou, na publikácie o ilustráciách a detských knihách a pod. Je prirodzené, že téma sympózia zostáva otvorená a dáva široké možnosti nadviazať na tieto aj ďalšie problémy.

/ Ohlas k téme sympózia bol mimoriadne úspešný. Z toho dôvodu sme požiadali rečníkov, aby prejavy, pokiaľ je to možné, skrátili tak, aby sa umožnilo vystúpiť

všetkým prihláseným. Písomných verzií prejavov, ktoré budú publikované v Sborníku SNG sa to pochopiteľne nedotýka.

/ Koncepcia tohtoročného sympózia vyšla zo spoločných úvah prípravného výboru sympózia a je výsledkom navrhnutých a vyslovených téz a myšlienok. Záverom ďakujem všetkým, ktorí spoločne s užším kolektívom iniciatívne pomáhali pri vytváraní programu sympózia, aj tým, ktorí ho svojimi prejavmi a diskusnými príspevkami naplnia.

/ Zvláštne poďakovanie patrí Ministerstvu kultúry SSR, ktoré stanovenú základnú tému sympózia schválilo a tým potvrdilo potrebnosť a perspektívnosť danej problematiky.

František Holešovský  
ČSSR

## K MODERNÍMU POJETÍ ILUSTRACÍ CARROLLOVY ALENKY

/ Na brněnském bienále o vizuálním ztvárnění knih a časopisů v roce 1976 promluvil Roger Hampson z Boltonu na téma ilustrací v anglických vydáních Carrollovy Alenky. Vybral osm ilustrátorů z počtu — jak sám říká — „daleko přesahujících stovku“ ilustračních cyklů a jejich tvůrců. Kromě samého L. Carrolla, který se pokusil ilustrovat Alenku v rukopisném vydání první verze textu, uvedl R. Hampson ilustrátory Johna Tenniela, Charlese Robinsona, Arthura Rackhama, Mervina Peakea, Grahama Ovendena, Petera Blakea a Ralpha Steadmana. Jeho časová škála ilustrací sahá od roku 1866 až do roku 1972 a má svým způsobem historicky hodnotící ráz.

/ Výběr ilustrátorů a záměr našeho projevu je zcela jiný: omezujeme se pouze na několik současných ilustrátorů Alenky ze socialistických zemí, především z Československa. A protože se toto sympozium zabývá *vlastním procesem* ilustrační tvorby, bylo nezbytné, aby také sami umělci vyjádřili své pohnutky, postoje a přístupy, které je vedly při ztvárnění složitě zašifrovaného Carrollova díla. Chceme ukázat, jak soudobí umělci promýšlejí obsah a formu Carrollova díla a jak mohou postihnout jeho vlastní podstatu: často i takovými způsoby, jaké by byly i pro samotného autora díla třeba revolučně objevené. To je cesta k realizaci perspektiv každého klasického díla a k dokonalé harmonii autora a ilustrátora bez časového omezení.

/ Za čtyři měsíce uplyne stopadesát let ode dne, kdy se narodil Charles Lutwidge Dodgson, Lewis Carroll, autor knihy „Alice in the Wonderland“ a „Through the Looking-glass and what Alice Found There“. Chápeme-li časovou křižovatku tohoto sympozia jako příležitost k jubilejní vzpomínce na Carrolla, nestačí ulpět pouze na jubileu jeho narození (narodil se 27. 1. 1832, zemřel 14. 1. 1898). V červenci 1982 to bude sto dvacet let od důvěrné projížďky člunem po Temži, během níž se rodily obsah a forma díla, sto dvacet let od vysloveného přání desetileté Alice Pleasance Liddellové, aby vyprávění toho nedělního odpoledne

dostalo písemnou knižní formu. (Knižní vydání prvního dílu Alenky spadá nicméně až do roku 1865.) A letošní rok dělí sto deset let od oficiálního ukončení literárního celku díla, od vydání Alenky za zrcadlem.

/ Základním tématem našeho sympozia BIB je *proces tvorby obrázkové dětské knihy*: vztahy, z nichž se rodí a které ho doprovázejí. Vzhledem ke Carrollovi můžeme připomenout citovou půdu styků autora s dětmi, styků, které pro něho znamenaly hledání poezie ztraceného dětství a návraty k němu; můžeme položit otázku o základní proměně původní adresátky díla v hrdinku fantastického vyprávění. Ocitáme se ve složitých proudech procesních vztahů — nejdůležitější mezi nimi z psychologického a logického hlediska představují Alenku jako identifikační model, symbolizaci vztahů mezi světem dětí a světem dospělých, charaktery postav, s nimiž se Alenka střetá, skoky a proměny v ději obou knih o Alence.

/ V těch proměnách a zvratech pouze Alenka sama dává čtenáři pevný opěrný bod, pevný i při úsměvně hravém sledu dětských nálad a logických závěrů. Fantazie dětského myšlení se tu sráží s falší důstojností, na níž ulpívá svět dospělých. A je to opět dětská hrdinka knihy, kdo určuje výsledky těch střetů a setkání. V závěru obou knih vede Alenka čtenáře k tomu, aby se vydali za jevovou stránku dějů a postav a hledali jejich afinity s realitou. Logická absurdita dialogů a vložených veršů, nečekaně prudké změny situací a prostředí i prostorové kouzlo zrcadlení tu asociativní činnost neztěžují, naopak dialektikou protikladu jí napomáhají.

/ V proměnlivých proudech a náznacích se prolínají v Carrollově díle fabulace, věda, nonsens, satira. Jedním ze stavebních rysů díla je i symbolický patronát postav z prostředí a veřejného života, autora samotného nevyjímajíc. Tento rys nicméně postupem času a vzdáleností od ovzduší anglické historie slábnul a ztrácí podnes na významu. Zvraty situací, plně nevysvětlené a nevysvětlitelné, jsou v obou knihách

tak příkré, že se někdy setkáváme s názorem, jako by Alenka vlastně ani neměla ucelený jednotný děj, jako by v ní šlo pouze o jakési seřazení scén, v nichž jediným průběžným a spojovacím článkem je právě ona sama. Tak to ostatně zpravidla bývá ve spontánních vyprávěních určených ad uzum určitého dětského posluchače.

/ V živelné fantazii první knihy mají zvláštní místo zvětšování a zmenšování hrdinčiny postavy, přeměny, mizení a objevování postav v ději. Do velikostních proměn Alenky zahrnul Carroll i jisté disproporce. Vzpomeňme třeba na dlouhatánský krk Alenky potom, když okusila z houseňákovy houby, nebo groteskní představu zmenšení, při němž Alenka narazí bradou o vlastní nohy. (Oba okamžiky vyjádřil Carroll sám v rukopisném vydání knihy). Zajímavá je i několikerá proměna vztahů mezi Alenkou a králíkem, hierarchický význam postav-karet a souvislost mezi tvořením slovních hybridů a možnostmi jejich vizuálního vyjádření.

/ Ve srovnání s principy fantazijní výstavby první knihy Alenky je stavba Alenky za zrcadlem podřízena dvěma pevným principům: zákonitostí šachové hry a principu zrcadlení. Díky jim dostávají nonsensové prvky ve druhé knize jakési kauzální zdůvodnění v obou úrovních principů. Samo zrcadlení v poměru k procesu šachové hry působí rozporněji a dalekosáhleji. I při té časové a prostorové antizákonitosti se už může čtenáři zdát, že dovede předvídat, co bude následovat. V jakési klamně podobě: v takové, kdy teprve dodatečně, po změně v ději si zúčastněný řekne: „To jsem přece mohl tušit!“

/ V úvahách o podstatě Carrollova díla se skoro pravidelně uvádí příbuznost dějů v Alence se snem, s fantazií snu. Jedni ji stavějí do základů své argumentace, jiní naopak s ní polemizují a podrobují ji kritice. Snivost fantazijního děje ústí do slepé uličky — u Alenky více než kde jinde. Zdá se, že neexistuje její správný a jediný výklad. Zamysleme-li se nad průběhem a návazností snů, připadá nám sen jako „uzel na skutečnosti“. Máme v něm pocit, že je tu cosi posunuto, že cosi chybí, že cosi je nesprávné. Navíc pocit jakési absurdity, která přehlušuje i náznak uspokojení a úsměvnosti ve snové scéně. Ten pocit se rodí, rozrůstá, vstupuje ve sledu snu do nových pozic, situací, proměn, vazeb. Není to právě ono tušení *posunuté skutečnosti*, co tvoří význam snu, pokud mu jaký význam v lidském životě přiřítáme? Ať je obsahem snu cokoli, vždy jako by něco základního a důležitého zůstalo utajeno, něco, co mělo přijít a nepřišlo. Skládá-li se sen vždy jenom z útržků, jejich vztah k logice života podává zprávu o psychice příjemce snů.

/ Také sny bývají spolu navzájem spojeny — jako děje a prožitky života, je však mimo naši vůli přivolat jejich pokračování: takové štěstí mají pouze ti, kdo se octli za hranici psychické normality. Je více než pochopitelné, že o podstatě symbolicko-logických vztahů Carrollova díla vznikla — především v Carrollově vlasti — obsáhlá literatura, na niž by nestačilo ani sympozium pouze jí samé věnované. Autoři teorií nepomíjejí ani výchovný význam díla, a setkáváme se i s dost odvážnými tvrzeními, jako třeba u Dereka Hudsona, podle něhož Alenčina dobrodružství v kraji divů dovedou „vnitřně upevnit dítě v reálném, skutečném životě“.

/ Carrollova Alenka přesto však není dílem *výhradně dětské literatury*. Její mimořádnost spočívá v tom, že ačkoli původně určena dětskému posluchači a čtenáři, skýtá nové a jedinečné hodnoty rovněž čtenáři dospělému. V takové míře, že by bylo možno vést spor, kterému čtenáři dává více — zda dospělému, nebo dětskému — a od kterého z nich více požaduje. Dětská literatura v historii svého trvání přijala mnoho děl psaných původně pro dospělé. V Alence se naopak setkáváme s dílem dětské literatury, které s postupem času stále důrazněji vstupuje do literární oblasti patřící dospělým.

/ Snažil jsem se vyjádřit šíři problémů nevizuální podoby, abych názorně představil scénu, na níž má působit výtvarný umělec, ilustrátor. Abychom přispěli do mozaiky úvah o Alence naším podílem, požádali jsme tři domácí ilustrátory — Dagmar Berkovou, Markétu Prachatickou a Dušana Kállaye — a vedle nich sovětského ilustrátora Alenky Gennadije Kalinovského, aby k nám promluvili o svém přístupu k ilustrační práci na tomto díle. Nemůžeme a nechceme přirozeně ani opomenout představit vám podobu jejich výtvarného díla: tím spíše ne, že dva z těch ilustračních cyklů se ještě neobjevily na knižních pultech knihkupectví. Uvedení umělci představují pouze úzký výběr z toho, jak umělci ze socialistických zemí vstoupili do fantazijní říše Carrollova díla. Připomínám z těch ostatních aspoň polskou Olgu Siemaszkovou, estonskou Vive Tolli, sovětského Maje Mituriče, ilustrátora německého vydání v NDR Franse Haackena. Řada ilustrátorů Alenky na celém světě se zdá být nepřehledná a stále roste.

/ U každého z vybraných čtyř umělců oceňujeme svérázný přístup a osobitou představu o tom, co je v procesu ilustrace díla nejzávažnější. Každý svým způsobem chtěl proniknout do logické struktury Carrollova díla. Zůstává na nich samých, řeknou-li nám to nejdůležitější o procesu vlastní ilustrační práce.



Umělecké tvoření se řídí jinými zákonitostmi než činnost racionálně logická. A ne vždy dovede umělec kategoricky přesně vymezit to nové, co se mu podařilo v bohatém a tajemném materiálu Carrollova díla postihnout. Tím větší hodnotu má autoanalýza jeho tvůrčího postupu. / Jestliže u Carrolla obdivujeme kouzelné sepětí matematicko-logického myšlení s úsilím proniknout do jazykových prostředků v detailech a v celku, přichází ilustrátor s problémy zcela jinými: především s problémem, jak místo odrazu té či oné scény postihnout cosi ze spleti složitě transformovaných symbolicko-logických nápodob. Najdeme mezi nimi i takové, které ani sám autor nepřipravil, které se octly v množině souvislostí živelně, náhodou, bez autorovy vůle. „Víte přece, že slova znamenají více, než jimi chceme vyjádřit“, řekl sám Carroll, když měl vysvětlit význam své básně „Hunting of the Snark“. Význam toho nadintencionálního, autorem nezamýšleného, s postupem času narůstá. Uvědomme si třeba významový posun, k němuž došlo a musilo dojít při překladu Carrollových textů do cizích jazyků. V našem případě to jsou tři slovanské jazyky — čeština, slovenština a ruština.

/ Jediný z uvedených čtyř cyklů vznikl už ve čtyřicátých letech: cyklus *Dagmar Berkové*. Ilustrátorka na něm pracovala ještě za svých studií na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. První vydání Alenky s jejími ilustracemi vyšlo v roce 1947, druhé s přepracovanými ilustracemi v roce 1961. Ke krátké úhrnné charakteristice jejích ilustrací (zaměřuji se na druhé vydání) stačí říci, že se vědomě a důsledně soustředila na postavu Alenky, na její pohyby a mimiku: v nich chtěla odrazit symbolicko-logický proud Carrollových scén. Poznáváme to zvláště výrazně na změnách, které provedla, když připravovala druhé vydání svých ilustrací. Ze 47 ilustrací druhého vydání pouze na čtyřech postava Alenky chybí, a všude jinde má ústřední, ne-li jedinou úlohu a místo. Je účelné, srovnat tuto dominantu hrudinčiny přítomnosti se zastoupením Alenky v původním cyklu ilustrací Tennielových: u něho se Alenka vyskytuje na třiatváceti kresbách ze čtyřiceti dvou v první knize, a na třiceti dvou z padesáti jedné v knize druhé. Carrollova Alenka jako první úkol na samém prahu ilustrační činnosti Dagmar Berkové nepochybně způsobila, že v celé další tvorbě této ilustrátorky se zračí niterný vztah k tajemným a skrytým fabulačním a syžetovým prvkům literárních textů, jakýsi enigmatický trend.

/ V ostrém protikladu ke koncepci Berkové stojí ilustrace *Gennadije Kalinovského*. Netvořil je k oběma knihám Alenky současně a jednotně. V první knize,

v Alence v kraji divů (vyšla 1977) budoval své kompozice na rozsáhlých scénách, v nichž složitá nestínovaná perokresba skvěle zmáhá křivolakou dynamiku, tajemnost i absurditu fantastické fabule. Uplatnil v nich — div ne ironicky — jemnou spleť mediálních kreseb a kvázidekor neosecese. Postava Alenky si v tom hýřivém sledu scén zachovává prostotu a výjimečnost reálné poezie skutečnosti.

/ Druhá kniha Alenky s ilustracemi Kalinovského, Alenka za zrcadlem a co tam viděla, vyšla o tři léta později (1980), odlišná od první knihy už takřka dvojnásobným formátem a nepoměrně složitějším cyklem ilustrací. Hlavní slovo v něm má proud lavírovaných kreseb, technicky zcela uvolněných. Od konkrétně vyjádřených scén přešel umělec k představám začínajícím až za slovy, v jejich myšlenkovém a citovém doznívání. Díky tomu se mu podařilo postihnout výjimečný pocit oněch proměn, které tak výrazně vyznačují právě druhou knihu Alenčiných příhod, rozporů mezi spoji ve sledu snu i kontrastu bohatosti a chudosti snových obrazů. Šíře a důsledněji než sám Carroll pojednal Kalinovskij ve svém cyklu princip zrcadlení. V žádném z obou cyklů se ilustrátor neomezil na ilustrační proud scén: doprovází ho linkami kreseb, shovívavě úsměvných, a do záhlaví kapitol rebusově zašifrovává barokně hýřivé typografické kompozice.

/ Fantazijní dialektika ilustrací mladé grafičky *Markéty Prachatické* je vybudována na výtvarných protikladech: jemná kresebná šrafura se tu setkává s dokonalou obrysovou kresbou, deskriptivně geometrická kompozice s důvěrným viděním detailu, nové kresebné cítění s archaistickými věcnými náznaky, vypravěčský tón reprezentovaný konstantou úsměvné postavy hrdinky se symbolickým náznakem logických vztahů. Se zvláště precizní fantazií vyjádřila ilustrátorka svízele proměn Alenčiny velikosti, problém, který byl v dosavadních ilustračních pojetích řešen pouze útržkovitě. Její ilustrační kompozice citlivě respektují následnost a souvislost scén.

/ Velmi bohatý materiál vytěžila Markéta Prachatická z tak absurdních situací, jako je například setkání s kartami: pracuje přitom významovým náznakem méně reálně vyústěným, než je tomu u Kalinovského. Ilustrátorka vstupuje do dialogu se symbolickými vývodů Carrollovými. Vzpomeňme na počátek jejího cyklu ke druhé knize: od klubka nití postupuje přes průchod zrcadlem a předvedení párů šachových figur až k pohybu vyvolanému zásahem lidské ruky do myslivého klidu šachového světa. Od spontánní kresby scén Kalinovského se liší kresba Prachatické precizností

a soustředěností na okamžik v proudu myšlení. Zdá se, že grafička přešla z ovzduší poezie vidění a výrazu česko-francouzské malířky Toyen.

/ V nepřehledné řadě ilustrovaných cyklů v Alence v kraji dívá a za zrcadlem mají převahu grafické ilustrace nebarevné — barevné tvoří užší proud Alenčiných vizuálních podob. Některé z těch barevných patřily k vlně Jugendstylu z počátku našeho století (Peter Nevell 1902, Charles Robinson 1907, Bessie Gutmannová 1907), z nových jsou to například Blakeovy filmové ilustrace z roku 1970 a Ovendenovy z roku 1969. Do barevné škály Alenčina pohádkového snu vstupují nyní ilustrace bratislavského umělce Dušana Kállaye — bohatý barevný malířský cyklus, v němž umělec nezapře skutečnost, že jeho vstup do grafické ilustrační tvorby se váže k Brantově Lodi bláznů.

/ Kállay si i v tomto cyklu ponechává archaickou patinu malby a se zaujetím se noří do shluků postav, které, jak se mu zdá, proudí v tom podivném neskutečném světě. Vyjadřuje naivně důvěřivé postoje a výrazy všech účastníků toho bohatě zalidněného světa a smazává hranice mezi normálním a anomálním: mísí ono věčně lidské s mimolidským světem a propůjčuje symbolu a symbolickým vztahům primární a dominantní úlohu.

/ Na závěr tohoto vstupu k osobním vyznáním ilustrátorů Alenky vyslovme tézi jenom zdánlivě evidentní, že *vylučnost Alenky nezbytně vyžaduje specifické ladění a specifický zájem ilustrátora.*

Tennielovy ilustrace patří už historii — ve srovnání jeho kreseb s hodnotami nových ilustrací Alenky dnes lépe chápeme pocity a třeba nedoslovené výhrady autora proti umělcovu výtvarnému pojetí. Jenom umělec plně zaujatý fantazií a symbolicko-logickou strukturou Carrollova díla může vytvořit úspěšný umělecký, psychologický a citový pandán textu.

/ Poetickým paprskem v nesnadném úkolu, být výtvarně práv ideově bohatství Alenčiných příhod, je reálné hledání a objev modelu pro postavu Alenky. Carroll sám myslil na Alici Liddelovou, Hampson se zmiňuje o Tennielovu modelu Alenky o malé Mary Badcockové a o Rackhamové Doris Dommettové. Blízký model ze svého prostředí zvolil i Dušan Kállay, zvláštním identifikačním procesem vstoupily do role Alenky mladé ilustrátorky Dagmar Berková (1947)

a Markéta Prachatická (1979). Jména přirozeně nejsou důležitá — důležitá je organizující úloha, kterou ilustrátorky přidělují postavě Alenky a snaha vyjádřit jejím prostřednictvím bohatost postojů a reakcí v textu.

/ A nyní předejme slovo samým ilustrátorům.

## DUŠAN KÁLLAY

/ Ak pri iných textoch sa dá hovoriť aj menej o autorovi a viac o texte a práci s ním, v tomto prípade to nejde — pre akúsi silnú a hlbokú spojitosť medzi Carrollom a jeho dielom, medzi ním a Alicou a vôbec deťmi.

Carroll je nesmierny milovník detí, plný žartov, riekaniiek, hádaniek, tajomstiev a historiek, ktorým rozumujú v pravom zmysle slova predovšetkým deti. Carrollova osobnosť plynula z každodenného stretávania s malými deťmi — on sám bol žartovným a múdрым pútnikom medzi nimi.

/ Deti majú svoj vlastný svet, svoje vlastné slnko, svoje vlastné kvety, ľudí okolo seba, svet hračiek a zábaviek, svet detských tajomstiev, svet smiechu a zároveň plaču pre to či ono malicherné, ktoré dospelý človek postrehne iba na okraji naivnej detskej osobnosti. Práve pre absolútne pochopenie bohatosti a zložitosti poetiky tohoto malého človečička sa mohol Carroll stať navždy kamarátom detí.

/ A ako veľkí astronómovia minulých storočí svojimi objavmi vytvorili nový svet, na ktorom nasledujúce generácie stavali svoju vedu a myslenie, tak Lewis Carroll vymyslel svet tak skutočne neskutočný, tak protichodne zákonitý a logický, že človek ten jeho svet vidí, verí mu a môže na ňom stavať ideály krásna. Čitateľ Alice sa stáva divákom filmového plátna plného ilúzií, plného farieb a tvarov a nachádza v ňom tú obrovskú poéziu, ktorá vyteká z každého slova a každej vetvy tejto knihy. Pri mojej práci na tejto knihe to boli práve tieto pohnútky a pocity, ktoré ma nútili urobiť Alicu takú, aká je, a nie ináč. Snažil som sa urobiť ten svet čo najmenej poľudštený a pri tom plný ľudskej vravý, ak je to ten správny výraz. Všetko ľudské by tu mohlo byť cudzie, pravdaže okrem Alice. Veď aj ona je tu cudzia. Prichádza do tejto ríše a často ju nechápe. Ostala človekom, a ako človek sa aj prebudila zo sna.

/ Ďalšia vec, ktorá ma na texte veľmi zaujala, bol fakt, že Lewis Carroll v knihe opisuje postavičky a zvieratká, ktoré často nie sú sympatické pre ľudí a v inej detskej literatúre nosia prívlastok záporných. Píše o nich s takou samozrejmosťou, že nás okúzlia a prideme na to, že im iba nerozumieme. Veď čo je pekného na tom, ak karty hrajú s plameniakmi krocket... a používajú ich dlhé krky ako palice? Najprv nám ich príde ľúto, potom to pochopíme ako úplne normálne, a ináč by to ani nemohlo byť. A nakoniec sme očarovaní tým pohyblivým divadlom magických postavičiek, plameniakov, ježkov, vojakov a iných, a všetko sa vám v texte tak roztancuje, že na akúsi ľútosť proste nie je čas.

/ Počas práce som si knižku prečítal niekoľkokrát,

a stále som nachádzal niečo nové, zaujímavé a hodné ilustrácie. Bola to pre mňa práca ťažká a zároveň ľahká pre jej plynutie samej od seba. Snažil som sa doslova zaplniť priestor detailami, veď dieťa objavuje všetko — obyčajnú hlinu, kvietok, vodu. Chcel som týmto preplnením oživiť a oskutočniť prostredie, aby kniha žila, pokiaľ sa to len dá, v rozmeroch ilustrácie.

/ Pri práci som musel — a zároveň ma to aj zaujalo — preštudovať množstvo nových zvierat, ako vlastne vyzerajú, lebo mnohé som v živote ani nevidel, a chcel som, aby žili vo svojej životnej podobe, ako keď sa vám pred očami na poli objaví myška a hneď zmizne, a nie ako exponát zo ZOO alebo ako schematizovaná podoba detských hračiek.

/ A podoba Alice? Vychádzal som z toho, že Carroll písal Alicu pre skutočného človeka, a preto som ju maľoval podľa živého modelu mojej známej malej kamarátky, ktorá mohla byť rovnakou Alicou vo svojich snoch.

/ Lewis Carroll bol veľkým maliarom: zdá sa mi, že musel aj vidieť to, čo vymyslel. Ja som sa snažil len priblížiť sa jeho snu, prial by som si, aby Alice zostala peknou spomienkou budúcich generácií na ich knihy z detstva. A ako som ju ilustroval? Keď vo vás žije takýto sen dlhý čas, tak vlastne neviete, ako žije. Je to jednoduché: ráno vstávať, celý deň pracovať a večer ísť s ním spať.

#### DAGMAR BERKOVA

/ Mám-li mlúviť o prístupu a snad i procese tvorby ilustrácií k L. Carrollovej Alence v říši divů a za zrcadlem, pak se musím vrátit zpět do svého dětství. Tam je asi jeden z klíčů mého přístupu.

/ Jako dítě jsem byla velice okouzlena knihou, která byla dědictvím po stařečkovi. Byla to kniha ve formě rodinného kalendáře — povídky, cestopisné črty, recepty, rady hospodyním, historky i historie, a to vše zdobeno starými xylografiemi a rytinami. Kniha byla německá, takže text mne nemohl zajímat — ani jsem tehdy ještě neuměla číst — ale obrázky byly pro mne nesmírným zážitkem, nesčíslelněkrát jsem je prohlížela a vracela se k nim.

/ Později, ovšem ještě jako dítě, jsem tuto zálibu ve starých xylografiích obohatila o sbírku kouzelných nálepek — divenky v kočárcích ze skořápek, květiny v podstatě lidské, neuvěřitelné roje motýlů, fantastické zahrady a pod.

/ Tyto dvě, mohli bychom říci zcela okrajové výtvarné složky, mne silně ovlivnily a zřejmě dráždily mou dětskou fantazii. Současne a mimoděk mi vnutily pohled na kresbu

velice řemeslně dokonalou a konkrétní v podivně normálním prostředí.

/ Později, mnohem a mnohem později, jsem pochopila, že tak vlastně se kdesi inspiroval i surrealismus.

/ Po druhé světové válce jsem odešla z Brna do Prahy studovat na vysokou školu UMPRUM. Splnil se mi sen, který jsem ve válečných letech v sobě nosila — a neberte to, prosím, jako frázi. Navštěvovala jsem ateliér prof. Muziky; v prvních letech školy se tam dělalo všechno možné — malba, ilustrace, kniha jako celek, plakát atd.

Tehdy se mi náhodně dostala do ruky kniha L. Carolla. Přečetla jsem ji s nadšením a několikrát. Zнала jsem z paměti verše, dokonce celé stránky. Byto to pro mne objevení jakéhosi známého, i když poněkud a do té chvíle zasutého světa. Dokonca i ilustrace sira Johna Tenniele jako bych odněkud znala.

/ V ateliéru jsme dostali za úkol udělat návrh dvou ilustrací pro leporello. Dělal jsem chlapce v námořnickém oblečku ze začátku století, kresbou obdobnou rytině. Následoval další úkol — udělat dvě ilustrace k ALENCE V ŘÍŠI DIVŮ. Dělal jsem je s dokonalou znalostí knížky a snad nemusím ani podotýkat, že s nesmírným zaujetím. A netušila jsem, že se rozhoduje o tom, zda budu knihu ilustrovat celou.

/ A skutečně jsem tuto zakázku dostala! Bylo mi 25 let, studovala jsem průběžně v ateliéru — ale na knihu jsem neměla víc jak 3 měsíce! Dnes bych takový termín nikdy neakceptovala.

/ Prof. Muzika, který za výsledek nesl část odpovědnosti, mi přinesl materiál, který mi měl pomoci. Byly to kresby a ilustrace Carolla, autorův vlastní doprovod ke knize. Jistě to byla jedna možná cesta: pokud stačí síly žákyně splnit autorovi, i když mrtvému, jeho představu. Ale došlo tu k jistému zkratu. Pochopitelně — Carroll byl autor zralý a zkušený, já mladá, nezralá... a nezatížená. Já měla jediný problém: Jak to co nejlíp nakreslit.

/ Ve výtvarném doprovodu jsem se zabývala hlavně Alenkou, jako ústřední a nejdůležitější postavou. Ostatní figurky i prostředí zůstávaly v potlačené formě. Já jsem totiž knihu mimoděčně subjektivizovala — Alenkou jsem byla já sama. Tak jako já jsem hledala a objevovala svět svých představ a snů, tak jsem cítila i Alenku; ona i já jsme žily ve světě zázraků a divů. Dokonce jsem jí dala i určité své rysy, určitou podobnost — oblečení, které je zdánlivě dobové, bylo oblečení, které jsem já měla ráda, do kterého jsem se oblékala. Stužky, límečky, široké sukně — to jsem nosila já, a proto také Alenka. Neboť jsem žila ve světě, který se mi zdál šťastný —

proti létům války a zážitkům té doby — ve světě otevřeném budoucnosti, svobodném, plném plánů, jejichž splnění se zdálo na dosah. Proto jsem nebyla schopna drammatizovat ani kresbu. Necítila jsem tu určitou zlobu, která je ve figurách, se kterými se Alenka potkává, jak ji sekýrují, jak ji vyhrožují a ohrožují. Moje Alenka přijímá vše trochu jako divák na divadle — děj se kolem ní rozvíjí i zauzluje, ale ona je tím vším spíš udivena než polekána. Dokonce jí to baví, protože je to pro ní nové, čeká co přijde dál a těší se na to. Vůbec nemá pocit strachu. Nebojí se o sebe, je si jistá, že se nemůže nic špatného stát, že všechno skončí dobře. Někdy se sice udiví, ale údiv je spíš věci povesení.

/ Snové vize a prožitky jsem cítila v nereálném prostředí. Bez detailů, bez hmotného a reálného pozadí. Důležitá je Zlatá lilie, se kterou hovoří, ne celá zahrada; důležitá je Královna, nikoliv prostředí, ve kterém spolu s Alenkou stojí. Proto prostředí ve většině případů dokresluji jen dílčí předměty — jeden strom, na kterém je kočičí hlava; ohromné jízdenky na vlak, které drží figury v ruce; kus šicího stroje, který se vznáší; pohrabáč ke křbu atd. atd.

/ V době, kdy jsem dělala ALENKU já, bylo aktualizování klasiků v nedohlednu. O 20 let později jsem viděla krásné anglické ilustrace (bohužel, jméno výtvarníka si nepamatuji), kde byly figurky — s výjimkou Alenky — aktualizovány. Ilustrace tím dostávaly dramatickosti a napětí. Tyto ilustrace byly už odrazem nové doby. Nového pohledu. Nového, neklidného a krutého světa. Alenka tam byla opravdu ohrožena. V době, kdy jsem knihu ilustrovala já, to nemohl být můj přístup. Tehdy jsem žila v přesvědčení, že svět po hrůzách války se poučí, bude už navždycky dobrý a plný lidského porozumění. Byla jsem mladá, jistě. Možná, že kdyby mi bylo tehdy o 20 let víc a měla zkušenosti, asi bych byla Alenku ilustrovala jinak. A také možná, že bych ji nikdy nebyla mohla nakreslit! To nevím. Víím, jen, že po skončení této knížky jsem měla mnoho potíží s dalšími, které jsem ilustrovala; snad se mi je podařilo překlenu. Neboť Alenka v říši divů byla vlastně zakotvena názorově ještě v době, kdy jsem vnímala a shromažďovala zážitky, v období mezi dvěma válkami. Doufám tedy, že když nic, můj výtvarný doprovod byl svědectvím určitého přechodu. Upřímně řečeno, byly to šťastné chvíle, a ilustrace — jistě mnohde neumělé a s velkými chybami — odpovídají mé tehdejší slunné a okouzlené pohodě. A také... nezralosti.

## MARKÉTA PRACHATICKÁ

/ Je vlastně docela těžké zdůvodnit nebo vysvětlit vlastní výsledky v oblasti umění. Mám pocit, že člověk někdy ani neví ČÍM TO, že něco právě TAK nakreslil. A diví se tomu. A to je na tom krásné.

/ Ilustrovat Alenku v říši divů a za zrcadlem od Lewise Carrolla je nádherný úkol, stejně jako obtížný — patrně pro každého. Je to jediná dětská kniha, kterou nevidím jen jako „dětskou“ knihu. Ačkoliv byla napsána pro malou Alici Liddelovou, zůstává zjevením pro mnoho lidí i do doby, kdy se stanou dospělými. Kdykoliv ji čtu, rozesměje mě svými rozhovory a představami. Mám ji tak ráda, že jsem se rozhodla vyilustrovat si ji pro sebe. Je to krásný a svobodný pocit vzít si velký papír, nebýt vázán žádnými nakladatelstvím danými rozměry a podmínkami, a začít pracovat — jen tak.

/ Ráda kreslím černým kuličkovým perem, které dává ostrou tenkou čáru a zaznamenává i nejlehčí dotyk. V ilustracích k Alence jsem ho použila tak, že kresba se přibližovala svým charakterem rytině. Tento způsob se mi jevil velice adekvátní k Alence nejenom pro svoji blízkost reprodukční technice minulého století, ale také proto, že nevidím Alenku jako barevné téma. Je to snový svět odlišný od barevné reality. Máme sice bohatší rejstřík reprodukčních technik než v době Tennielově, ale prostota černé kresby nemusí být pro ilustrátora omezením. Vlastně není technických omezení v umění. Setkáváme-li se dnes častěji s barevným řešením, může to být ovlivněno přáním nakladatele, komerčními důvody nebo představou, že děti mají raději barevné, t. j. veselé obrázky. Ale Carrollova Alenka, jako dětská kniha, je zvláštní kniha.

/ Každá její kapitola je přeplněna množstvím scén. Rozhodla jsem se zachytit je v jejich sledu a složit obsah celé kapitoly vždy do jediné ilustrace. Zvolila jsem si proto rozdělení kresby do několika polí, jejichž tvar a velikost vytvářejí dohromady pokaždé jiné kompoziční řešení celku. Tím vznikají na jediném listě vztahy různých měřítek a vazby jednotlivých prostorů, což se mi zdálo bližší Carrollovu vyprávění než zpodobení jednotlivé scény o jednom prostoru. V Carrollově vyprávění totiž neexistuje žádný jednotný prostor. Je to prostor snu, kde se přechází zcela volně z jednoho prostředí do druhého a člověk tím není překvapen.

/ Jestliže jsem tu vysvětlila své důvody pro omezení v technice, pro způsob vyjádření prostoru a zhuštění dějové struktury odpovídající počtu kapitol, ráda bych na závěr řekla něco o zobrazení postav v Alence. Pokud se týče Alenky, dovoluje ilustrátorům vytvořit ji tak,

jak si ji představují. Nezáleží tu na nějakých určitých vnějších rysech, ty mohou být různé. Jde jen o to, aby Alenka odpovídala textu vnitřně. Proto jsem ji nakreslila jako dítě, které se stále něčemu diví, které je stále někým káráno, poučováno, překvapováno. Carroll sám toleroval odlišnost Tennielovy Alenky od podoby Alice Liddelové, zatímco přísně dbal na to, aby vše ostatní v ilustracích odpovídalo jeho představám. Z tohoto důvodu také jsem nepovažovala za vhodné příliš se vzdálit Tennielovu zobrazení některých fantaskních postav. Při prohlížení jedné knihy o londýnských pomnicích jsem ke svému překvapení zjistila, že tak, jak Tenniel nakreslil *Griffona* (t. j. *Noha*), vypadá socha Griffona stojící u jedné z původních londýnských bran, tzv. Temple Bar. Griffon je i v erbu města Londýna. Povaha textu Alenky sice na mnoha místech přímo vybízí k uvolnění fantasmie, ale to, co se nám jako fantaskní jeví, v podstatě má velmi konkrétní kořeny, jak ukazuje tento malý příklad, který jsem uvedla. Carroll vyšel při vytváření určitých postav z něčeho, co je Angličanům známé. Ilustrátor to může pominout a rozehrát představivost jakoby bez hranic. Já jsem pracovala v prostoru vymezeném jak Tennielem, tak Carrollem, ale domnívám se, že přesto člověku přitom zbývá ještě dost místa k jeho individuálním překročení.

#### GENNADIJ KALINOVSKIJ

/ Carrollova Alenka není pohádka. Lewis Carroll napsal svou vynikající knihu o malé kamarádce, půvabné desetileté dívence. Rovněž sir Tenniel kreslil svou známou půvabnou desetiletou dívku. Nechtěl jsem porušovat tradici, a kreslil jsem také dívku ze svého prostředí — také desetiletou a také půvabnou Lenočku P. Alenku jsem tedy měl ihned. Zbývalo mi vypořádat se ještě s těmi složitými a důmyslnými prostorami, jimiž bude Alenka procházet, a prožívat celou řadu jejích stejně složitých příhod.

/ Kniha Lewise Carrollova po mém soudu není pohádka. Pohádce chybí paradoxní ovzduší, pohádka má pevnou mravní strukturu s migračními náměty. Alenka rozhodně není folklórní pohádka, spíše folklórní versifikace, to za prvé.

/ Za druhé: je to svého druhu román ze života paradoxů.

/ Za třetí: je to snad parodie tradičního matematika na téze nové, neeuclidovské matematiky, k níž se profesor Dodgson — jak známo — stavěl se svrchovanou ironií. (Ale jak jsem slyšel od matematiků, jeho parodie přerostla ve vlastní protiklad, to jest v přitakání tézím

adresáta parodie.) Tento aspekt knihy jsem bohužel pocítoval dosti špatně, nežiji v přátelských kontaktech s matematikou, ale doslova jsem jim věřil.

/ Za čtvrté: Kniha je psána šifrou vizionářského pocitu bytí, jako snový příběh.

/ To všechno jsem musil vzít na vědomí, a kreslit se zřetelem k těmto principům.

/ Jsem přesvědčen, že ilustraci v jejich počátcích není možno konstruovat. Umělecký obraz je samovolně, spontánně vznikající představa neobvyčajné jasnosti. „Nikdo neví, jak se rodí obraz. Není to pozorování, není to vzpomínka, není to výmysl ani mechanické spojení jednotlivostí,“ říká sovětský autor Michail Ančarov ve svém románu *Soda-solnce*.

/ Mohu pracovat pouze tehdy, nedoléhá-li na mne ani v nejmenším tlak života. A nejenom to: vyloučil jsem světlo ze svého ateliéru, zatemnil všechna okna, a takřka docela jsem přerušil svůj styk s lidmi. Ležel jsem ve zvláštním stavu polosnupolohy a přehlížel jsem jeden za druhým pestré obrazy, vystupující z jakéhosi rezervoáru, kterému, zdá se mi, říkají podvědomí.

/ Heuristické myšlení nenadálými je důsledek stesku, dlouhé chvíle.

/ Stesk je neformulovaný cíl.

/ A logika je vlastně myšlení v hranicích dříve objeveného, to jest myšlení dřívějším dnem.

/ Hádám, že tato metoda konzervace od životních naléhavostí je požehnána tradicí — pracovali tak ruští malíři ikon, pracoval tak El Greco, pracovali tak a ještě dnes tak pracují vizionáři 20. století.

/ A konečně, tento způsob plně odpovídá mé povaze.

/ Jeden z mých kolegů — dobře ho znáte — nedovede pracovat, nevzruší-li hned ráno své nervy hudbou, nebo třeba jenom vtípnou konverzací s trhovkyní na rynku, a potom má skvělé výsledky. Nic naplat, takový už je.

/ Pracoval jsem na ilustracích k Alence za zrcadlem půldruhého roku, přibližně rok jsem nevzal do ruky tužku: stále jsem přehrával před sebou celou knihu.

/ „S rozvíjením dovednosti ztrácíme cit,“ pravil Kipling. Měl pravdu: pracovat pouze na základě profesionální zručnosti není zrovna poctivé v umění, i když profesionální úroveň je dnes velmi vysoká. Je to mnoho, a zároveň velmi málo.

/ Snažil jsem se pracovat s úsilím o heuristické představy.

/ Využil jsem při práci topologických artefaktů, deformovaného prostoru, a v písmu trojrozměrného písma v trojrozměrné stavbě. V tom posledním jsem zůstal věrný charakteru písma užitého před pěti lety

v první Carrollově knize, Alenka v kraji divů. Pro takovou knihu, vtipnou, div ne potměšilou, je taková rozmarná a vtipná koncepce zcela na místě. Říkali mi, že tak komplikovaná ilustrace je nad dětské chápání. Není to pravda. Děti jsou v podstatě zvědavé a nesmírně

rády řeší rebusy. Soudím-li podle dopisů došlých do redakce, děti mé ilustrační pojetí vcelku přijaly.

Mám z toho radost.

/ Ale i přesto vyšší instancí je názor mých kolegů: ten vždy přijímám s největší pozorností a zájmem.

Ella Gankinová  
ZSSR

## ILUSTRÁCIA PRE DETI V CELOSTNOM SYSTÉME UMELECKEJ KULTÚRY SÚČASNOSTI

/ Súčasnosť ako zložitý komplex sociálnych osnov a spojení určuje zvláštnosti umeleckej kultúry.

/ Posledné dvadsaťročie XX. storočia prináša ľudstvu dosiaľ nebývalé rozdiely, diferenciaciu jednotlivých, veľkých i malých kultúr a kultúrnych javov a súčasne aj nebývalú unifikáciu. Stretávame sa s búrlivým rozvojom národného sebavedomia ako aj s nivelizáciou vedomia, vyrovnávaním technickej činnosti a umeleckej tvorivosti, ktoré sú vyvolané snahou jedných národov vyrovnat sa druhým v oblasti vedy a kultúry, prípadne získať prevahu a čo najrýchlejšie dosiahnuť vrcholy civilizácie.

/ Súčasný svet tvoria rôzne, často protikladné spoločenské systémy a takisto výrazne ako otázky sociálnych protikladov vystupujú aj otázky spolužitia a vzájomného porozumenia medzi národmi, otázky, bez vyriešenia ktorých nie je možný ďalší pokrokový rozvoj ľudstva.

/ Vyšeuvedené nám umožňuje hovoriť o celostnom systéme súčasnej umeleckej kultúry, ktorý zahŕňa množstvo malých aj veľkých kultúrnych systémov, navzájom odlišných, ovplyvnených rozličnými sociálnymi podmienkami, v ktorých sa vytvárali už od pradávna, vytvárajú sa aj dodnes, alebo sa formujú nanovo.

/ Z množstva názorov na základnú otázku dnešného sympózia „Ako vzniká ilustrácia v detskej knihe“ by som chcela vybrať len jeden: formovanie a rozvoj detskej ilustrácie v kontexte umeleckej kultúry, presnejšie — v jej súvislostiach a vzájomných vplyvoch na štylistiku plastických umení súčasnosti.

/ Toto hľadisko samo osebe nie je nové a každý, kto sa zaoberal výskumom ilustrácie ako umeleckého faktu sa stretáva s určitými zákonitosťami zhôd a rozdielov, stykov a odpudzovaní umenia detskej knihy od veľkého umenia. Týmito problémami sa zaoberali vo svojich prácach naši vážení kolegovia Bettina Hürlimannová, František Holešovský, Klaus Doderer, Horst Kühnemann, Josef Javůrek a Vlastimil Winter, Hans Halbey

a Valter Scharf, a tiež mnohí ďalší, ktorých mená neuvádzam, no ich práce sú dobre známe účastníkom sympózií BIB.

/ Napriek tomu dnes, keď sme bohatší o skúsenosti z ôsmich medzinárodných bienále ilustrácií a siedmich sympózií, bolo by možné pokúsiť sa zaoberať otázkou, ako vzniká ilustrácia v detskej knihe nielen z osobných, ale aj zo všeobecných pozícií, pokúsiť sa postihnúť aj niektoré sociálno-historické a špecificky umelecké zákonitosti, ktoré sú v niečom podobné a v niečom výrazne odlišné pre rôzne obdobia a rôzne krajiny. Zdá sa mi, že súčasnosť a aj to štádium výskumu detskej ilustrácie, ktoré sme dosiahli dnes, nás do určitej miery zaväzuje zaoberať sa nielen lokálnymi výskumami, ale aj aktívnymi porovnávaniami a zovšeobecňovaniami; ku skúmaniu retrospektívnosti a súčasného stavu umenia detskej ilustrácie v širokých paralelných výrezoch niekde zahŕňajúcich celoeurópsky a niekde aj celosvetový vývoj; niekde vystihujúcich spoločné črty v umení socialistických a rozvojových krajín, alebo berúcich do úvahy večné problémy kultúr Východu a Západu.

/ Z tohoto hľadiska by som sa chcela vo svojej krátkej prednáške zaoberať problémami, ktoré sa zdanlivo nachádzajú na povrchu nám dobre známych faktov, ale ktorými sme sa v skutočnosti ešte dôkladne nezaoberali.

/ Prvý z týchto problémov: príčiny vzniku ilustrácie pre deti akoby nezávisle alebo bokom od súčasného umenia. V danom prípade mám na mysli unikátne výtvarné umenie spisovateľov.

/ V čom je podstata vzniku tohto fenoménu? Všetci dobre vieme, že v dejinách detskej knihy boli časy, keď básnik alebo spisovateľ sám bral rozhodne do rúk nástroje výtvarníka. Stačí menovať dve tri mená, aby bolo jasné o čom je reč: veď vôbec nie je dôležité, či bol Edward Lear so svojimi Book of Nonsense v polovici XIX. storočia, alebo Antoine de Saint-Exupéry s „Malým princom“ v polovici XX. storočia. Neznamená to skôr, že v oboch obdobiach literatúra pre deti šírkou

pohľadu na svet, bujnou fantáziou a výrazovými prostriedkami, vplývajúcimi na vnímavosť dieťa natoľko predstihovala vtedajšiu grafiku, že táto ešte dlhú dobu nemohla riskovať súperenie s unikátnou autorskou interpretáciou poetickéj myšlienky, osobitým romantickým videním? Známe kresby Leara a Exupèryho, ako aj povedzme kresby Hoffmanna k Struwwelpetrovi (1847) alebo Setona Thompsona k jeho poviedkam o zvieratách nijako zjavne neodzrkadľujú grafický štýl doby, v ktorej títo žili. Sú akoby mimo štýlu, alebo ak chcete, sú sami o sebe neopakovateľným štýlom. A neoceňovali sme kvality týchto unikátnych diel s použitím čisto umeleckých alebo úzko umeleckých kritérií pre práce amatérov?

/ Druhý problém — problém asimilácie, „rozplynutia“ detskej ilustrácie v súčasnej knižnej grafike, keď vzniká ako umenie vysokej umeleckej kvality, avšak nemá v sebe tú špecifiku, neotvára perspektívy pre samostatný rozvoj detskej knihy ako osobitého umeleckého javu.

/ Príklady ilustrácií, umeleckosť ktorých je nesporná, nájdeme všade, kde sa veľkí majstri grafiky venujú literatúre pre deti, či už je to Gustáv Doré so svojím Münchhausenom alebo J. I. I. Grandvill s Gulliverom. V Rusku možno nájsť skoro presné paralely toho, čo vzniká v polovici XIX. storočia vo Francúzsku, Anglicku alebo v Nemecku. Napríklad výborná „Vesela abeceda“ Georga Cruikshanka bola vydaná len o rok neskôr ako možno menej známa, ale rovnako významná „Obveseľovacia azbuka“ ruského umelca Kapitona Zelencova. No či už sú to tieto diela, alebo ilustrácie Grandvilla, či nemecká romantická ilustrácia pre deti v osobe Ludwiga Richtera alebo Mortiza von Schwindta, nenájdeme v nich nič špecifické, čo by ich odlišovalo od ilustrácie pre dospelých, alebo inak povedané od „veľkej grafiky“. Výnimkou by mohol byť Tenniel so svojou „Alicou v ríši divov“, aj to len preto, že výnimočnou je aj sama Alice (v rukopise predsa len tiež ilustrovaná jej autorom, vedcom-matematikom). Možno pre univerzálnosť vedeckého obsahu, počínajúc Tennielom „pokušenie Alice“ zachvátilo nekonečný rad ilustrátorov, tak ako „plus nekonečno“ v matematike, ale dôležité je iné: prvý styk veľkého majstra grafiky s knihou vydávanou pre deti bol príčinou vzniku javu, presahujúceho medzi grafikou ako umenia „pre všetkých“. „Alice...“ Tenniela, to je už detská kniha a nie ešte jedna séria kresieb vynikajúceho karikaturistu, ktorý si však predsa nedal ujsť príležitosť a použil pri niektorých postavkách z „Alice...“ črty známych anglických politikov.

/ Tejto výnimke sme venovali pozornosť preto, lebo

potvrďuje pravidlo: asimilácia určitého typu detskej knižnej grafiky v celkovom grafickom štýle doby, v charakteristickej a zvyčajne vysokoumeleckej vrstve kultúry je procesom nevyhnutným pre všetky doby. / Podobné „rozplynutie“ býva napriek tomu bohaté na svojho druhu krízové momenty, obdobia úpadku, keď chýbajú diela s originálnou podstatou, ktoré by mali črty osobitého umeleckého žánru, ktorý sa formuje ako symbióza slova a vyobrazenia, vyčleňujúc sa z celkovej úrovne súčasnej grafiky.

/ Je známe, že náklonnosť k podobnému druhu vyčleňovania sa vyskytuje v Európe od konca XIX. storočia. Tak ako Walter Crane a iní anglickí grafici, tak aj ruskí umelci zo skupiny Alexandra Benua a Eleny Polenovovej si približne v tom istom čase kládli nielen úzko grafické úlohy, ale vytvárali detskú knihu ako univerzálny esteticky plnohodnotný predmet potreby, ktorý by mal v sebe nielen kvality vychovávajúce k mravnosti, ale by tiež pestoval v deťoch umelecký vkus, zodpovedajúci najsúčasnejšiemu štýlu života a štýlu plastických umení.

/ Vidno teda, že celoeurópsky vývoj šiel neúprosne smerom do „šírky“ k oslobodeniu detskej knihy z pút remeselnej didaktiky v literatúre (kde jednotlivé osobnosti veľkých spisovateľov a básnikov príliš často sprevádzali húfy diletantov), z úzkeho, tesného rámca špecificky knižnej alebo užitej grafiky.

/ A tu prichádzame k nášmu tretiemu problému: „veľký štýl“ a detská ilustrácia. Výsledky a straty. Možnosti rozvoja detskej umeleckej knihy ako nového žánru a nebezpečenstvo „stierania“ žánrových hraníc ilustrácie pre deti pod vplyvom súčasných smerov vo výtvarnom umení.

/ Je všeobecne známe, že rozhranie XIX. a XX. storočia a zvlášť prvá tretina XX. storočia je poznačená stále sa zosilňujúcim vplyvom panujúcich umeleckých štýlov na knižnú ilustráciu všeobecne a aj na detskú knihu. Mohutný rozvoj farebnej tlače tomu napomáha tak, že detská knižná grafika často prekračuje rámec grafiky ako takej, a práve vtedy v nej vznikajú najvýznamnejšie výsledky, čo sa týka umeleckosti. Významnou reformáciou pre európsku detskú knihu sa ukázalo obdobie secesie (Jugendstil) s jeho snahou o syntetizáciu, štýlovú jednotu vo všetkých druhoch plastických umení, jednotu estetického predmetného a životného prostredia. Vtedy aj detská ilustrovaná kniha rozhodne postúpila na nový stupeň umeleckosti.

/ Rozumie sa, takáto formulácia vyzerá deklaratívne a vyžaduje si konkretizáciu. Napriek tomu však možno tvrdiť, že pri skúmaní problému v detailoch sa objavujú



mimoriadne svojrázne prejavy týchto nových kvalít detskej ilustrácie, obohatených reformáciami vo výtvarných umeniach doby, o ktorej hovoríme. Nakoľko je známe, málokto porovnával napríklad detskú knihu obdobia secesie v západnej Európe (v Nemecku a škandinávskych krajinách) s ruskou detskou knihou, ktorá absorbovala rôzne štylistické črty ruskej moderny, kde sa maliarske a dekoratívne počiatky ukázali ako dôležitý ferment pre ďalší rozvoj. Súčasne, ako sa mi zdá, nie je dostatočne jasné, a pritom je to veľmi zaujímavé, prečo vo francúzskej knihe pre deti sa na dlhé roky od začiatku XX. storočia tak pevne zakorenili národné varianty tej istej secesie (spomeňme si na nesmrteľného slona Babara), vtedy, keď farebná grafika Matissa alebo maľby Ruona nemali na ňu badateľný vplyv. Príklady samozrejme nemôžu byť vyčerpávajúce, vybrala som len niektoré, aby som upozornila na tento problém.

/ Umelecká detská kniha druhej polovice a poslednej tretiny XX. storočia sa ako nikdy predtým v dejinách sblízuje s rôznorodým prúdom výtvarných umení súčasnosti. Vzniká niekedy, keď sa môžeme takto vyjadriť, na ostrí umeleckého experimentu, a často sa stáva skoro svojho druhu meradlom národnej plastickej kultúry.

/ Kvôli objektívnosti musíme priznať, že pre XX. storočie sa počiatkom hnutia k veľkému štýlu stala ruská detská kniha prvých porevolučných rokov a dvadsiatych rokov, t. j. toho obdobia, ktoré bolo významné pre mnohé celoeurópske umelecké hnutia. Verím, že mnohí kolegovia sa o tom presvedčili, keď navštívili v Paríži výstavu „Paríž—Moskva“, a naši diváci sa o tom môžu presvedčiť na výstave „Moskva—Paríž“. Práve vtedy sa významní reformátori umeleckej grafiky, Vladimir Lebedev, El Lisickij, Vladimir Favorskij, Peter Miturič, Alexander Dejneca a iní obracali ku knihe pre deti. Práve tu sa začal proces vyčlenenia veľkého umelca na miesto niekedy až prvoradé vo vzťahu k literatúre, proces vstupu veľkého umenia do detskej knihy.

/ Zdá sa mi, že tento proces pokračuje aj v našej krajine, tak isto ako v západnej Európe a v Amerike. Vari nám to neukázala, počínajúc polovicou 60-tych rokov, poľská kniha pre deti, česká a slovenská ilustrácia, knihy M. Sendaka a Lea Lionniho, Emanuela Luzattiho a Jasua Segavu, Binette Schröderovej, Lieselotte Schwarz a mnohých druhých majstrov, vymenovanie ktorých by zabralo niekoľko strán v tejto vedome krátkej prednáške. Už dávno sme svedkami fenoménu opačného toho, ktorým som začala rozhovor o tom, ako a prečo vzniká detská ilustrácia. Mnohí z práve menovaných

umelcov sú známi ako autori vlastných poviedok a rozprávok, skvelých bájok a malých poém, a súčasne mnohí z nich, a aj mnohí iní sú vynikajúci a známi adekvátnosťou umeleckého jazyka ilustrácií kníh napísaných najväčšími majstrami najnovšej súčasnej aj starej literatúry, niekedy aj nie pre deti. Étienne Delessert ilustruje Eugena Ionescu, Algirdas Stepanovičius Ionasa Kubilinskasa, Lev Tokmakov Gianniho Rodariho, Gennadij Kalinovskij nesmrteľného Carrola, Maj Miturič dávnovkeého Homéra. V ich maľbe, akvareloch, kresbách sa odzrkadľuje umenie XX. storočia. Toto organické zrastenie veľkého štýlu s „malými formami“ detskej ilustrácie vytvára aj neobvyčajnú rôznorodosť individuálnych štýlov. Vývoj „do šírky“, ktorý sa tak skromne začal pred 80—90 rokmi je teraz skoro bezbrehý. Niekedy detská kniha vpíja do seba všetko nové, všetko experimentálne, čo stojí pred hrozbou straty samého seba. Veľké reprodukčné možnosti súčasnej polygrafie odkryli pre knihu novú éru farieb. Dekorativnosť a farebnosť sa stali pre ňu skoro prvoradým kritériom, prvoradou kvalitou. K vplyvu súčasného maliarstva sa pripojil aj vplyv insitného umenia, dekoratívnych umení, grafického designu, detskej kresby. Dnešná kniha pozná aj maliarske surrealistické prostriedky, aj sujetovo-figurálne a dekoratívne maliarstvo, ktoré sa nie príliš vyrovnávajú a zhodujú so zákonmi knižnej konštrukcie, architektúry a tradičnej knižnej grafiky. Podľa viac či menej intenzívneho rozvoja vo veľkých aj malých krajinách v Európe aj v Amerike, na Západe aj na Východe sa zvyšuje aj počet problémov, špecifických a spojených s hlboko národnými štýlmi napríklad v Strednej a Juhovýchodnej Ázii. Pre Japonsko, a tiež napríklad pre Irán je podľa môjho názoru stále viac citeľná dvojitosť: protiklad medzi tradičným východným dekoratívnym ornamentálnym a európskym vplyvom súčasného maliarstva. Nikto z nás by nebol taký smelý, aby začal vypracovávať kanonizujúce pravidlá pre súčasného umelca, alebo ukazovať mu najlepšiu cestu pri tvorbe pre deti. Pre mňa osobne je nepochybne, že sa súčasná detská kniha nemôže rozvíjať, ak nebude absorbovať všetky výsledky súčasného výtvarného umenia. A jej cesta v množstve rozvetvených ciest veľkého umenia — to je vždy cesta k srdcu dieťaťa. Pracujúc v oblasti detskej knihy, každý umelec chápe, že s pomocou čarovnej sily umenia vychováva budúceho človeka a občana, a tiež esteticky vzdelaného návštevníka múzeí a galérií. Viem, že na bratislavských sympóziách sa vždy aktívne zúčastňujú nielen umenovedci, ale aj spisovatelia a výtvarníci, sociológovia a psychológovia, a beriem do úvahy, že základná otázka vzniku ilustrácie

sa bude rozoberať z mnohých aspektov.

Celkom určite jedným z nich bude aspekt psychológie tvorby, preto, lebo mechanizmus vzniku konkrétneho obrazu vzrušuje nielen tých, ktorí píšu, ale aj tých, ktorí kreslia pre deti.

/ Sociálno-psychologické aspekty sú podľa mojej mienky najmenej rozpracované a súčasne aj najaktuálnejšie.

Pravdepodobne ich budú skúmať tí kolegovia, ktorí každoročne prevádzajú experiment.

/ Na záver chcem povedať, že zmysel posudzovania troch navrhovaných problémov vidím v tom, že len všestranné skúmanie detskej ilustrácie v kontexte umeleckej výtvarnej kultúry umožňuje oceniť ju ako veľký jav s celospoločenským významom.

Jiří Šalamoun  
ČSSR

## NĚKOLIK MYŠLENEK O KONVENČNÍ A NEKONVENČNÍ ILUSTRACI

/ Domnívám se, že by mému příspěvku mohl slušet název „O pouze některých aspektech nekonvenčnosti a konvenčnosti v ilustrační práci a o důsledcích neskromnosti a hlavně nerozhodnosti v časové tísní“.

/ Jsou to všeobecné úvahy ilustrátora při zpětném pohledu na vlastní ilustrace k Tolkienově Hobitovi, což je ale vlastně jen záminkou k sdělení torza jedné zkušenosti.

/ Jenom obava, že bych mohl být podezírán z neochoty, mě donutila se pustit do formulací názorů, které mám vlastně raději v té neuspořádané, beztlížné a nezávazné formě, ve které jsou ještě aplikovatelné pružně a bez zábran na jakýkoliv jednotlivý případ, než jako uzavřené, víceméně rádobý pevné postuláty, náchylné k uzavřené teorii nebo doktríně. Doufám proto, že tenhle příspěvek vyzní na konci stejně otevřeně a nenáročně jako je zamýšlen na začátku: je to jenom tangenta, běžící kolem tématu, voyageur, letící v dostatečné vzdálenosti od objektu a také oblasti přitažlivosti a registrující téma bez jakýchkoliv širších závěrů, které přenechá s radostí povolanejšímu.

/ Navíc si myslím, navzdory dobrému mínění profesora Holešovského, že Hobitové nejsou zrovna knížkou, na které by byla snaha o nekonvenční přístup k ilustraci zrovna nejzřetelněji vidět — ale dost možná, že právě tento rozpor může být z hlediska tématu naopak zajímavější, kdoví. Na druhé straně mě na tomhle mém řečnickém výkonu vlastně nejvíc zajímá ten půdorys problému realizace určitého přístupu všeobecně, protože bude možná podobný nejen některým zkušenostem mých kolegů, ale i mnoha jiným pokusům v jiných oborech o méně obvyklé řešení zadaného úkolu s perspektivou a podmínkou realizace.

/ Víím ostatně, že kdybych začal v hlubinách pojmů jako je konvenční a nekonvenční trochu víc šfátat, vynořily by se na povrch nejpřekvapivější rozpory a já bych se nedostal vůbec k tomu, abych řekl to, co říci mám tak trochu za úkol; problematika příslušné terminologie

je beztak zřejmá — rychlé záměny pojmů nahoře a dole během let a postupná výměna světových stran je asi z nejběžnějších úkazů a platí i v těchto úzké oblasti. Budu tedy předstírat, jakoby pojmy konvenční a nekonvenční skutečně něco přehledného a jasného znamenaly, jakési zřetelné protipóly, mající mezi sebou přechodovou škálu tiskárenských vzorníků stabilizovaného ofsetu.

/ Každá z mnou ilustrovaných knížek měla samozřejmě řadu nedostatků (jak jinak), o kterých se nechci šířit — ale měly většinou jednu společnou vlastnost; byly to svým způsobem jasně prezentované možnosti přístupu k ilustrování knihy, kresby skromně si vědomé, že interpretují většinou jen jednu složku literární předlohy, obvykle asi tu mě osobně a momentálně nejbližší.

/ Ať už to byl Poslední Mohykán s celou škálou všech možných ilustračních i technických přístupů v encyklopedizující příloze na konci knihy; nebo pestrý korpus Dickensovy Kroniky Pickwickovců; na zamřízenou atmosféru nejasných povídek Jany Moravcové reagující alegorizující kresby kuličkovou propiskou; námětově pestrá škála barevně jednotných obrázků k Panu Tauovi od Oty Hofmana; pestrobarevně miniaturizující ilustrace Saroyanovy povídky Tracyho tygr; celostránky na lidovou černou notu pohřebního průvodu německých Grablieder; všechny, myslím, měly tuto někdy bohatší, někdy užší jasnou jednotu zvoleného přístupu. Kresby k Hobitovi naproti tomu trpí rozpolceností, neskromnou snahou postihnout zároveň několik skoro protichůdných tendencí: jednak celkovou koncepci cesty trpaslíků za pežežním svatým Grálem, ve formě panoramatického pohledu na celkový sled událostí, jakési tapiserie z Bayeau, táhnoucí se jednotně vedutovým způsobem v přehledném profilu celou knihou; přičemž se zároveň pokoušejí vychutnat poznámkovým, okrajovým způsobem drobnomalebných marginálií-záznamů jakéhosi palubního deníku výpravy, volně roztroušených po knize, možnosti

drolerii pozdně středověké knižní malby. Zřejmý rozpor snahy o jednoduchou siluetu prvního přístupu a tajné naděje, že částečná vyčínanost v druhé tendenci přesvědčí nakladatelství o pilné práci, charakterizují výsledek. Obavy, že se tento výsledek bude lišit od původně nakladatelství předložených návrhů, které je třeba alespoň částečně dodržet, zároveň znemožňují změnu pojetí během kreslení, které přece jen není zcela plánovanou činností, vyplňováním racionálně určené koncepce — přinejmenším subjektivně tahle předem daná základna svazuje a brzdí. Vědomí nebezpečí, hrozícího realizací, jestliže bude výsledek příliš odlišný, vede pak k dalším kompromisům, které už v tom okamžiku konečnou verzi pro obě strany problematizují: postoj ilustrátora i čtenáře zajímavější se o nové řešení je rušen vědomím polodotažené, pouze naznačené koncepce, přerušované neustálými příhrávkami už přijatému pojetí zatímco ono druhé stanovisko, předpokládající práci s už známými přístupy není rovněž nadšeno a vytýká výsledku nejen ony prvky, s kterými nesouhlasí, ale i pak vlastně právem stylovou nejednotu, vznikající přitom právě úlitbou téže konvenčnosti v zájmu realizovatelnosti a příznivého přijetí. Tento kompromis se přirozeně vrací nádherným obloukem zpět na hlavu ilustrátora, který je si přitom dobře, ne-li nejlépe vědom oprávněnosti výtek obou stanovisek.

/ Tedy jak z hlediska nervové situace, ve které se práce realizuje, tak z hlediska delšího časového odstupu je nekonvenční postup spojen většinou pro všechny zúčastněné především s nevýhodami. Někdy je možná lepší provozovat dále a dále již časově neadekvátní realizace, než se vrhnout na rozpačitou nejistou variantu pokusu, není-li zaručené dosažení určitého přesvědčivého stupně dotažení, za kterým teprve začíná jakákoliv práce být skutečně zajímavá, a to jak pro kreslíře tak i čtenáře.

/ Zůstává tedy problém, není-li v tomto případě vlastně správnější věnovat k dispozici stojící čas a energii kvalitní prezentaci už prosazeného názoru za situace, kdy již ze vzdálenosti několika let mizí obvykle onen rozdíl mezi starou konvencí a novou konvencí a rozhodující zůstává jen měřítko realizace, dotažení ať už toho nebo onoho přístupu.

/ Je totiž běžné, že v daném neměnném termínu odevzdání obvykle právě ona energie, věnovaná nalezení základního nového klíče, chybí později při dotažení přesvědčivé čistoty prezentace základního pojetí.

/ A tak velice často bohužel teprve v druhém nálevu, někdy dokonce již u jiného autora, je teprve možno posunout hranici kvality o něco výše, jestliže se převzetím přístupu ušetřená energie věnuje přesvědčivému

provedení. Kde ale začíná nebo končí ta hranice, ten bod, za kterým přestává mít snaha o nalezení nových postupů smysl a začíná být zbytečně investovanou prací, není vždy jednoduché odhadnout, zvláště při pohledu zevnitř.

/ Ilustrátor se totiž musí, jak už bylo mnohokrát řečeno, umět trochu vcítit do autorova postoje, jeho záměrů a doby — ale zároveň také do situace redaktorů, pracovníků nakladatelství a celkové nálady své doby, což není vždycky totéž a už se méně zdůrazňuje. Naopak výsledky i téhle jistě necentrálně důležité činnosti jsou pak zpětně tlakoměrem, měřítkem stavu nakladatelství a dokumentem možností a nemožností v rámci celku.

/ Mluví-li tu už jednou na téma nekonvenčnosti a konvenčnosti v ilustrační tvorbě, musím se také zmínit o zábavném průvodním zjevu, který se k tématu váže: to je faktu rychlého převzetí poučení obsaženého třeba i v zašifrované nebo neparfémované formě v knize a jeho použití a využití v jiných knihách jinými autory.

/ Protože většina diskusí o původnosti má, navzdory pravdivosti, pro člověka se smyslem pro komično vždycky určitou tendenci ke směšnosti, a protože v přesném slova smyslu jsme v téhle přechodové situaci tak trochu všichni, je vlastně opět jen otázkou míry, kde končí oprávněné poučení nebo navazování a začíná drsnácký, kořistnický přístup k věci. Je škoda, že tenhle fakt, který je nutným průvodcem bytí sebemenšího úspěchu, vadí často nejvíce těm obkreslovaným, kdovíproč, kteří by měli vlastně ve vší pokoře být vděční osudu, že nejsou v řadách obkreslujících. Ostatně vědomí existence jakési atmosférické situace v oboru, ve vzduchu, který všichni dýcháme a vydechujeme, vědomí střídavé role induktorů nebo zesilovačů, by mělo pomoci těm v čele peletonu nést klidněji střídání.

/ Co je asi snad jedinou stinnou stránkou tohoto peletonového systému je možnost, že ve snaze uniknout zabloudí nešťastník v čele do oblastí jemu osobně vzdálených nebo přijme naopak stabilizovanou, přirozenou roli, ze které se už neodvážá vybočit.

/ Ostatně, dělíme se asi tak trochu na začínáče a dokončovače, i když jsou jistě mezi námi šťastlivci, kteří v sobě spojují v krásném souznění obě role, ostatně v určitém měřítku přítomné i v nás ostatních. Vědomí téhle souvislosti s prací řemeslných kreslířů před námi, ale i po nás by mělo patřit k pozitivnímu vkladu při práci na víceméně společné knižní katedrále, ať už na klenbě, nebo na chrlicích.

/ Víím, vážené kolegyně a kolegové, že to tak není úplně. A ani vždycky a ani všude, a že tohle byl opravdu jenom dílčí a trochu roztěkaný pohled na téma; ale mám-li vůbec něco k tomuto námětu říci, tak je to tohle. Bylo-li někde

---

snad cítit okolnostem přiměřené ne zcela vážné pojetí látky, je to jistě nemožností vytrhnout důležitost problému nekonvenčnosti dětské ilustrované knihy ze souvislosti s ostatními našimi starostmi.

/ Protože jsem si vědom, že téměř každý z nás má nějakého svého Hobita, je vlastně tenhle můj referát mementem těm kolegům, kteří by mohli upadnout

do stejné chyby: varujte se, přátelé, změny směru během práce a pokušení uplatnit v ní více nápadů, než jste schopni v termínu realizovat! Ušetříte tím sami sobě i všem zúčastněným leccjakou starost.

/ I když na druhé straně, o dosažení právě toho společného jmenovatele těch nejprotichůdnějších názorů by mělo vlastně všem hlavně jít.

Jan Tomeš  
ČSSR

## GENESE VÝTVARNÉ INTERPRETACE POHÁDEK KARLA JAROMÍRA ERBENA V DÍLE ANTONÍNA STRNADLA

/ Gustavu Flaubertovi bylo v roce 1862 nabídnuto vydání jednoho z klíčových děl jeho tvorby — byla to Salambo — doprovázené ilustracemi. Odmítl. Měl pravdu. Hovoříme zde sice o typu knižní ilustrace, jejíž koncepce a tvarosloví bylo podmíněno výtvarnými názory poloviny devatenáctého století, ale velký básník francouzské prosy už tehdy tušil, že jsou texty, které by vyžadovaly jiné ilustrace než prostě zpodobující děj. Představoval si asi výtvarný doprovod, sledující nejenom fabuli, text a gesta doprovázející dialogy hrdinů děje, ale ponorný obsah a ovzduší, vyjádřené specifickými prostředky, které neporuší jemnou tkáň imaginace. Tím je řečeno, že snil asi o ilustraci posunutou z popisu do poloh lineárního, tvarového, barevného a světelného snění; o ilustraci ne zobrazující, ale interpretující. Neřekl to sice výslovně, ale jistě mu tanulo na mysli setkání dvou básníků: básníka slova a básníka tvarů.

/ Víme už dlouho, že kniha doprovázená výtvarným projevem je svět pro sebe. Ze transposice literárního textu je velice nesnadným odvětvím výtvarné práce. Doba klasické ilustrace, kdy kreslíř či malíř převáděl do světa zraku, zdvojoval, prostě násobil co bylo vytvořeno ve světě myšlenek a slov, patří minulosti. V nedávných dějinách knižní ilustrace můžeme sledovat jak umělci stále víc se přikláněli k osobnímu prožitku literárních děl a proto také k subjektivnímu výrazu, který je tak nebezpečný duchům, jimž chybí vnitřní kázeň. Ilustrace dávno přestala být služebností literárnímu textu, stávala se jeho interpretací, jeho rovnomocnicou dokonce, vyjadřovanou výtvarným tvaroslovím. Jmenujeme-li jenom námátkou z řady velkých mistrů knihy: takové jsou nádherné dřevoryty Rockwela Kenta k Melvillově Bílé velrybě, takové je království temné a světélkující imaginace Františka Tichého v cyklu ke Stevensonovu Panu Jekyllovi a Hydovi, či ke Coleridgeově Písní o starém námořníku, taková je křehkost Trnkových Broučků.

/ Také knihami pro děti, které vytvořil Antonín Strnadel,

šla vždycky táž vážnost, táž odpovědnost k literární látce, ať už malíři svěřené nebo jím svobodně zvolené, táž zvláštní úcta k dětské duši, plné představ a snů. Tento umělec se nikdy nedomníval, že dětským očím a vnitřnímu světu dětí je třeba cokoli zjednodušovat, záměrně zpřístupňovat a tím vlastně snižovat. Tkvěl tak hluboko ve vlastním dětství, že mu stačilo prostě vzpomínat. Nemusil se nikdy obávat, že mu nebude rozuměno. Tak všechny jeho knihy — ať náročné vzácné tisky či knihy pro děti — sledují týž osobní slohový vývoj, není zde rozdílů ani zlomů.

/ Takové umělecké stanovisko se nedá dost ocenit. Naléhavost sdělení, odívající se v barvu a tvar, je zároveň školou výtvarného vnímání a myšlení. Otevírá brány do světa malby, která není jenom odleskem světa, ale nezapomenutelným podobenstvím. Vnitřní pravdivost Strnadlových čar a barev je zcela jiného řádu než uhlazená, idealisující libivost. Antonín Strnadel překračoval stránky knih s takovou naléhavostí, s takovou autenticitou vlastních představ, že vzpomínáme na Adalberta Stiftera, na jeho Vesničku na pláni, na rodný Vitebsk Chagallův, na Otvírání studánek Bohuslava Martinů.

/ Zrod ilustračních cyklů Strnadlových vždycky provázely všechny znaky nesnadné a houževnaté práce, která si nic neodpuští. Jednotlivé náměty se zrodily a pozvolna vyrůstaly z drobných tužkových kreseb, perokreseb, z náčrtů, v nichž silné obrysové čáry teprve hledají kompoziční rytmus. Každý z námětů byl obměňován v řadě replik a variant. Velké soubory kreseb, náčrtů a uzavřených už hotových koncepcí prozrazují marnotratnou řadu opuštěných myšlenek stejně krásných jako hlubokých.

/ Poprvé snad nad stovkami přípravných kreseb, náčrtů a akvarelů k Chudé přadleně Jarmily Glazarové se nám zdálo, že umělec opouští bezpečí svého po léta vršeného mistrovství, objímajícího invenci a cit zrovna tak jako polohu názorovou a technickou a nastupuje cestu

překvapivě novou. Je to cesta, s níž jsme se setkali v podobě téměř dozrálé v knize básníka Davida Guramišviliho *Veselá vesna* (překlad Jaroslava Seiferta, 1963), která byla plodem okouzlené malířovy cesty do Gruzie — a pak ve výtvarném doprovodu k moravským lidovým pohádkám (Čarovné ovoce, 1965).

/ Sem tedy, mezi léta 1961 až 1965 je položen počátek pozdějšího vývoje. Antonín Strnad el opouští virtuosní dokonalost svého rukopisu, především jemnou a bohatě nuancovanou lineární kresbu. Zde počíná velkorysá plošná barevnost. Umělec nachází a postupně zdokonaluje nové techniky, aby dosáhl svých záměrů, především koláže z trhových nebo stříhaných barevných papírů. V rozmanité hře barevných ploch a napovězených prostorů, vytvořené pro *Veselou vesnu* Guramišviliho a v Moravských pohádkách, rozvíjel už Antonín Strnad el zcela nové pojetí ilustrace. Vznikaly sice ještě ilustrační cykly v nichž dozníval jeho kresebný sloh, ale hlavní zájem je už zamlčen — a posléze zcela soustředěn — na velký umělecký sen posledních tvůrčích let, na výtvarný přepis a doprovod Erbenových pohádek.

/ Náš obdiv k tomuto nádhernému torsu se ještě prohloubí a zvroucní, vzpomeneme-li za jak těžkých okolností a podmínek dílo vznikalo. Těžká choroba se zhoršovala, nezbývala ani chvíle fyzické pohody, jakou vyžaduje úkol tak těžký. A přece: ani na lůžkách sanatorií nezapomínal na svou práci, živil svoje představy, tak úzce spjaté se vzpomínkami na dětství.

/ Po desetiletí ilustroval pohádky a — jako málokdo — znal jejich hodnotu pro utváření dětské duše, duše člověka. Pohádka napájí obraznost, je to krásná *Imagena*, která zastíní okno křídlem stříbrným, je nevyčerpatelným zdrojem metaforiky, symboliky, důležitou součástí tradic. A Antonín Strnad el dlouho v sobě živil podobnou myšlenku. Úlohu imaginace, schopnost velkých metafor, vyvolání zvláštní citovosti chtěl svěřit také výtvarnému doprovodu k Erbenovým pohádkám, vizuálnímu rytmu. Cítil, že takové hodnoty může nalézt až daleko za hranicemi popisu, v oblasti ryzí představivosti. Ale cesta k nim, to si naléhavě uvědomujeme, nebyla snadná. Přípravné a doprovodné práce malířovy, znovu sta poznámek, kreseb, náčrtů, obměn, o tom svědčí. Nad příkladem velké umělecké odvahy a jako ojedinělý čin v kontextu české ilustrační tvorby vzniklo tak dílo, jehož význam daleko přesahuje svět knihy pro děti. Všem, také dospělým, přináší okouzlení, radost očí i duše — a něco jak školu ryzího výtvarného vidění, velice čistého malířského prstokladu a zároveň dokonale vyslovené barevné, tvarové

i prostorové myšlení. Vznáší se nad zvláštním oproštěním ve světě svobodných představ, znaků, nápovědí a pozlacených snů.

/ Antonín Strnad el právě nad Karlem Jaromírem Erbenem autonomní výtvarný projev, zcela nový osobní sloh a názor. Ten zároveň jasně napovídá jak a kolik malíř a ilustrátor přemýšlel o novodobém evropském umění, do jaké hloubky je znal a rozuměl mu. Zde napadá velice zvláštní — nikterak jenom vnější — souvislost. Vzpomeneme na Henri Matisse, který rovněž těžce nemocen, když malba u stojanu mu už byla zakázána, na lůžku vytvářel ze stříhaných papírů obě velké kompozice, *Oblohu a Moře* (1946/1948), tu velkou vzpomínku na cestu do Tichomoří. V kolážích Strnad elových ostatně nacházíme jediný výtvarný citát — a jistě záměrný — je právě z Matisse. A charakter Strnad elova posledního velkého díla připomene v jiném smyslu ještě cyklus *Rybolov* za východu slunce, dílo Maxe Ernsta z roku 1965. To jsou však jenom shody, nikdy napodobení!

/ Není protimluvem, že umělec pro cíle tak náročné a pro dílo své poslední zralosti sáhl k technice, připomínající s neodolatelnou naléhavostí školní lavice a práci dětských prstů ještě málo obratných, připomínající hodiny kreslení, nade vše milovanou hru s barevnými papíry, kupovanými za několik dvacetihaléřů v papírnických všech malých měst. Sáhl tak k technice, vyvolávající všechna krásná překvapení nad sytě barevnými plochami, nůžkami a tubou lepidla. Také tato technika je snad návratem k prvním sensacím barev.

/ Za zdánlivou prostotou se však skrývá u Antonína Strnad ela veliká malířská kultura. Vytváří téměř z ničeho svět šťastně tčející představivosti. Nad nepopisností tak záměrnou, v technice koláží z barevných, průsvitných a potíštěných papírů, papírů, doplňovaných kresbou pasterem, uhlem, malbou, útržkem zlaceného dracounu, setkáváme se s neočekávaným mistrovstvím. Jak jenom je udělán profil *Zlatovlásky*, ty proudy vlasů odstupňované zlatými papíry několika odstínů a modrou křídou kresby — nebo město sevřené pevnými hradbami, celé v černém smutku, koně s temnými smutečnými postroji. Stačí několik — záměrně zcela neobratných — soustředěných kruhů uhlem na zlatém papíře a už se chvějí kruhy na hladině vod. Stačí málo a z nepravidelných barevných skvrn se stávají kačenky na vodě, pasoucí se vepřici, žlutí, černí a zelení ptáci v haluzích stromu — Pták ohnivák, to je velkorysá stylizace v červené, modré a zlaté a všude — jako obměna nenavýklé, ale vzrušující hudby — jemnost a noblesa neočekávaných harmonií, obrazy toho co si

Antonín Strnadel přinesl z krajin dětství: mechovou a trávovou zeleň, sametovou čern a jiskření světél, tabákovou hněď, zápaďy a lesky na vodách a pod nasazenou sordinou stesku zlato podzimů, které kdysi maloval ve svých krajinářských dílech.

/ Toto nedokončené dílo bylo sněno umělcem jako celek

rozsáhlejší a ještě bohatší. A přece není torsem, zlomkem, dílem neúplným. Přesto, že zůstalo nedokončeno, nedoslovenost je jenom vnější. Naopak, právě zde po letech uměleckého zrání a myšlení bylo řečeno poslední slovo dlouhé tvůrčí cesty a uměleckého přesvědčení.



Gita Kordošová  
ČSSR

## VÝVOJOVÉ TENDENCIE SLOVENSKEJ ILUSTRÁCIE KNÍH PRE DETI A MLÁDEŽ

/ V našej kultúrnej oblasti sa stala ilustrácia rovnocennou ostatným výtvarným disciplinám a k jej funkcii sa priradil aspekt spolupatričnosti k súčasnému vývoju výtvarného umenia. V procese utvárania jej dnešnej podoby sú neodmysliteľné diela zakladateľského významu výrazných umeleckých osobností Martina Benku a Ludovíta Fullu, ktorí s rovnakým zaujatím pristupovali k maliarskej a monumentálnej tvorbe ako aj k ilustrovaniu kníh pre deti a mládež. Nastolili moderný výtvarný program, ktorým zasiahli aj do oblasti ilustrácie a kládli jej vysoké nároky na umeleckú úroveň. Intenzívny rozvoj po roku 1948, v ktorom slovenská ilustrácia prekonala prudký pohyb determinovaný novými ideovo-spoločenskými podmienkami, vyvrcholil v šesťdesiatych rokoch, kedy sa na utváraní celkovej štýlovej rozmanitosti podieľali mnohí významní maliári a grafici strednej generácie, a v začiatkoch sedemdesiatych rokov, kedy do výtvarného života vstupuje nová vlna ilustrátorov, ktorej prínos v oblasti určovania podoby súčasnej slovenskej ilustrácie je evidentný.

/ V príspevku sa zameriavam na analýzu slovenskej ilustrácie kníh pre deti a mládež rokov 1970—1980. Toto časové vymedzenie vyplýva jednak z vedecko-výskumného programu Slovenskej národnej galérie z oblasti ilustrácie zameranej na formy a metódy výtvarnej interpretácie kníh pre deti a mládež z hľadiska žánrovej diferencovanosti naznačeného obdobia, a jednak z koncepcie práve prebiehajúcej rozsiahlej prehliadky slovenskej ilustrácie v expozíciách Slovenskej národnej galérie, tvoriacej obrazovú paralelu tejto state.

/ Vo všetkých oblastiach výtvarného umenia zaznamenávame, že príchod mladých tvorcov predstavuje vždy pohyb, ktorým sa hľadá, objavuje a posúva, ktorým sa obnovuje a nadväzuje a ktorý prináša nové tvorivé zámery. Ak chcem naznačiť vývojové vrstvenie súčasnej slovenskej ilustrácie, nemôžem obísť vývojový proces, ktorý podmienil charakter dnešnej ilustrácie: nový

program je prirodzenou súčasťou rozvíjania a nadväznosti na tradície a objavovaním nových osobitných vyjadrení z toho vzťahu. Určujúcou zložkou vývinu je tiež vplyv pedagógov bratislavskej Vysokej školy výtvarných umení, ktorí silou vlastného výrazu získali pokračovateľov názorovej línie.

Tendencie súčasnej slovenskej ilustrácie kníh pre deti a mládež sa prejavujú v týchto charakteristických podobách:

- v inšpirácii na ľudovom výtvarnom prejave, ktorý sa stal jedinečným zdrojom výtvarnej interpretácie rozprávok a povestí,
- úzkou spätosťou s voľnou grafikou a v uplatňovaní grafických techník v ilustrácii,
- v kresliarskych realizáciách prostriedkami perokresby,
- v uvádzaní čít naivného prejavu do ilustrácie kníh pre deti,
- orientáciou na možnosti kolážovej tvorby a
- prenikaním imaginatívneho riešenia do ilustrácie.

/ Výtvarná koncepcia, vychádzajúca zo vzťahu ilustrácie a textu má dnes už čiastočne predurčenie jednak z hľadiska edičných zámerov a tiež z hľadiska literárnych žánrov, vyhraňujúcich si určitý typ ilustračnej podoby literárnej predlohy. Napriek tomu však vzniká z úsilia novej programovej orientácie veľa mimoriadnych a objavných výrazov.

/ Pre výtvarnú interpretáciu slovesných žánrov ľudovej tvorby — rozprávok, povestí, riekaniiek, veršikov a piesní, je jedinečným inšpiračným zdrojom *ľudový výtvarný prejav*. Princípy inšpirované z prameňov ľudového umenia pretavil do polohy moderných výtvarných tendencií Ludovít Fulla a v tomto smere najpôsobivejšie a neprekonané sú ilustrácie k slovenským rozprávkam, ktoré v symbióze princípov moderného umenia a poučenia na ľudovom prejave vyústili do súzvučného výtvarno-literárneho celku očarujúceho maximálnou slovenskosťou. Žiarivá farebnosť a pestrosť, prostota výtvarného riešenia, dôraz na ornamentálne prvky, ktoré

vkomponovaním do obrazu dostali rovnocennú funkciu ako dejové scény, sú podnetmi, ktoré ukázali cestu nasledujúcim generáciám.

/ Rozvíjanie ľudovej tradície a transformovanie jej ornamentálnych zložiek bolo umeleckým programom Róberta Dúbravca. Pre realizáciu tohto zámeru volí na ilustrovanie slovenské rozprávky, povesti a tematiku o Jánošíkovi. V ilustráciách knihy *Kamenný kráľ* (1972) vnímame jeho farebné drevorezy ako najpriliehavejšiu formu výtvarnej transpozície ľudových rozprávok, pretože aj samotná technika drevorezu je súčasťou tejto tradície. Aj jeho ďalšie ilustračné cykly k slovenským rozprávkam *Tatranský zlatý jeleň* (1974) a *Poviestky spod piecky* (1976) charakterizuje lokálny folklór rozvíjaný v symboloch, znakoch, ornamentálnej zložke a v kolorite.

/ Z prameňov ľudového umenia osobito čerpala Viera Bombová. Vytvorila diela silného výtvarného výrazu a nezvyčajnej originality. Jej najvlastnejším námetovým okruhom sú rozprávky — slovenské a cudzokrajné, v ktorých rozvíjala podnety ľudového umenia: ornamentálne motívy z výšiviek, krajky, aplikácie, batiky, modrotlač, keramiky. Tieto prvky uplatňuje ako výplň tvarov v škrabanej kresbe do neopakovateľných a podmanivých podôb. Farebnosť, ktorou navodzuje atmosféru, podriaďuje etnickému obsahu predlohy — indiánskym rozprávkam *Manituov dar* (1970), slovenským *Popolvár* (1971), príbehom starej Číny *Povešť o krásnej Ašme* (1971), polynézskym rozprávkam *Rozprávky z Nefritových hôr* (1973), zimným rozprávkam *Tulenia princezná* (1974) a filipínskym rozprávkam *Čarodejný strom* (1975). Bombovej stvárňovanie folklóru v detskej ilustrácii je *jedinečným* a významným prínosom v oblasti krásnej knihy.

/ Inšpiráciu v ľudovom umení našiel Miroslav Cipár pre svoju dekoratívnu kresbu a farebnosť. Ľudové texty v *Zlatej bráne* (1975) a slovenské rozprávky *Biela kňažná* (1973) sú dôkazom svojrázneho uplatnenia týchto tendencií.

/ Koloristickým programom sa k zdrojom ľudového umenia vzťahujú ilustrácie Alojza Klimu k ľudovým uspávkam *Beliže mi beli* (1975) a ilustrácie Ferdinanda Hložníka k slovenským rozprávkam *Kráľ a múdry sedliak* (1972), *Skalný hrad na Kriváni* (1972) a *O kaštieli v širom poli* (1976).

/ Tento inšpiračný zdroj zostane trvalou koncepciou pre ďalší vývoj slovenskej ilustrácie, čo vyplýva z faktu, že v úsilí o syntézu literárneho obsahu a výtvarného pretlmočenia sú pramene ľudového výtvarného umenia stále živé a pre svoju nevyčerateľnosť môžu poskytovať

nové podnety predovšetkým pri stvárňovaní rozprávkového žánru, ktorý sa do obrazovej podoby jedinečne prenáša len takouto formou.

/ Z podnetov ľudovej tradície vstúpil do slovenskej ilustrácie drevorez a tým podnietil vývin druhého prúdu — *uplatňovanie grafických techník v ilustráciách*. Drevorez a jeho rustikálnu dramatickosť priniesol do slovenskej ilustrácie svojimi Slovenskými baladami (1948) Ernest Zmeták, a rovnako podnetne ho neskôr uplatnili pri ilustrovaní ľudových piesní Viliam Chmel a ľudových rozprávok Róbert Dúbravec. Zhodnotili tradíciu ľudového drevorezu a prenikli čistou formou do obsahu slovesného diela. O bohatých skúsenostiach v grafike a ilustrácii svedčia *Bohatierske byliny* (1975). Róbert Dúbravec v nich monumentalizuje myšlienku tradície a *prikloní* sa k dekoratívnejšiemu výrazu.

/ Skupina ilustrátorov, ktorí svoj ilustračný prejav budujú v kontinuite s voľnou grafickou tvorbou, priniesli veľa hodnotných a podnetných ilustrácií v grafických materiáloch. Osobitné miesto patrí Jozefovi Balážovi, ktorý ako skúsený grafik má pozoruhodné a progresívne výsledky v ilustračnej tvorbe. Svoj prejav rozvíjal v drevoreze, linoleoreze a veľmi úspešne v litografickej technike. V ilustráciách k Homérovej *Iliade* (1973) litografický prejav mu poskytuje expresívnejší výraz umocnený aj kompozičným rozvrhom symbolických dejových detailov, v ruských rozprávkach *Sedemfarebný kvietok* (1975) zjemňuje napätie a zjasňuje kolorovanie a v Erbenovej *Kytici* (1976) posúva interpretáciu do znakov a symbolov ako voľnejší podnet z poézie.

/ Smerovanie grafických ilustrácií obohacovali výsledkami Viera Gergeľová, Ján Lebiš, Mária Želibská, Vladimír Machaj a Jarmila Pavličková. Usilovali o individuálny výraz, náročnosť a technickú precíznosť a výsledky hľadania uplatňovali v práci na knihe a zároveň vo svojej voľnej tvorbe. Grafické prejavy v ilustráciách sú v zhode s výtvarným vývinom v oblasti grafiky. Rozvili sa do všetkých grafických techník: suchej ihly, mezzotinty, linorytu a leptu. Literárne témy stali sa inšpirujúcim momentom pre voľnú grafickú tvorbu a s obľubou ich využíva mladá generácia grafikov — ilustrátorov. Z nich Igor Rumanský, Dušan Kállay, Kamila Štančová a Dušan Grečner prispeli k rozšíreniu výtvarných postupov grafickej koncepcie.

/ Pre generáciu nastupujúcu v začiatkoch sedemdesiatych rokov je príznačná *inklinácia k čistým kresliarskym prejavom* a ku kresbovému typu ilustrácií. Na pozadí tohto prúdu stoja nové aspekty vo vývine krásnej knihy pre deti a mládež z hľadiska vykryštalizovania typov literárnych žánrov, vlastností ich obsahov a foriem

výtvarného riešenia. Aktivizujúco zapôsobil perokresbový cyklus Dušana Kállaya k historickému románu *Leteli sokoli nad Javorinou* (1972). Ilustrátor interpretuje dielo v kresbách zdanlivo pôsobiach ako záznam postáv, prostredia a reálií, doplneného symbolmi, znakmi a písaným písmom. V tomto „náčrte“ zachytil udalosť nie v dejovej rovine, ale vo voľnej forme zaznamenal podnety vyvolané textom. Dušan Kállay, ktorý tvorivo rozvíjal svoj kresliarsky prejav v kontinuite s grafickou a maliarskou tvorbou, podstatne zasiahol do ilustračnej tvorby určenej vyšším vekovým kategóriám detí a mládeže. K výraznému posunu kresliarsky ilustrovanej knihy prispel ilustráciami ku knihe Wotteho Magalhaesova cesta okolo sveta (1979). „Ilustrácie svojím zameraním výtvarného spracovania plnia funkciu výtvarno-dekoratívneho článku v knihe, ako aj úlohu úzkeho kontextu s ideovým obsahom diela. Autorovi sa v mimoriadne čistej, výtvarne kultivovanej polohe podarilo organicky stmeliť náročnosť umeleckej ilustrácie s náležitým stupňom komunikatívnosti. S vyhraneným citom pre krásnu knihu zahrnul do svojej práce aj celkové výtvarné riešenie knihy. Jednota výtvarného názoru ilustrácií a grafickej úpravy, vrátane vzťahu k textu, bola základom pre vznik nevšedného knižného diela. V tomto smere možno Kállayovu prácu taktiež považovať za podnet. Ilustrátor dokázal prekonať dlhodobé úskalia v oblasti kresbovej ilustrácie kníh pre deti a mládež a to na takej úrovni výtvarných kvalít, ktoré tento jeho prejav robia veľmi perspektívnym.“ (Cit.: M. Veselý — Ilustrátori Mladých liet roku 1979, ZM 1980 6/337).

/ Vincent Hložník sa venuje ilustrácii detských kníh už viac než tridsať rokov. Dokonale ovláda výrazové prostriedky. Kresbová línia má u Hložníka rozhodujúcu úlohu: je nositeľom osnovy a kompozície, charakterizuje ju ostrosť a dynamickosť. Obrýsy tvarov, expresívne, alebo groteskne nadnesených, striedajú intenzitu jemných, hutnejších, zadrhávaných po ostatné fáhy. Vincent Hložník je protagonistom kresliarskej koncepcie, jeho dielo, rovnako aj jeho pedagogické pôsobenie, vyvolalo mnoho obdivovateľov a nasledovníkov pre svoju vysokú a čistú grafickosť.

/ Originálny kresliarsky rukopis uplatňuje Albín Brunovský. Precízne a sugestívne vykresľuje obraz do najmenšieho detailu, reálne videné tvary voľne komponuje na základe ich vnútornej myšlienkovy spätosti. Škrabanou kresbou na kriedovej platni vytvoril ilustrácie k rozprávkam *Tri princezné na belasej skale* (1972). Kúzlom knihy sú malé obrázky neobyčajne pôsobivé minucióznosťou, námetovým bohatstvom a technickou precíznosťou.

/ Typu čiernobielej kresbovej ilustrácie sa venuje početná skupina ilustrátorov, ktorú uplatňujú v literárnych žánroch určených strednému vekovému stupňu — mládeži. Tento literárny druh si vyhranil kresbový prístup, v rámci ktorého ostáva na invencii ilustrátora, aké riešenie zvolí a aké kresbové možnosti využije. Pokračovaním Hložníkovej grafickej koncepcie je tvorba Jozefa Cesnaka, Ivana Schurmana, Nadi Rappensbergerovej, v expresívnom zámere u Gabriela Štrbu a na novšiu programovú koncepciu a možnosti kresliarskej ilustračnej tvorby nadväzuje Igor Rumanský, Marian Minarovič, Ján Zelenák.

/ Osobitnú skupinu tvoria umelci, ktorí uplatňujú tendencie uvádzať do ilustrácie kníh pre deti *črty naivného prejavu*. Z hľadiska tejto koncepcie uplatňuje Ondrej Zimka z rôznych podôb a prístupov výtvarného riešenia humorný nápad, svojskú typológiu postáv a jedinečnú schopnosť rozvíjania obsahu do bohatej čitateľnosti obrazu. Túto schopnosť čerpá z bohatej predstavivosti a hlbokých zážitkov z detstva. Obrazy sú deťom blízke, prihovárajú sa im. Výjavy, často až fantastické, stavia na naivizujúcich figúrkach živých predmetov a tým posúva výraz na hranicu detského videnia. Bohatú obrazotvornosť vlastní aj Viera Gergeľová. Jedinečne ju využila v ilustráciách rozprávkovej tematiky o zvieratkách *Puf a Muť* (1972). Na ilustrovanie volí zámerne málo významné okamihy deja a na základe bohatej fantázie voľne dotvára obraz. Naivne zjednodušené postavičky umiestňuje do prostredia, ktoré dopĺňa motívmi nezávisle na texte. Takto koncipovaná ilustrácia pre deti je z hľadiska výtvarno-výchovnej funkcie veľmi aktuálna svojou obrazovou čitateľnosťou, naratívnym obsahom, rozvíja dieťaťu reč, jazyk, poznávanie a fantáziu.

/ Výnimočne pôsobivé svojou krehkosťou a naivitou sú ilustrácie Viery Kraicovej ku knihe rozprávok (1975). Pokojné prosté scény, jednoduché tvary, blízke detskému výtvarnému prejavu a poézia obsahu je výtvarnou rečou umelkyne, ktorou vyjadruje krajnú prostotu, poéziu všedného dňa, hravý a úsmevný detský svet. Jej interpretáciu označuje prof. Holešovský ako „jednoduchá naivná maliarska hra s tvarmi a farbami“. Výsledky a diela tejto tendencie sa nevynárajú ako súčasť určitého nadväzovania a hľadania, ale ako základné body novej programovej orientácie.

/ Rovnaké vývinové zaradenie patrí aj výsledkom *kolážových ilustrácií*. Priekopníkom tohto úsilia je Alojz Klimó, ktorý ilustráciami kolážovej realizácie upozornil na seba v začiatkoch šesťdesiatych rokov.

Pre túto koncepciu je tiež príznačný vysoký stupeň poetickosti. Základom ilustrácie Alojza Klimu je prostý detail, humor a poézia. Pre slovenskú ilustráciu detskej knihy objavil tvárne vlastnosti tejto techniky a jedinečne a neopakovateľne ju rozvíja. Venuje sa ilustrovaniu kníh pre najmenšie deti — rozprávky, leporelá, veršovanky.

/ Poéziou sú prestúpené aj ilustrácie Běly Kolčákovéj. Jej podnety sú prínosom a obohatením kolážovej techniky: kompozičnú stavbu ilustrácií vytvára vrstvením, prekryvaním a radením sumárne abstrahovaných tvarov a výrazové možnosti rozširuje o farbu a dotlač. Techniku koláže tvorivo využíva pri ilustrovaní rozprávok (O stareнке z Ostrého vrchu, 1976; Zlatý vábnik, 1979) a rovnako aj pri ilustrovaní náročných textov mládežníckej literatúry (Gilgameš, 1975; Kronika o Hadžim Dimitrovi, 1980).

/ Vývin *imaginatívnej polohy* slovenskej ilustrácie kníh pre deti a mládež určovalo úsilie o voľnejšie výtvarné prejavy, ktoré vychádzajú z inšpiračného podnetu na literárne diela. Takéto ilustrácie majú tendenciu v izolácii od textu pôsobiť ako svojbytné umelecké diela. Obracajú sa na predstavivosť mladých čitateľov a nárokujú si tvorivejšie vnímanie. Túto koncepciu programovo rozvíja Albín Brunovský, umelec, ktorý udivuje nezvyčajnou obrazotvornosťou. Jeho ilustrátorský

prejav, rozvíjaný na základe výtvarných verizmov a imaginácie, korešponduje najvýraznejšie s rozprávkovým námetom, v ktorom do detailu vykreslený obraz má podobu fantazijného sveta. Stupeň imaginácie, ktorý vlastnia Bombovej ilustrácie, celkom prirodzene vyplýva z miery fantázie a tajuplnosti rozprávok cudzokrajných kultúr. Aj kompozícia obrazu vychádza z autorkinej vlastnej predstavivosti a imaginácie. Osobitnou imagináciou sú poznačené ilustrácie Ondreja Zimku: neskutočný svet je súčasne skutočným svetom, v ktorom všetko ožíva, vznáša sa a dostáva humorné gestá.

/ Iracionálna atmosféra rozprávok, svet fantastických bytostí a nezvyčajných scenérií je perspektívnou oblasťou pre túto tvorivú metódu, pretože obsahové a formové zameranie sa stretáva na spoločnej rovine fantázie.

/ Analýza slovenskej ilustrácie pre deti a mládež dokazuje, že v naznačených tendenciách vznikla široká škála tvorivých prejavov, výrazných výsledkov a originálnych diel. Výrazne sa prejavili súvislosti a vzťahy k výtvarným druhom, najmä k maliarstvu a grafike. Ilustrácia na základe týchto vzťahov rieši rovnako zodpovedne tie výtvarné problémy ako vo voľnej grafike a maliarskej tvorbe. Preto sa slovenská ilustrácia prezentuje ako súčasť výtvarného umenia a slovenského kultúrneho života vôbec.

## Binette Schroederová NSR

## AKO SOM ILUSTROVALA BARÓNA MÜNCHHAUSENA

/ Téma tohtoročného sympózia BIB ma veľmi zaujíma a teším sa, že mi dávate príležitosť predniesť malý príspevok k tejto problematike. Vybrala som spomedzi mojich kníh „Münchhausena“, pretože sa nazdávam, že z hľadiska ilustrácie, a aj z hľadiska literárneho pozadia to je moja najzaujímavejšia kniha. Okrem toho je to moja jediná kniha, ktorá vychádza z klasického textu.

/ Každý ilustrátor má svoje obľúbené témy, ktoré by rád ilustroval, v ktorých sa cíti dobre a bezpečne a ktoré mu aj z hľadiska atmosféry plne zodpovedajú. Každý ilustrátor sa však niekedy ocitne v situácii, že musí ilustrovať niečo, čo mu je celkom cudzie. Potom musí mať veľa odvahy na to, aby predsa skočil do studenej vody a prijal poverenie.

/ Takto to bolo u mňa s „Münchhausenom“. U nás sa deti zoznamujú s „Münchhausenovými rozprávkami“ vo veku okolo 10 rokov. Každý žiak raz vo svojom žiackom živote napíše „münchhausenovskú“ písomku, to už patrí k školskému „rozvíjaniu fantázie“. Žiak sa pritom zväčša natrápi s vymýšľaním prehnanosť, a preto stráca radosť na vymýšľaní príbehov.

/ Ja som sa rozhodne cítila veľmi neistou, keď ma raz telefonicky zavolať istý spolupracovník spoločnosti Norddeutscher Rundfunk a požiadal ma, aby som namaľovala pre televíziu 5 münchhausenovských epizód, po 5 obrázkov ku každej epizóde. Moja prvá reakcia znela: „Nie!“ Lenže redaktor sa mi vedel veľmi šikovne zališkať. „Ale, pani Schroederová, ja predsa vidím VÁŠHO Münchhausena priam stelesneného pred vnútorným okom, váš štýl „romantického realizmu“ je predsa ako stvorený pre túto nádhernú tému!“ Priznávam sa, takému lichoteniu som nevedela odolať. Okrem toho som si pomyslela, že z obrázkov pre televíziu potom zároveň urobím knihu a zabijem tým teda dve muchy jednou ranou!

/ Zavrela som pevne obe oči a rozhodne som prisľúbila: „Áno!“ Netrvalo dlho, než som prepadla

lútosti a panike. Akože preboha mal vyzerat' MÔJ Münchhausen, keď predsa osobnosť takého Münchhausena mi bola dokopy úplne cudzia a keď istý Gustave Doré už stvoril „jedine autentického“ Münchhausena?

/ Odrieť som už nemohla a nechcela, a preto som sa predovšetkým dala do zbierania podkladov a materiálov.

/ Münchhausen je historická osobnosť. Žil v rokoch 1720—1797, slúžil u kyrasierskeho pluku vojvodu Braunschweigskeho, zúčastnil sa na rusko-tureckej vojne a dosiahol hodnosť cisárskeho ruského rotmajstra. Keď Žofia Augusta z Anhaltu-Zerbstu, ktorá sa stala Katarínou Veľkou, počas svojej cesty k budúcemu manželovi do Petrohradu so svojou matkou krátko pobudla v Rige, Münchhausen velil čestnej stráži a pri odchode kniežacích dám z Rigy ich vyprevadil z mestskej brány.

/ Posledných štyridsať rokov svojho života Münchhausen prežil na svojom statku Bodenwerder, kde pri fľaši v kruhu priateľov často prednášal svoje münchhausiády.

/ Jeho príbehy sú „duchovným dieťaťom“ rokokového obdobia a odrážajú vysoké rozprávačské umenie onej doby. Realita sa preháňa až do úrovne fantastična, pritom sa však vždy zdá, akoby sa ešte nachádzala v rovine azda predsa ešte možného. Výstižným príkladom takéhoto prístupu je aj príbeh o koňovi tancujúcom na stole.

/ Kto sa bližšie zaoberá týmito rozprávkami, či ako čitateľ, alebo ilustrátor, neodolá ich kúzlu. A predsa to bola dlhá a namáhavá cesta, než môj Münchhausen nadobudol svoju podobu. Veď nešlo iba o fascinujúcu trblietajúcu sa osobu samého Münchhausena, išlo o jeho spôsob života, o celé jeho prostredie, o dobu, módu, architektúru, o dopravné prostriedky, o lode . . .

/ Ani by človek neveril, koľko prekážok sa stavia do cesty, keď chceme získať presné informácie. Máme napríklad ústav pre výskum odievania, ktorý však má

k dispozícii iba materiál o slávnostných krojoch, ktoré sa nosili na dvoroch v rokokovom období, nemajú však informáciu o tom, čo mal obľebený barón na poľovačke. Alebo máme Štátnu knižnicu, ktorá nemá nijakú literatúru o ruských husároch a o husárskych uniformách. Máme veľké grafické zbierky, v ktorých nenájdeme ani jednu loď z rokokového obdobia a nikto mi nedokáže povedať, ako sa vtedy obliekali námorníci... Slovom, človek sa musí sám stať bádateľom. Na radu istého zberateľa uniforiem som vyhľadala armádne múzeum v Ingolstadte. Tam vládne veľmi privetivá riaditeľka, ktorá nepôsobí nijako martiálne, ale naopak, veľmi žensky šarmantne. Šla so mnou do archívu: sú to obrovské staré pivničné miestnosti s klenbami, plné knižných políc. Istým hmatom vytiahla hrubú knihu a v nej boli naozaj všetci husári 18. storočia a dokonca aj dlho hľadani a iba málokde zobrazení ruskí husári, vo veľkom výbere. Potom si riaditeľka múzea sama stala pred staré kanóny a s veľkým temperamentom mi názorne predviedla, ako sa kanóny čistili, nabíjali a odpaľovali. Detaily uniformy mi láskavo vysvetľovala, kým ja som priam horúčkovite skicovala a zapisovala. Potom tu bolo múzeum námorníctva v Bremerhavene, ktoré mi dalo k dispozícii vynikajúci obrazový materiál o lodiach rokokového obdobia.

/ A potom tu bol ešte milý ruský kolega, Nikita Čarušin, ktorý, ako by mu to boli samy múzy našepkali, mi poslal obrazovú knihu o Leningrade práve s tými panorámami starého Petrohradu, ktoré som tak hľadala. Zrazu ku mne prichádzal materiál v hojnosti, akoby sám od seba.

Ale stále mi ešte chýbala samotná tvárnosť MÜNCHHAUSENOVEJ OSOBY.

/ Mojmým „školiteľom“ bol Doré.

Pre Doréa je MÜNCHHAUSEN akýsi úžasný chlapisko, muž, ktorý naozaj vyzereá, akoby bol schopný vykonať najneuveriteľnejšie skutky, ako napríklad naložiť si koč „na plecía“ a preskočiť s ním breh i živý plot.

/ Je veru veľmi ťažké postaviť niečo iné proti takejto sile kresličského umenia a literárneho chápania Dorého MÜNCHHAUSENA.

/ Iba náhode vďačim za to, že mi istý priateľ sprostredkoval zaslanie mikrofilmu jednej z prvých anglických verzií MÜNCHHAUSENA z British Library v Londýne. Sám MÜNCHHAUSEN nikdy nenapísal ani jedinú zo svojich rozprávok. Bol zhrozený, keď sa dozvedel o tom, že boli uverejnené. Prvé vydanie napísal *Rudolf Erich Raspe*, istý nemecký univerzálny génius, ktorý údajne poznal MÜNCHHAUSENA ešte aj osobne, musel však utiecť do Anglicka, a ktorý sa prírodným vedám rozumel rovnako dobre ako dejinám umenia, dejinám

staroveku a spisovateľčine. Nebol nešikovný ani v kreslení, a preto sa predpokladá, že mohol aj sám nakresliť ilustrácie pre prvé vydanie v Londýne.

Meďoryty sú napriek všetkej presnosti celkového podania skvostne naivné. A bola to práve táto naivita odrážajúca rokokové obdobie, ktorá mi ukázala cestu k alternatíve oproti Dorého chápaniu.

Tu MÜNCHHAUSEN koč neprenáša s vypätím všetkej svalovej sily; nie, drží ho podobne ako baletný tanečník ľahkú lepenkovú javiskovú stafáž a graciózne a akoby bez tiaže s ňou letí vzduchom.

/ Toto zodpovedá ľahkosti rokokového rozprávačského umenia, ktoré úplne ignorovalo tiaž i zákony príčinnosti. Ako v hre detí sú si predsa všetci zúčastnení vedomí toho, že tu nejde o realitu, ale iba o akúsi hru fantázie.

Tým vzniká veselé odcudzenie a zrazu sa znova zjavuje surrealistický prvok, ktorý mi bol a aj je pre moju prácu vždy taký dôležitý. Tento obrázok mi tak učaril, že som ho vo svojej ilustrácii citovala iba s malými odchýlkami.

/ Pri tvorbe svojich ilustrácií sa vždy veľmi usilujem ukazovať veci takými, akými v skutočnosti sú, usilujem sa byť autentickou. Aká je však prípustná miera takejto „vedeckosti“ u MÜNCHHAUSENA? Nechcela som ukázať prehnané bohatstvo rokokovej ornamentiky v odievaní a v architektúre. Preto som hľadala cestu, ktorá by naznačila rokoko bez toho, bez sklznutia do sladkastosti. MÜNCHHAUSENOV ODEV je možno z hľadiska vedeckého pohľadu na odievanie trochu zjednodušený. Toto však neznižuje veľkoleposť jeho zjavu.

/ Vyskytujú sa však aj ďalšie zjednodušenia, a to tam, kde treba zvažovať, čo je dôležitejšie: autentickosť alebo spôsob zobrazovania. Nie vždy je možné vyhovieť rovnako obidvom požiadavkám. Tak som napríklad jednoducho vynesla čabruku husárskeho koňa — lesklý čierny zadok koňa mi bol dôležitejší ako prikrývka pod sedlom — navzdory všetkým znalcom uniforiem!

/ Presnosť sa predsa nemala stať železnou košľou.

/ Ilustrácia žije z textu a zároveň ho odzrkadľuje.

Pre mňa ako ilustrátorku je pôvodná verzia textu MÜNCHHAUSENA plná inšpirujúcej sviežosti a slobody, na rozdiel od všetkých puritánsky očistených a spracovaných verzií, aké sa vydávali bezprostredne po rokokovom období a ktoré zostali dodnes textovým základom ďalších vydaní MÜNCHHAUSENA.

/ Vďaka mikrofilmu anglického vydania dostali sme do rúk pôvodný text. Mój manžel, ktorý mal za úlohu spracovať text, teraz znova vytiahol na svetlo sveta všetky zabudnuté detaily.

/ MÜNCHHAUSENOVE ROZPÁVKY boli prirodzene určené

dospelým, nie deťom, podobne ako napríklad väčšina rozprávok bratov Grimmovcov. Obidvoje však dnes patrí ku klasickej detskej literatúre.

/ V texte Münchhausenových rozprávok je aj dosť jednoznačných dvojzmyselností politického, sociálnokritického a erotického charakteru. Toto všetko sa obchádza šarmantným literárnym spôsobom. Aj toto sa však musí prirodzene odrážať aj na ilustrácii.

/ Ako malý príklad tu uvádzam pôvodné znenie neskoršie zásadne vždy „vyklieštenej“ epizódy:

/ Münchhausen sa v zime pred útočiacim medveďom zachraňuje na strome. Jeho nôž mu vypadne do snehu. Ako sa znova dostať k tomuto nožu? Citujem:

„Napokon som dostal nápad, ktorý bol nezvyklý, ale šťastný. Usmernil som prúd tekutiny, ktorej má človek pri veľkom strachu vždy dostatok, tak, aby dopadol priamo na rúčku môjho noža. Strašlivá zima, aká býva v Rusku, spôsobila, že táto tekutina okamžite zmrzla a o chvíľku sa nad mojím nožom vytvoril ľadový cencúľ, ktorý na moje veľké šťastie siahal až po najnižšie konáre stromu. Uchytil som túto vyčnievajúcu rukoväť a bez veľkej námahy síce, ale nekonečne opatrne som jej pomocou vytiahol k sebe nôž...“

/ Teraz Münchhausen prirodzene už porazil medveďa s úplne hravou bravúrnosťou. Som presvedčená, že by sa dospelí i deti dobre pobavili na tejto frivolnej pôvodnej verzii a môžete si predstaviť, s akou radosťou som ilustrovala tieto zabudnuté texty!

/ Toto všetko prirodzene už nijako nesúviselo s televíznym seriálom. Tento bol iba podnetom ku všetkému, čo nasledovalo, pretože som čoskoro zistila, že materiál spracovaný pre televíziu nemožno preniesť do knihy. V televízii sa musí všetko odohrávať podľa možnosti v strednej časti obrazu, tu nič neslobodno ukázať neúplne. Preto v televízii takmer nie je možné

vybaviť obrázok ozajstnou dynamickosťou. Vytvoriť dynamiku v televízii nie je vecou ilustrátora, ale úlohou kamery.

/ Preto som musela knihu koncipovať celkom nanovo. Iba názov televízneho seriálu sa zachoval ako podtitul.

/ Po niečo vyše roku som skončila prácu na Münchhausenovi. Vydavateľstvo sa veľmi ochotne usilovalo dať knihe bohatú a krásnu výbavu, nešetřilo sa. A hneď sa ohlasovali dospelí čitatelia: „Veď táto kniha je skvostná a nádherná pre nás veľkých, ale pre deti je predsa škoda robiť takú nákladnú knihu!“ Vraj je to škoda — príliš nákladná — príliš dobrá — príliš krásna — príliš honosná — príliš náročná — koľkokrát som už počula tieto slová za tých dvanásť rokov, čo robím obrázkové knihy pre deti!

/ Ako možno tvrdiť, že by kniha mohla byť pre deti príliš pekná? Takáto diferenciacia je absurdná.

/ Zaiste je pravda, že nie každá obrázková kniha pre deti je vhodná pre každé dieťa, práve tak, ako nie každá kniha je adresovaná každému dospelému čitateľovi.

Jedni čitatelia majú radi pestré knihy, iní oblubujú pastelové alebo veľkoplošné tóny, štvrtých zaujme detail.

/ Dôležité je — a túto skúsenosť som si overovala vždy znova — aby sa ilustrátor neusiloval byť nasilu „detský“ Mal by sa usilovať byť čestným a zachovať si svoju identitu, pretože iba tak možno dieťa presvedčiť, iba takto „preskočí iskra“. To isté platí aj o rozprávani príbehov. Rozprávač je presvedčivý iba vtedy, keď sám prežíva príbeh, keď sa s ním identifikuje.

/ Na toto potrebujem presnosť a správnosť v detailoch. A sú potom deti, ktoré majú pre to porozumenie, ktoré oblubujú detail, ale pritom sa nájde aj niektoré dieťa, ktoré sa podrobnejšie zaujíma o husárske uniformy alebo o postroje alebo o lode a koče. — Takéto deti vám potom napíšu list a vypyujú sa — a to naozaj veľmi poteší...

Juraj Klaučo  
ČSSR

## ILUSTROVANIE DETSKEJ KNIHY, FUNKCIE, CIELE A PROBLÉMY JEJ TVORBY

/ Československá kniha prekonala obdobný vývin ako všade vo svete: zrod krásnej knihy bol ešte nedávno poväčšine skôr výsledkom invencie tvorivého umelca ako dôsledkom uvedomelého a vedomého procesu takejto tvorby. S tým sme však mohli byť spokojní v čase počiatku krásnej knihy, nie však dnes, v časoch jej búrlivého vývinu. Preto aj toľko zdôrazňujeme, že teória knihy a postuláty všeobecnej estetiky knihy — v našom prípade aplikované na knihu detskú — sú prakticky použiteľné a užitočné.

/ Teória, ako je známe, definuje knihu ako špecifickú organizačnú formu písomného oznámenia určitej informácie, ktorá sa výrazne odlišuje od iných neknížnych foriem. Kniha — keďže má svoju materiálnu formu — vyznačuje sa tým, že nie je iba jednoduchým súborom prvkov, z ktorých sa skladá, ale je predovšetkým sústavou týchto prvkov. Začiatok procesu formovania knihy sa odohráva skoro výlučne vo vydavateľstve, kde ide o spracúvanie knižnej inštrukcie, čiže o organizovanie prvkov do určitej, dopredu plánovanej sústavy. Na sféru vydavateľskú nadväzuje tvorba výtvarno-grafická, realizujúca sa poväčšine vo forme externej spolupráce vydavateľstva a tvorcu. Na obidve tieto sféry nadväzuje naostatok sféra tretia, a tou je tvorba typografie a vlastná tlač. Každá z týchto činností si vyžaduje príslušnú pracovnú špecializáciu. Pokiaľ ide o sféru vydavateľskú, je evidentné, že je rozhodujúca a určujúca: tu ide o proces, v ktorom sa edičný námet, to znamená „idea“, „myšlienka“ či „nápad“ premieňajú na konkrétny materiálny tvar, čo má spĺňať dopredu určené a presne definovateľné funkcie. Sme teda pri ďalšej definícii knihy: kniha je funkčnou sústavou: ak je kniha formou materiálnej organizácie určitých informácií a ak sa na ňu pozeráme z hľadiska jej dejín, zistíme, že ide vlastne o ustavičné hľadanie jej konštruktívneho princípu. Spolu so všeobecnou teóriou knižného umenia si teda môžeme zopakovať, že celkový tvar štruktúry knihy určovali

odjakživa tri princípy, ktoré nepochybne platia i dnes, na ktoré, žiaľ, viacerí spolupracovníci zabúdajú:

— princíp funkčnosti; kniha sa má a musí dať čítať, čo v oblasti detskej knihy platí aj o tzv. knihe obrázkovej, kde sa „čítajú“ namiesto slov obrázky;

— princíp technologický; kniha, ak má ostať knihou, a nie dačím iným, sa musí dať „urobiť“ alebo „vyrobiť“; — princíp estetický, pri ktorom treba uviesť, že väčšia či menšia intenzita estetického pôsobenia sa odjakživa spájala s utilitárnymi funkciami a účelnosťou knihy; takto sa vytvorili aj pravidlá, ktoré ešte spomenieme.

/ Škola knižného umenia, ku ktorej sa hlásime vypracovala pomocný štruktúrny model knihy, z ktorého je zrejme, že pokiaľ ide o knihu, estetický faktor treba chápať predovšetkým ako princíp organizačný. Budeme sa síce opakovať, ale musíme pripomenúť, že knižné umenie je umením súhry, súladu, harmónie vzťahov medzi informáciou (to značí „obsahom“) a službami, aké tejto informácii poskytujú jednotlivé stavebné zložky knihy (to jest „stvárnením“ či „formou“).

/ Všeobecný štruktúrny model knihy, pravdaže, možno rovnako aplikovať aj na detskú knihu. Problém by sa dal aj obrátiť a tak by sa dalo povedať, že práve na detskej knihe možno tieto východiská najlepšie demonštrovať. Pokúsime sa o to poznámkami najmä o prvej, druhej a štvrtej zložke knihy, čiže o významovej orientácii textu, materiálnokonštruktívnej organizácii knihy a tzv. názornej orientácii. Budeme už hovoriť o detskej knihe so všetkou jej špecifickosťou.

/ Cieľom knihotvorného procesu by mala byť tvorba krásnych, esteticky pôsobivých, umelecky dokonalých kníh, pretože každá kniha je do určitej miery multiplikátom umeleckého diela, lebo sama osebe by mala byť umeleckým celkom.

/ Okolo tohoto problému a v aplikácii na detskú knihu — aspoň u nás celkom určite — je viacero nejasností a nedorozumení. Teoretické práce často citujú Thomasa Mondonalda, ktorý na otázku, čo je to vlastne



výtvarná konštrukcia, vraví: výtvarná konštrukcia je určenie vlastností formy, ktorá sa má zhotoviť v priemyselnom meradle. A kniha, ako vieme, dnes, v storočí vedeckotechnickej revolúcie, sa „zhotovuje“ čím ďalej tým priemyselnejšie, to značí, že podiel ručnej práce tu čím ďalej tým väčší nahrádza podiel práce stroja. Spomeňme si, že kniha vzniká tak, že na samom začiatku je istý oznam, informácia, ktorej treba dať „vlastnosti formy“, aby vôbec mohla pôsobiť. Vedieť dať vlastnosti formy, a vedieť ich dať tak, aby účin hotového tvaru bol maximálny, znamená ovládnuť umenie robiť knihy.

/ Prichádzame takto k prvému záveru našich úvah: aj v detskej knihe platí plne pravidlo, že kompozíciu knihy treba chápať ako organizáciu jej celistvosti. Aj o detskej knihe platia slová V. A. Favorského, ktorý prirovnával knihu k architektonickému dielu a proces formovania krásnej knihy ku architektúre ako umeniu.

/ Kniha je teda, aby sme to zdôraznili ešte raz, sústavou vzťahov. V tejto sústave je rovnako dôležitá každá jej stavebná zložka. To v plnej miere — alebo možno aj niekoľkonásobne viac — platí práve o detskej knihe.

/ Estetika, psychológia a pedagogika sa už nejednen raz pokúsili o analýzu modelu človek a kniha, dieťa a kniha. Pokiaľ ide o dieťa, zistili, že kniha sa už stala neodmysliteľnou súčasťou jeho života, že kniha vo vývine dieťaťa zastupuje viacero funkcií, medzi ktorými dominujú najmä funkcie poznávacia, výchovná a estetická. Kniha sa stáva takpovediac mostom, po ktorom dieťa prejde, aby vstúpilo do života. To zrejme sú postuláty platné a jasné a tu nám ich netreba ďalej rozvádzať. Tie mosty však treba stavať — a stavia ich nielen spisovateľ, ilustrátor, autor, tvorca v tom najužšom zmysle slova, ale v rovnakej miere alebo možno dokonca aj viac redaktor, vydavateľ. On je sprostredkovateľom medzi tvorcom a percipientom. Percipient v tomto prípade je však prudko sa meniaci, prudko sa vyvíjajúci, a podľa toho sa menia aj jeho nároky a požiadavky. Redaktor a vydavateľ práve zato by mal rovnako dobre vedieť, ako má onen most vyzeráť a ako ho vlastne treba stavať, i to, čo v určitom vývinovom štádiu percipienta funkciu tohoto mosta najlepšie plní.

/ V československej teórii detskej knihy sú známe viaceré pokusy o typológiu jednotlivých vydání, diferencovaných jednak podľa veku čitateľa a jednak podľa žánru, aký príslušné vydanie reprezentuje. Dr. Gebhardová napríklad uvádza šesť, respektíve sedem typov. Prvý (a završuje aj prvotný) typ knihy je reprezentovaný vydaním, kde slovo stojí v pozadí,

obraz figuruje bez textu. Je to kniha na prezeranie, ale je to aj podklad na rozprávanie. U nás sa často označuje pojmom „knižná hračka“. Môže to byť lepoprelo s pevnou väzbou, ale aj súbor či komplet viacerých plochých hárkov, plastické knižky atď. Druhým typom — ako vraví citovaná autorka — sú rôzne premeny stimulativného modelu od činností čisto inštruktívnych po estetické a po literárno-beletristické polohy. Patria sem vydania a tlače označované spravidla pojmami omaľovačky, vystrihovačky, pracovné zošity, i niektoré podoby poznávacej literatúry. Text a kresba sa tu vzájomne vyvažujú a doplňujú. Tretím typom sú knihy, v ktorých dominuje výtvarná zložka. Tu už slovo vystupuje vo svojej zjavnej, to značí tlačenej podobe, avšak text zastáva iba úlohu sprievodu. Naša autorka tieto knihy označuje ako „obrazové“ (na rozdiel od termínu „obrázková kniha“, pod ktorou sa rozumie kniha bohato ilustrovaná). Štvrtý typ predstavuje spoluprácu slova a obrazu. Tu už ide o osvedčené literárne žánre; ilustrácia akcentuje situácie, dotvára ich atmosféru, dominuje však umenie slovesné. Piaty typ môže predstavovať kniha náučná, kniha z oblasti tzv. vecnej literatúry. Šiestym typom sú syntetizujúce publikácie s ilustráciou a gramofónovou platňou.

/ Iný náš autor — profesor Milan Hegar, náš popredný a známy designér — sa zas pokúša o typológiu detskej literatúry z hľadiska zvláštností vzťahov text a ilustrácia, slovo a obraz. Vychádza z úvah o ideovej, estetickú a výchovnej funkcie ilustrácie, tvrdiac, že je to funkcia trojjediná, lebo ak je ideová, je aj estetická — a v takomto prípade už sama sebou plní i funkciu výchovnú. Špecifickosť úloh ilustrácie vidí v dôslednom rozlišovaní vekových stupňov detských čitateľov, pričom ich podľa neho treba chápať diferencovane ako vývinové stupne vnímavosti. Tieto stupne vnímavosti sú zrkadlom gradácie pôsobenia, postupujúc od jednoduchého k zložitejšiemu a celkom zložitému. A potom rozvádza svoje charakteristiky jednotlivých typov.

/ Prvý typ (určený pre prvý stupeň predškolského veku) predstavuje kniha, kde ilustrácia je dominujúcou zložkou, je hlavnou nositeľkou informatívnej a obsahovej náplne knihy. Forma ilustrácie musí zodpovedať požiadavke komunikatívnosti, pretože jej hlavnou úlohou je pôsobiť na racionálnu sféru vedomia percipienta, formou znaku mu odpovedať na otázku, čo je čo. Je to typ, ktorý má dieťaťu pomôcť pochopiť rozdiel medzi objektom skutočným a objektom sprostredkovaným, to značí medzi objektom a jeho obrazom. Druhý typ je určený vyššiemu stupňu predškolského veku. Tu už ilustrácia pôsobí aj na emocionálnu sféru vedomia percipienta, jej vzťah

k obsahu knihy môže byť uvoľnenejší, lebo vo vedomí dieťaťa má napomáhať vytvárať asociačné väzby a ich združovanie. *Tretí typ* má adresáta v najvyššom stupni predškolského veku. Predpokladá, že ilustrácie by mali byť v rovnováhe so slovom, mali by vysvetľovať slovný výklad. Ide najmä o rozprávky, o charakterizovanie ľudských vlastností, o dokumentovanie a znázorňovanie základných princípov dejovej osnovy. Tento typ vydania má pomáhať rozvíjať abstraktné myslenie dieťaťa, ale aj vytvárať systém hodnôt a schopnosť hodnotiť. *Štvrtým typom* sa myslia knihy pre prvý rok školskej dochádzky. Tu ilustrácia začína plniť funkciu názorne explikatívnu alebo dokumentárnu. Úlohou ilustrácie je obrazovo vysvetliť, doplniť a dokresliť či doložiť vecný obsah knihy. Prevažujú tu požiadavky povahy didaktickej, myslenie dieťaťa sa začína emancipovať. *Piaty typ* je určený nižšiemu stupňu základnej školy. Didaktickú a aj informatívnu funkciu knihy preberajú učebnice. Tu by ilustrácie mali zobrazovať konkrétne výjavy, sú ilustráciou v tom užšom zmysle slova, ich nadväznosť na obsah je veľmi tesná. Pretože ide o čitateľský vek, v ktorom sa zároveň utvárajú zárodky estetických noriem, ilustrácia má mať aj svoj emocionálny náboj. Posledný *šiesty typ* je určený pre stredný stupeň základnej školy a vyššie. Pokiaľ ide o ilustráciu, jej vzťah k vlastnému textu je voľnejší a má skôr v rovine výtvarného umenia a jeho špecifickými výrazovými prostriedkami adekvátne vyjadriť zmysel, citovú náplň, morálne a estetické duchovné poslanie slovesného obsahu diela.

/ Členenie a či typovú charakteristiku ilustrácie by napokon bolo možné rozšíriť aj o hľadisko žánrové. Inakšie bude znieť úloha pre ilustrátora knihy beletristickej a knihy umelecko-náučnej. V knihe beletristickej ilustrácia bude — ako povedal E. Delacroix — zmnožovať umelecký zážitok z vnímania zmyslu textu. V knihe didaktickej či populárno-vedeckej sa bude podriaďovať takémuto poslaniu knihy. V tomto prípade, ako uvádza profesor Hegar, ilustrácia musí dokumentovať a potvrdzovať daný text, už či ide o kresbu alebo fotografiu. A ďalej vraví: „Oba druhy majú svoj význam i špecifické úlohy, zatiaľ čo zobrazenie faktu musí byť názornejšie než sám fakt, ktorý treba osvetľovať, a objasňovať v jeho najkonkrétnejšej podobe. Fotografia zobrazuje fakt, ako sa javí za určitých okolností a z určitého pohľadu, vyvoláva teda približný dojem o tvare a mierke. Z toho možno vyvodiť jednoznačný záver, že ilustráciu by sme mali použiť tam, kde sa jedná o spredmetnenie javov, zatiaľ čo fotografia by nám mala slúžiť na dokumentovanie situácie.“

/ Teoretické pokusy, ktoré sme tu demonštrovali, majú,

pravdaže platnosť iba relatívnu, a nie absolútnu. Cesty tvorby sú zväčša zložitejšie, krivoľakejšie, ako to naznačuje teória. Tvorbu však možno a treba chápať aj ako proces, ktorý možno ovplyvňovať, zasahovať do neho rozhodovaním o výbere najoptimálnejšieho riešenia a najvyhovujúcejšieho variantu. Nástrojom týchto postupov sú — ako je známe — funkčné analýzy, ktoré by sa zrejme mali robiť v oveľa väčšom meradle, dôstojnejšie, premyslenejšie a koncepcnejšie.

/ Postupmi funkčnej analýzy dospejeme k definovaniu cieľa — k obrazu budúcej knihy, v ktorej budú mať svoje presne určené miesto nielen ilustrácie (volené a vytvorené diferencovane podľa príslušného typu knihy či vydania), ale rovnako veľkú váhu tu budú mať aj ostatné stavebné zložky. Aká bude ich špecifika?

/ Povedal by som, že treba vychádzať zo základného poznatku, ku ktorému dospela psychológia a pedagogika: dieťa pri čítaní vníma všetkými zmyslami, čo by sa do našej terminológie dalo preložiť tak, že knihu chápe ako jeden celok. Práve zato pri detskej knihe je taká dôležitá nielen rovina čisto umelecká a výtvarná, ale aj materiálna — to znamená papier, farby, ich kvalita, tlač, väzba knihy atď. Pokiaľ ide o text, dieťa na rozdiel od detského čitateľa sa pri čítaní nezabáva, ale s textom pracuje. Čo potom z toho vyplýva pre grafickú úpravu textu?

/ Naš mladý slovenský upravovateľ Lubomír Krátky zaujímavovo upozornil najmä na niektoré okolnosti. Vychádza z predpokladu, že rozhodujúci je aspekt čitateľnosti textu — nevhodná veľkosť písma, neprímeraná dĺžka riadkov v pomere k veľkosti písma, tvary písma, ktoré sa zjavne odlišujú od tých zaužívaných, nesprávna organizácia textu samozrejme znižuje estetický účin vnímania celej knihy. Najhlavnejšou zásadou by malo byť optimálne vnímanie textu, pričom miera je opätovne daná príslušnosťou k určitému typu knihy či vydania. Pre najmenšieho čitateľa volíme takú veľkosť písma, aby sa v ňom dostatočne prejavil tvarový účin, pôsobenia kresby písma. Viacerí autori upozorňujú, že v súvislejších textoch sa ťažšie vnímajú písma groteskové, ale aj polotučné či zas veľmi jemné. A ďalej: dieťa iba pomaly nadobúda schopnosť identifikovať neúplný tvar. Bohato zdobené písma, ktoré môžu byť príťažlivé pre dospelého, dieťa odmieta, lebo ich musí ľúštiť; pri ich voľbe a použití sa teda žiada značná opatrnosť. Rovnako dôležitá je však aj dĺžka riadku — podľa nášho autora by v detskej knihe v riadku nemalo byť viac ako 60 znakov. To ďalej súvisí s určením formátu strany a formátu knihy. Stále musíme mať na pamäti, že dieťa sa ešte len učí vnímať, a preto je také

dôležité, aby sa pri úprave textu rešpektovala zásada jednoduchoŝti ŝtruktúry celkovej typografickej úpravy. Aj v detskej knihe je možné experimentovanie, lenže treba dať pozor na to, že experimentovanie často upravovateľa zvädza k zaliečavému tónu, záplave zdobnelín, čo dieťa odmieta, lebo je to prejavom nerovnomerného a nerovnoprávneho vzťahu dospelého tvorcu voči detskému čitateľovi.

/ Vo vyratúvaní zvláštností jednotlivých stavebných prvkov detskej knihy by sme mohli pokračovať.

Niektoré sú zrejmejšie, niektoré menej jasné a viaceré treba ešte len preskúmať a prebádať. Ak sme hlavnú pozornosť venovali najmä dvom, ilustrácii a úprave, chceli sme tým naznačiť, že práve v týchto oblastiach môžeme veľa urobiť priamo v našich vydavateľstvách.

/ Zastavme sa teraz na chvíľu pri praxi, pri tom, ako sa všetko toto, čo sme povedali, v nej odráža a uplatňuje. Ak dovolíte, budem teraz hovoriť o praxi Mladých liet a o čsl. situácii.

/ Systémové projektovanie a funkčné analýzy sú úlohou viacerých pracovísk vo vydavateľstve počínajúc literárnou redakciou a končiac redakciou výtvarnou a technickou. Inštitúciu redaktora literárneho, výtvarného i technického — chápeme komplexne, nabádame ho a vedieme k tomu, aby nad knihou premýšľal celistvo, chceme, aby si uvedomil všetky súvislosti, ktoré si v procese tvorby knihy od jeho začiatku až po ukončenie treba uvedomovať. Od literárneho redaktora vyžadujeme, aby formuloval svoje vlastné požiadavky na ilustráciu a úpravu a potom i na výrobu, a zas od výtvarného redaktora žiadame, aby dokonale poznal text, aby ho vedel typovo definovať, patrične zaradiť, aby si svoju predstavu hotového tvaru knihy formoval už pri čítaní rukopisu. Od jedného i od druhého napokon chceme, aby spolupracoval s externistom (napríklad s ilustrátorom),

aby s ním o knihe viedol dialóg, a to nielen ex post, na základe už hotových návrhov makiet či ilustrácií, ale dopredu, plánovito a programovo. Inak postupujeme podľa klasickej schémy: vo vydavateľstve — na základe inštrukcie o texte či na základe textu — si vytvoríme predstavu budúceho tvaru knihy a na tomto základe ďalej volíme príslušných externých spolupracovníkov-špecialistov. Všetky konkrétne návrhy, všetko, čo sa týka formy a tvaru budúcej knihy, posudzuje umelecká komisia zložená z externých i domácich odborníkov. Môžete mi veriť, že diskusie na týchto komisiách bývajú zavše aj veľmi búrlivé.

/ Pravdaže, aj toto je iba schéma, a zato je to také jednoduché, no život je oveľa zložitejší. Samozrejme, že musíme prekonávať veľa a veľa ťažkostí. Na prvom mieste je to vari nedostatok reklamovanej teórie, skutočnosť, že k cieľu niekedy prichádzame po ceste, ktorá by mohla byť oveľa kratšia, keby sme dopredu poznali všetky nástrahy. Je to aj nie vždy dostatočná špecializovanosť, to značí pripravenosť interných i externých pracovníkov. V oblasti externej spolupráce je silnejšia ilustrácia, slabšia typografia, úprava. V skupine výtvarníkov — ilustrátorov máme najviac takých, ktorí môžu a chcú robiť ilustráciu voľnejšiu, máme málo takých, ktorí sú schopní a ochotní podriaďiť sa plánovanému zámeru, požiadavkám vyplývajúcim z daného typu knihy či vydania. Problémy a nejasnosti sú aj s uznaním knižnej tvorby ako umením. Ďalšou skupinou sú zas problémy súvisiace s polygrafiou, pričom ani nemusíme mať na mysli úroveň a kvalitu jej práce, ale povedzme skutočnosť, že čím ďalej, tým väčšmi je priemyslom, veľkovýrobou, z čoho samo sebou vyplynie antinómia „umenie a priemysel“, „umenie a výroba“, ktorú treba teoreticky i prakticky riešiť, lebo nejasnosti môžu priniesť iba ťažkosti.

Milan Hegar  
ČSSR

## NAD VÝTVARNOU ÚPRAVOU DĚTSKÉ KNIHY

/ Existuje přísloví, které říká, že „nepřijede-li hora k Mohamedovi, musí jít Mohamed k hoře“. Kdyby toto řízení bylo tématem našeho symposia, stáli bychom před zajímavým úkolem — jak vyřešit přiblížení Mohameda s horou a hory s Mohamedem, aniž by se pohnuli z místa. Také bychom ovšem mohli přistoupit k tématu zásadněji a to tak, abychom sami pro sebe objevili, k čemu je vlastně hora Mohamedovi a k čemu je Mohamed hoře.

/ Tímto poněkud lehkovážným úvodem nechci snižovat význam našeho tématu, kterým je proces vzniku dětské knihy. Jde o knihu, která je nebo by měla být, jedním ze základních faktorů mentality malého čtenáře, je určovatelem prvních představ o světě a spoluvůrcem prvních životních zkušeností. Umocňuje mnohostrannost jevu, dává věcem jméno i tvar, kultivuje estetické vnímání a tím zušlechťuje cítění i vkus, protože sama je příkladem souladu a úměrnosti. Plní tedy dětská kniha ve svém celku tři funkce — obecně výchovnou, poznávací a umělecko výchovnou. A navíc — nesmí omezovat, ale naopak musí rozvíjet obrazotvornost, fantazii a tvořivost svého čtenáře — protože citlivost i zvědavost dítěte je schopna vytvářet zásobu vjemů po celý život.

/ Při diskusích o problematice vzniku dětské knihy na jakékoli úrovni jsme ochotni tuto obecnou charakteristiku funkce dětské knihy přijmout. Ovšem vlastní úvahy a zkoumání se opírají o výjimečné výsledky, to znamená o takové dětské knihy, které vyjadřují a syntetizují soulad vysoké úrovně literárního díla, osobnosti ilustrátora, schopnosti grafického úpravce a odpovědnosti technického a technologického zpracování. Již z tohoto výčtu je zřejmé, že tak vynikajících výsledků, které se zároveň stávají podkladem hodnotového systému vytvářeného nikoliv přímými uživateli, ale odbornými posuzovateli, bylo dosaženo především shodou příznivých okolností. Proto také dochází k tomu, že závěry z takto vzniklého hodnocení bývají předkládány jako záměry. Tak se stává

dětská kniha nezřídka věcí o sobě, emancipovanou od svého dětského čtenáře. Tím ovšem vzniknul stav, který nám v oblasti teorie a kritiky pomohl vytvořit jakési imaginární dítě, které je filozofickou kategorií, vždy sloužící jako argument vhodný pro ten nebo naopak onen názor.

/ V kontextu naší české a slovenské knižní kultury tvoří dětská kniha zvláštní, téměř autonomní složku, ojedinělou svou šíří, invencí i vysokou úrovní. Není to žádnou zvláštností, uvážíme-li, že se na této práci podílí již tradičně od dob Alšových naši nejvýznačnější umělci všech generací. Pro řadu z nich byla a je tvorba dětské knihy ať v oblasti ilustrace nebo typografie, soustavnou náplní jejich vlastní tvůrčí činnosti a ani ostatní nechápou svůj podíl pouze jako příležitostnou exkurzi. V souhrnu této tvorby je tak určena specifičnost dětské knihy, odrážející především vztah k životu a snahu přiblížit se zájmům a přáním dítěte a tento zájem udržovat a zvyšovat.

/ A přece je — přes toto kladné konstatování — dosti důvodů, abychom nebyli příliš spokojeni. Pokusím se je naznačit:

1/ Nemáme dost přesvědčivých dokladů o tom, jak naše knihy plní svou funkci v celku, a jak v jednotlivostech (t. j. v jednotlivých věkových kategoriích). Distribuce není měřítkem, protože nemůže vymezit ani roli rodičů při nákupech, ani podíl sběratelů dětské knihy, ať u nás doma anebo v zahraničí. A není jich málo. Na hodnocení pedagogů se příliš spoléhat nemůžeme — jednak na to nemají čas a za druhé by se velmi neradi připravili o možnost uplatnit především svůj subjektivní názor a stanovisko. Jde totiž o to, že základním metodickým přístupem pedagoga k výchovné práci, přes všechny objevy pedagogické vědy, je způsob, jakým on sám byl vychováván. To znamená, že určujícím faktorem metodiky je empirie získaná v jiných podmínkách a na jiném stupni vývoje. A v této souvislosti má kniha význam jen tehdy, je-li učebnicí nebo alespoň povinnou školní četbou.

2/ Zvyšování úkolů ve spojitosti s problémy, kterým demografové říkají růst populace a jejichž odrazem by mělo být neustálé zvyšování produkce, za stále složitějších technologických problémů výrobních postupů. Jsme svědky paradoxu, že staré klasické technologie se již přežily a nové ještě nezapustily dosti hluboké kořeny. Navíc i v této oblasti dochází k cenovému kolotoči, kterým je dále prohlubován rozpor mezi společenskými potřebami a možnostmi tyto potřeby uspokojovat. Má to i další dopady na naši práci. Tak dlouho jsme bojovali proti organizování polygrafie jako průmyslového odvětví, až se my sami stáváme pouhými články výrobního procesu, se všemi nedostatky, které z toho vyplývají. Stále víc se úží možnosti vydávat knihy, které bychom mohli nazývat reprezentačními, a které působí jako vzorný inspirující příklad, i jako měřítko možností pro ostatní produkci.

3/ Celý soubor těchto problémů by bylo možné motivovat básní Jacquese Préverta „Jak namalovat ptáčka“, a která začíná slovy: „Nejdříve nakreslíme klec...“ Je totiž dobré znát míru omezení a překážek, nechť jsou jejich zdroje vnější nebo vnitřní. Ta vnější omezení a vnější překážky jsou dobré, ty nás dokáží sice pořádně pozlobit, ale také nás dokáží mobilizovat. Ta vnitřní omezení jsou složitější, to vidí každý, jen my, jako jejich nositelé, ne. Jde totiž o to, že — ač je s podivem — společnost stále víc vládne, zatím co nám byl svěřen významný úkol, stále více stárnout. Anatol France, když se zamýšlel nad touto skutečností, která se dotýkala i jeho, vyslovil v Epikurově zahradě politování nad tím, že velký Demiurg, když se zabýval organizací a strukturou tohoto života a světa nenašel možnost, jak se s ním — s Anatolem Francem — dohovorit. Byl by mu s radostí poradil, aby život člověka zorganizoval podle vzoru motýlů. Bylo by totiž na výsost logické, aby se člověk pokud se učí, vychovává, sbírá zkušenosti a získává společenské zařazení, podobal mnohem víc nechutné larvě, housence i kukle a teprve v okamžiku, kdy dosáhne všeho, co dosáhnout může, aby se stal překrásným, barvami hýřícím motýlem. Stokrát škoda, že ve skutečnosti je tomu právě naopak.

/ Jan Tschichold — spolutvůrce Nové typografie ve 20. letech tohoto století a zákonodárce moderní klasické typografie ve zralém věku ve stati, která vyšla v VI. ročníku sborníku Iskustvo knigi v Moskvě, hovoří o jedné lidské vlastnosti, která je společná všem věkovým kategoriím, i když v každé této kategorii poněkud jinak. Jan Tschichold mluví o nespokojenosti s tím, co na knižním trhu vychází a pokračuje: „Úsilí vytvářet za každou cenu nové a neobvyklé, nastupuje zákonitě

díky této nespokojenosti. Radost z obvyklého nestačí — lidé se opájejí předtuchou, že něco jiného může být lepší. To či ono se jim zdá špatné, ale nemohou dost dobře určit, proč je to špatné — a chtějí to prostě dělat jinak. Módní představy o formě, množství stále méně hodnotných věcí kolem nás na rozdíl od nových technických možností hrají tu přirozeně svou úlohu, nicméně nepůsobí zdaleka tolik jako protest mládeže proti podmínkám vytvořeným starší generací. Tento protest proti starým formám je vždy odůvodněnou touhou po dokonalosti, která je tak vzácná.“

/ Není to nijak radostné konstatování, zejména pro nás, kteří jsme se sice nestali motýly, nicméně jsme ve věku, kdy naprosto přesně víme, co ti druzí, zejména mladí, mají dělat.

/ My přece dobře víme, jak přistupovat k výchovné práci, na níž se dětská kniha významně podílí. Známe základní principy rozvoje osobnosti dítěte, víme, že dítě je nejen objektem výchovného procesu, ale že je i jeho subjektem a že samo na této výchově spolupracuje. Víme, že se výchova musí zaměřit na vše nové, současné, pozitivní, při čemž nesmíme současnost chápat z hlediska tradic, ale musíme naopak úctu k tradicím pěstovat prostřednictvím současnosti. A víme také, jak sledovat a uspokojovat dětské potřeby objevování a zpředměťování, a jak z této potřeby utvářet systém i souhrn návyků. A víme také, že do výchovné vzdělávací soustavy vstupuje nový prvek — jde o posun k neukončenosti vzdělávání v průběhu celého lidského života, jako předpokladu i prostředku adaptace vůči soustavě se měnícím podmínkám a potřebám.

/ Jestliže dochází ke generačním rozporům, bude to asi proto, že jsme si jako odměnu za celoživotní, soustavné stárnutí vyhradili právo sami se do výchovného procesu nezapojoovat a tím si zachránit možnost posuzovat mládí šedinami stáří. A také zachránit možnost, alespoň mentálně se připojit k oněm filmovým a divadelním tvůrcům, kteří od chvíle, kdy jim pohasla poslední jiskérka vlastního citového života, věnují svá díla řešení citových problémů mladých lidí.

/ Omlouvám se, že jsem příliš místa věnoval problematice, která souvisí s naším tématem jen nepřímo. Nicméně patří mezi významné motivace naší vlastní práce výtvarné, protože ať chceme nebo ne, naše práce je ve svých důsledcích zaměřena do budoucnosti, což znamená, že dnešek musíme chápat ne jako zbytek včerejška, ale jako začátek zítřka.

4/ Snad by bylo možné uzavřít tyto poznámky odkazem na několik problému, které jsou se vznikem dětské knihy spojeny.

/ V úvahách o moderní knize obecně a dětské knize zvlášť jde především o soulad a úměrnost všech jejich složek. Tam, kde dochází k nejužší spolupráci spisovatele, ilustrátora a grafického úpravce, je výsledek samozřejmě vynikající. Kniha působí svou organickou jednotou. Knih, ke kterým je možno takto přistoupit, je ovšem v poměru celkově vydávaných titulů žalostně málo. Jde o komplex vnitřního sváru člověka mezi protestem proti uniformitě a naopak vztahem k této uniformitě jako podvědomé vnitřní potřebě zařadit se do jakékoliv společenské skupiny, která je charakteristická alespoň vnějším znakem.

/ Mám na mysli rozdělení převážné většiny knižní produkce do edičních typů, které sice mohou mít svůj praktický význam, v celku ale jednotlivá díla více nebo

méně degradují. Je tím dost ochuzována možnost hledání a nalézání forem adekvátních obsahům jednotlivých knih, jsou omezovány možnosti práce celé řady grafických úpravců, zejména mladých, a tím i možnost jejich dalšího růstu.

/ Je tím ale také omezována funkce výtvarného redaktora, který by měl mít postavení zástupce šéfredaktora pro oblast výtvarné podoby knih, náplň jeho práce by měla být vysoce odborná, ideově vyzrálá a v poměru k mladým umělcům i svým způsobem pedagogická. Musíme totiž chápat činnost nakladatelství jako činnost orgánu, který převzal odpovědnost za plnění všech úkolů, mezi kterými odpovědnost za vysokou úroveň, i další vývoj naší knižní kultury není zanedbatelná.

Miroslav Cipár  
ČSSR

## AKO SME ROBILI „ZLATÚ BRÁNU“

/Slovo ilustrátora o ilustrovaní a o spolupráci s grafickým upravovateľom knihy.

/ Ide o knihu, ktorej rozpätie (čo sa týka literárnych druhov) je veľmi veľké. Obsahuje nielen najstručnejšie útvary, ale tiež výpravne rozprávky. Vydavateľstvo chcelo vydať knihu, po ktorej túžili učitelia a vychovávatelia. Mala obsahovať súhrn základnej ľudovej slovesnosti určenej pre deti a mládež. Táto zborníková forma najskôr ponúkala úpravu len s drobnými doplnkovými kresbičkami, azda len jednofarebnými. (Niečo podobné, čo o desať rokov neskôr realizovalo vydavateľstvo Tatran v edícii Ľudové umenie Slovenska, — pre dospelých čitateľov, zhodou okolností v úprave a s ilustráciami tých istých autorov).

/ Ako ilustrátor som nebol favoritom. Uvažovalo sa podobne ako v časti literárnej o použití existujúceho materiálu. Bola k tomu dobrá príležitosť, lebo k dispozícii bolo množstvo ilustrácií Štefana Cpina. (Ide o autora, ktorý vyilustroval veľké množstvo podobných literárnych útvarov.) Úskalím sa ukázala rozličná technika. Napokon sa vydavateľstvo rozhodlo pre konkurz a po ukážkach troch autorov som dostal dôveru. K spolupráci som pozval (ako už niekoľkokrát predtým a potom) znamenitého grafika Ľuboša Krátkeho. (Krátky u mňa konkurz robiť nemusel). Tak sme sa pustili do práce nie nepodobnej ping-pongu. Mal som úvodný servis. Ale rýchlo som zistil, že plochu, ktorú som mal pokryť ilustráciami treba rozdeliť podľa rytmu knihy — nie mechanicky — toľko celostrán, toľko polstrán atď. — a to môže urobiť len upravovateľ. On však bol zvyknutý robiť úpravu z hotového materiálu, alebo nadiktovať presný rozvrh knihy a postavenie a veľkosť ilustrácií. Hotového ilustračného materiálu však nebolo a diktovať som si nechcel dať. Upravovateľ sa i tak pokúsil o úpravu neexistujúcich ilustrácií, lebo už predsa čosi existovalo... Po márnej snahe upravíť knihu dopredu pred vznikom ilustrácií, o ktorých som vedel zatiaľ len povedať nepresnú charakteristiku, dostal sa text opäť ku mne a ja som začal kresliť obrázky, hoci som nevedel aké majú byť veľké a kde budú použité v texte. Bolo už jasné,

že okrem ilustrácií, ktoré budú vyjadrovať text, bude treba množstvo obrázkov, ktoré budú mať funkciu rozdeľovaciu, ukončovaciu, dopĺňujúcu a integrujúcu. A už tiež bolo jasné, že ilustrácie musia byť tvarovo voľné, aby sa mohli posúvať podľa potrieb úpravy. Text s neúplnými ilustráciami a neskôr s neúplnou úpravou sme si ešte niekoľkokrát vrátili, ale to už nebola neistota, to už sme navzájom vedeli čo od seba očakávame.

/ Pre spôsoby ilustrovania bolo podstatné, že prijaté zásady sa blížili k môjmu záujmu o znak a symbol. Chceli sme, aby sa každá z ilustrácií stala blízka typografickému materiálu — písmenám, číslam, linkám... Vypustili sme zásadne pozadie a iluzívny priestor. Zdôraznil som arabesku a sústredil som sa tiež na istú monochrómnosť celého súboru ilustrácií. Slohová rovina vyšla, ako to napísal (či objavil) dr. Holešovský, rovnakým dielom z ľudového baroka a zo secesie. Myslím si, že tým je naozaj vyjadrená podstata, hoci by sa dali vyčítať iné snáď i mimovoľné prieniky. Kompozícia knihy bola veľmi zložitá, lebo literárna kompozícia nestanovila bezpečný základ pre kompozíciu grafickú. Preto bolo treba akcentovať mnohokrát texty z pozadia, aby nenastala monotónnosť. Niečo urobil upravovateľ, niečo ilustrátor. Bola to vlastne ďalšia literárna redakcia. Rozsah knihy stanovil i rytmus grafický a ilustračný. Každá zmena v rozsahu, či už mínus alebo plus by už neumožnila urobiť Zlatú bránu v tomto poňatí. Vnútoraná väzba jednotlivých literárnych útvarov je grafickou úpravou neobvykle pevne spojená do monolitu knihy. Málokto zbadá aké sú v knihe zložité oddelenia. To je zásluha upravovateľa, ktorý dobre urobil, keď uprednostnil celok proti častiam.

/ Zaujímavou skúsenosťou bola tzv. „Malá zlatá brána“, ktorú Ľuboš Krátky odmietol upravovať, lebo sa obával, že to bude len časť Zlatej brány veľkej. Ilustrátor sa snažil použitím obrysovej perovej linky zmeniť sloh knihy, ale napokon sa stalo, čoho sa obával upravovateľ. / Bolo pre mňa veľkým zážitkom, keď dr. Lýdia Kyseľová

z tribúny kongresu IBBY v Prahe vysoko nad hlavu zdvihla „našu“ Zlatú bránu, aby ukázala ostatným diskutérom, ktorí sa vyjadrovali k problému vydávania folklóru pre deti, že my takú knihu už máme.

Ak spomínam pozitívny ohlas našej práce, či už ide o časť literárnu alebo grafickú, neznamená to, že nepoznáme jej slabé miesta. Treba spomenúť, že autori, zostavovateľka, grafický upravovateľ a ilustrátor sa nestretli pri Zlatej bráne po prvý raz. Spolupracovali v detskom časopise, v ktorom vybojovali svoje základné tvorivé zápasy, a kde našli spoločné stanovisko. Spôsob práce z časopisu možno charakterizovať ako „horúcu cestu“, čo vyjadruje nielen nasadenie, ale i vzájomnú atmosféru vzrušenia a diskusie, námietok a súhlasu.

/ Ilustrovanie bolo zaujímavým dobrodružstvom a bolo príjemné, lebo som robil množstvo drobných ilustrácií, teda mohol som sa mýliť, škrtiť a zahadzovať a dal som takú možnosť i upravovateľovi, lebo som urobil ilustrácií omnoho viac ako bolo potrebné. Základ nášho porozumenia bol najmä v otázke „realizmu kníhy“. Kniha, jej stránková plošnosť a spôsob užívania — riadková a stránková následnosť vylučuje optický realizmus obrazový. Neznášam, keď upravovateľ uvažuje spôsobom, že ten vták letí, tak ho musí umiestniť hore a ten zajac beží po lúke, tak bude v knihe dolu. Kniha žije iným spôsobom a realizmus tohto druhu nie je na mieste.

/ Zaujímavou okolnosťou ilustrovania bolo, že väčšina literárneho materiálu je všeobecne známa a bola už mnohokrát predmetom výtvarného spracovania nielen v knihe, ale i vo voľnom umení, v obrazoch a sochách. Zámerne som ilustroval obrazovo najmenej známe časti. Tak v Červenej čiapočke som zamlčal babku, vnučku i poľovníka a nakreslil som len vlka, ktorý leží na chrbáte a má už krasopisne zašité brucho. Celou knihou bežia ilustrácie, ktoré majú zmysel typografický a vytvárajú želateľný „ruch kníhy“. Tieto ilustrácie niekde medzi ornamentom a typografickým prvkom sú podstatou knihy. Tvaroslovie vychádza z podnetov ľudového umenia a z najrozličnejších materiálov (keramických džbánov, medovníkárskych foriem, výšiviek atď.). Zlatá brána

je kniha, ktorú možno začať čítať kdekoľvek, a ktorú možno prestať čítať kedykoľvek. Je to typ tzv. rodinnej knihy, ktorá je pokračovateľom tradície kalendárov. Zlatá brána sa narodila vo veľmi priaznivých podmienkach. Ilustrácia pre deti a mládež v našom umení bola už od začiatkov národnej samostatnosti v popredí záujmu najväčších umelcov našich národov (Aleš, Trnka, Lada, Svolinský, Fulla, Hložník...). Preto v našom umení znamenajú špičkové výkony v ilustrácii a špeciálne v ilustrácii pre deti zároveň špičkové výkony v umení vôbec a sú z najväčších istôt v našej kultúre. Napokon i vznik Bienále ilustrácií možno spájať s atmosférou, ktorá si vynútila medzinárodnú konfrontáciu. Boli to naozaj optimálne podmienky. Jednak medzinárodná nálada na výmeny hodnôt, potom výberová grafická špeciálka na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave a napokon monopolné vydavateľstvo Mladé letá. To boli hlavné dôvody rýchleho vzostupu úrovne slovenskej ilustrácie. Pred slovenskou ilustráciou stoja nepochybne ďalšie úspešné roky, ale rovnako ju očakáva niekoľko problémov. Zdá sa mi, že postupne sa viac a viac mladých (a nielen mladých) výtvarníkov venuje radšej solídnej výkonnosti na úrovni vecnej ilustrácie a takmer niet ilustrátorov, ktorí by považovali text za výzvu, za provokáciu k samostatnej paralele. Myslím si, že toto je cesta, ktorá obohacuje literatúru, že knihu využíva na to, aby namiesto sprievodu vytvorila komentár. Je stále menej hry, menej recesie, menej rozmaru, menej týchto typicky detských prístupov, či priestupkov. Dieťa nemá predsudky a je isté, že kvalita v zmysle estetickom má zmysel výchovný. Zlatá brána je síce z iného rodu, ale vznikla v napätí, ktoré obsahuje i tieto perspektívy. Luboš Krátky je upravovateľ, ktorý myslí predovšetkým na optimálne možnosti čítania, na klasický výraz typografie, na harmóniu textu a ilustrácie. V tomto type grafickej úpravy je zbehlý a má dobré výsledky. Verím, že po vytýčení istôt v tomto type rozšíri svoj záujem o typografiu voľnejšiu a stretneme sa spolu pri riešeníach, po ktorých volám. Bude treba preto urobiť azda exkurzy mimoknižné a hľadať inšpirácie na miestach doteraz nevyčerpaných.



Eubomír Krátky  
ČSSR

## TYPOGRAFICKÁ ÚPRAVA DETSKEJ KNIHY, ALEBO PRÍBEH O TOM, AKO SA RODILA JEDNA KNIHA

/ Iba málo ľudí si uvedomuje, že ku vzniku dokonalej knihy je potrebná i typografická úprava. Najmä detské knihy, dnes väčšinou veľmi bohato doplnené ilustráciami, nezaobídu sa bez kvalitnej typografickej úpravy.

/ Veľmi rád som preto prijal ponuku, aby som na tomto sympóziu povedal čosi o typografickej úprave knihy.

Téma je rozsiahla a nechcem tu ako praktik teoretizovať. (To čaká na výtvarných teoretikov, ktorí by sa mali skloniť, aspoň občas i k tejto výtvarnej disciplíne.)

/ Dovoľte mi, aby som o typografickej úprave hovoril na pôdoryse knihy Zlatá brána, ktorá bola doma i v zahraničí už niekoľkokrát ocenená za ilustrácie i typografickú úpravu.

/ Samozrejme, že prístup ku každej typografickej úprave musí byť odlišný. Je determinovaný celým radom rozličných faktorov. Preto nasledujúce slová nechcú byť návodom ani výpočtom pravidiel.

/ Typografická úprava Zlatej brány je špecifická i v oblasti detskej knihy, ale jej bohatosť materiálu nám zasa umožňuje sledovať niektoré problémy zreteľnejšie.

/ Zlatá brána je antológiou ľudovej slovesnosti, je určená deťom, ale má slúžiť i dospelým pri práci s deťmi.

/ Rukopis bol pomerne rozsiahly, kniha mala byť podľa predstavy vydavateľstva Mladé letá bohato ilustrovaná farebnými ilustráciami, mala to byť akási folklórna encyklopédia, samozrejme zodpovedajúca rozmermi detskému čitateľovi.

/ S ilustrátorom tejto knihy, Miroslavom Cipárom, sme sa v tom čase už dobre poznali z práce na detskom časopise Slniečko. Tam sme sa tiež zoznámili s literárnou zostavovateľkou, spisovateľkou Máriou Ďuričkovou.

Osobné priateľstvá pri takejto práci nie sú zanedbateľné, pretože práca na knihe je vskutku tímová, založená na vzájomnej dôvere v odborné schopnosti toho druhého.

/ Ale i tak vznikla otázka, kde s prácou začať, ako vlastne spolupracovať, aby sme sa navzájom neobmedzovali, a aby bol výsledok čo najlepší.

/ Rukopis som dostal najskôr ja, aby som navrhol formát a základnú koncepciu budúcej knihy.

/ Zvolil som formát 205×260 mm, lebo pomery jeho strán sa blížila k štvorcu. Takýto formát umožňuje kompozície v rovine horizontálnej i vertikálnej.

/ Základom knihy Zlatá brána je prevaha malých, niekoľkoriadkových veršovaných útvarov. Predpokladal som preto dvojstĺpcovú sadzbu, ktorá umožňuje vytvárať zaujímavé kombinácie textov a ilustrácií. Vzhľadom k zvolenému formátu knihy som mohol použiť pomerne širokú, 38 cicerovú sadzbu.

/ Bolo ale potrebné dôkladne prezrieť celý rukopis a rozhodnúť sa pre takú veľkosť písma, ktorá by v stanovenej šírke sadzby umožňovala sádzať verše do dvoch stĺpcov bez toho, aby sa museli dlhšie verše prelomovať do dvoch riadkov.

/ Podľa takéhoto prieskumu som sa rozhodol pre veľkosť 18 bodov, ktorá je dobre čitateľná i pre najmenšieho čitateľa a pri ktorej sa môže uplatniť i estetické pôsobenie samotnej kresby jednotlivých písmových znakov.

/ Typografické písmo nie je totiž iba nositeľom literárnej myšlienky, má i veľmi vycizelované estetické hodnoty. Tlačené slovo plní svoju funkciu kvalitnejšie, ak je estetický činiteľ prítomný a to počínajúc písmom, cez usporiadanie textu až po všetky materiálne náležitosti knihy. O pravdivosti tohoto tvrdenia sa asi nemusíme na tomto fóre presvedčovať.

/ Vybral som si serifové (pätkové) písmo Times, ktoré má dostatočne veľkú, otvorenú kresbu znakov. Blok sadzby z tohoto písma je rovnomerne zatónovaný a vytvára jednoliaty celok. Je dobre čitateľné a jeho kurzíva je veľmi striedma a účelná, bez kaligrafickej dekoratívnosti.

/ Okrem 18 bodovej veľkosti základného písma som sa ešte rozhodol používať 14 bodovú veľkosť, ktorou som chcel sádzať texty detských hier a 12 bodovú veľkosť

pre hádanky. Takto som odlišil rozdielne tematické celky, ale zároveň mi to malo umožniť, zmenami veľkostí písma, obohávať vizuálne pôsobenie dvojstrán.

/ Všetky úvahy a rozhodnutia prebiehali zatiaľ iba teoreticky. Ale v mojich predstavách sa už rukopis, napísaný monotónne v jednej veľkosti strojového písma, postupne menil do formy budúcej knihy.

/ Vyhotoval som vzorové zrkadlo budúcej knižnej dvojstrany. Dvojstrana je základom typografickej úpravy celej knihy. Dve protifaľné strany musia vždy vytvárať jeden celok. Obrazec sadzby a jeho umiestnenie na strane, musia byť vytvorené tak, aby na tomto pôdoryse mohli prebiehať podľa predpokladaných zámerov, v určitom rytme a zákonitostiach, všetky kompozície textov a ilustrácií.

/ Klasické postavenie sadzby nevyhovovalo mojej predstave o úprave tejto knihy. Dvojštípcové zalomenie veršov, pre ktoré som sa už rozhodol, vyžadovalo maximálne širokú sadzbu (38 cic.) a tak som vychádzal z tejto konštanty.

/ Široká sadzba vytvárala na dvojstrane horizontálny pás v chrbáte knihy takmer neprerušný. Horizontálne pôsobenie prozaických textov som zvýraznil pomerne širokým, nepotlačeným okrajom pri nohách i v hlave strany. Počítal som pritom s tým, že okolo veršovaných útvarov vzniknú výrazne vertikálne, nepotlačené priestory. Pri listovaní knihy nastane tak striedanie horizontálneho a vertikálneho pôsobenia strán. Aby som pri veršoch ešte zdôraznil vertikálnu kompozíciu, predĺžil som pre takéto strany okraj sadzby o tri riadky, to je asi 2 cm. Výrazný biely pruh, účelný pri prozaických textoch nemal tu už funkciu. Navyiac pohyblivosť spodného okraja sadzby umožňovala väčšiu variabilitu, aby som napríklad nemusel poéziu násilne rozdeľovať.

/ Do horného bieleho okraja som umiestnil názvy takmer 50-tich tematických celkov, na ktoré je kniha rozdelená. Stabilné umiestňovanie týchto názvov do voľného priestoru v ľavej hornej časti, dodalo knihe určitý encyklopedický charakter. Z tohoto dôvodu som hore umiestnil i čísla stránok, ktoré by i tak v dolnej variabilnej časti strán rušili.

/ Zo všetkých týchto úvah a iste i z mnohých iných, na ktoré sa už dnes nepamätám, vznikol vzorový návrh budúcej knihy. Mal byť pre ilustrátora jednou z inšpirácií. Inšpiráciou veľmi dôležitou, pretože ilustrovanie knihy nie je iba riešením úzko výtvarných otázok. Je ťažko možné, vyžadovať od ilustrátora, aby si sám vypracoval podrobnú predstavu o budúcej forme takejto náročnej knihy a pritom zohľadňoval nielen estetické faktory, ale i typografické a výrobné. Typografická úprava je

samostatná a špecifická výtvarná disciplína.

/ Jestvuje tu určitá paralela s výtvarnou tvorbou v architektúre. Zvykne sa často hovoriť o architektúre a projektovaní knihy.

/ Pri konzultáciách s ilustrátorom sme dospeli k záveru, že ilustrácie nebudú mať pozadie, že ilúzia priestoru bude vznikáť v spojení s typografiou a plochou papiera. Že v knihe nebudú celostrany, že ilustrácie nebudú nikde na spadávku, aby biely papier vždy ohraničoval a uzatváral dynamické spojenie textu a ilustrácií. Obrázky na spadávku vytvárajú totiž dojem, že dej sa odohráva i mimo formát knihy. Kniha stráca intimitu a tú sme chceli v knihe zachovať i popri bohatej štruktúre a vizuálnej pestrosti.

/ Vytvorili sme si predstavu, že robíme knihu, ktorá bude v domácnostiach neustále po ruke, aby po nej ktokoľvek mohol siahnuť, otvoriť ju na ktorejkoľvek strane a nechať sa unášať krásou slova, ale i náležitou krásou knižnej výzdoby.

/ Myslím si, že spolupráca mala veľmi priaznivú atmosféru, ktorá nevzniká každý deň. Mal som pocit, že ilustrátor rešpektuje môj podiel na knihe, že ma berie ako rovnocenného partnera. Ja som si zase vážil jeho ilustrátorské úspechy i názory na estetiku knihy.

/ Keď bola vyhotovená väčšia časť ilustrácií, začal som pracovať na samotnej typografickej úprave konkrétne. Prepočítal som rozsah jednotlivých textov a zakresľoval ich spolu s ilustráciami, dvojstranu za dvojstranou, do skutočného formátu knihy. Realizoval som predstavy o budúcej knihe, korigoval som zámery s nepredvídanými situáciami i s prihliadaním ku konkrétnemu ilustračnému materiálu.

/ V zásade som sa snažil vytvoriť plynulý tok textu a ilustrácií. Takmer 50 tematických častí som začínal vždy na novej strane, ale komponoval som jednotlivé celky tak, aby nevznikali tzv. východové strany, ktoré by prerušovali súvislý tok náhodne a mechanicky. Chcel som, aby rytmus potlačených a nepotlačených častí knihy vznikal zámerné, podľa mojich predstáv.

/ Estetické pôsobenie knižného celku dosahujeme jednak zámerným využívaním daností textu a ilustrácií, ale tiež vytváraním nových vizuálnych príležitostí, ktoré by zodpovedali nášmu konceptu typografickej úpravy.

/ Vychádzal som neustále zo zásady, že kniha slúži predovšetkým na čítanie, na čítanie umocnené estetickým prostredím knihy. Že kniha musí pôsobiť zaujímavo a ucelene na každom mieste, kde sa otvorí.

/ Zmeny veľkosti písma pri takomto type knihy sú vždy osviežením, ale nesmú byť samoučelné a proti fyziológii ľudského zraku.

/ Keď som použil menší stupeň písma (14 bodov) pre tematické odlišenie detských hier od rozprávok, urobil som to s vedomím, že tieto texty majú zväčša malý rozsah, že riadky sú prerušované veršami a neslúžia na také súvislé čítanie, ako texty rozprávok. Teda, že dlhé riadky z menšieho písma nebudú detskému čitateľovi sťažovať sledovanie textu.

/ Pri sadzbe niektorých dlhých básní som tiež použil menší stupeň písma. Tu som zase predpokladal, že takéto dlhšie, veršované celky sú určené už skúsenejšiemu čitateľovi. Bolo smerodajné, že rozsah básne sa opticky zmenšil na prijateľnejšiu dĺžku jednej či dvoch strán.

/ Podobné to bolo pri použití väčších stupňov písma, kurzív, verzálok, farby a pod.

/ Toto neustále prelínanie funkčnosti a estetiky v typografickej tvorbe, umožňuje preklenúť mnohé, často i protichodné požiadavky na typografickú úpravu. Čitateľ musí mať stále pocit prirodzenosti a samozrejmosti riešenia.

/ Iba veľmi ťažko je možné teoreticky opisovať celú škálu nuansí súvisiacich s typografickou úpravou Zlatej brány.

/ Niekde som rešpektoval text a podriaďoval som mu umiestnenie ilustrácií, na inom mieste som formoval text k potrebám ilustrácie. Niekde riadok vytvára ilustrácii horizont, zdôrazní jej akciu, alebo ilustráciu zarazí prekážka textového bloku. Texty a ilustrácie bežia niekde vedľa seba, vlastnou cestou, aby zrazu zmenou písma, alebo farby začali v určitom mieste navzájom komunikovať.

/ Menia sa ťažiská jednotlivých strán, všetko je akoby v neustálom pohybe, očakávajú pokyny čitateľa.

/ Ale za zdanlivou hravosťou, ľahkosťou, možno i rozjarenosťou jednotlivých strán je zachovaná hierarchia jednotlivých druhov textu a spôsob ich diferencovania. Typografia stavia na logickej úvahe a zákonitosti a nie na náhodilosti či anarchii.

/ Pri tak rozsiahlom a členitom texte bolo možné až po rozkreslení celej knihy zistiť, ktoré časti sú veľa a ktoré málo ilustrované. Na ktoré miesta bude treba doplniť väčšiu a kde menšiu ilustráciu, aby bol zachovaný rytmus a harmonická následnosť strán.

/ Teraz som už mohol ilustrátorovi pomerne presne určiť

veľkosť a postavenie dodatočných ilustrácií. Zohľadňoval som jeho možnosti a naturel, ale tvorivý proces ilustrovania je predsa len zložitejší. Do konečného skompletovania ilustrácií bolo potrebné urobiť ešte mnohé väčšie či menšie zásahy do kompozície strán, než sa skutočnosť dostala do rovnováhy s predstavami o knihe.

/ Proces prác na knihe bol dlhodobý, náročný na sústredenie, ale iste i radostný.

/ Vyhotovenie prebalu, väzby a predsádok, ktoré je pri jednoduchých knihách stredobodom záujmu výtvarníkov, bolo v objeme prác na takejto náročnej knihe iba bodkou za celou prácou.

/ Pomerne neobvykle na dnešnú dobu sme sa zamerali na výzdobu väzby v súlade so zámerom, že táto kniha by sa mala často používať a tak i po zničení prebalu by mala zostať dôstojne oblečená v adekvátnej väzbe.

/ Samotné technické vyznačenie rukopisu, pre tak členitú a mnohotvárnú sadzbu, vyžaduje od knižného výtvarníka dostatočné technické i remeselné znalosti. Na túto skutočnosť sa pri typografickej úprave často zabúda. Dokladom toho sú knihy, ktorých výtvarná podoba je iba naznačená a nevyužíva výrobné možnosti knihy. Konečne bez ovládania remesla zostáva na polovičnej ceste i myšlienka v ilustrácii.

/ Je potešiteľné, že samotní ilustrátori si stále častejšie uvedomujú nevyhnutnosť typografickej úpravy pre zrod dobrej knihy. Žiaľ i na takých výstavách, ako je napríklad BIB musíme ešte konštatovať, že iba málo typografických úprav má s ilustráciami rovnocennú úroveň.

/ Má to iste celý rad rozličných príčin. Vo všeobecnosti sa tejto činnosti nedostáva potrebné spoločenské ocenenie. Zdanlivá jednoduchosť a samozrejmosť práve tých dobrých typografických úprav zvädza niektorých výtvarníkov, ale i nevýtvarníkov k naivnej predstave, že typografickú úpravu je možno urobiť ľahko, bez osobitých znalostí a schopností.

/ Je preto iste záslužné, že si túto výtvarnú činnosť, tak výrazne vplývajúcu na uplatnenie ilustrácií, povšimli organizátori BIB. Možno by bolo vhodné i napriek špecifickosti tohoto bienále, aby sa ocenením vyzdvihlo také knižné dielo, kde sa prejavila mimoriadna súhra typografie a ilustrácií. K takejto kontinuite musí totiž tvorba knihy smerovať.

## Helga Aichingerová Rakúsko

/ Obraz má znázorňovať situácie a udalosti, ako to vyžaduje alebo dovoľuje text, má ho obohatiť, prehĺbiť, rozšíriť, oživiť. Na obraze má sa stať udalosť skutočnosťou, má „stuhnúť“ do pretrvávajúceho okamžiku. Obraz má predovšetkým stupňovať schopnosť zážitku dieťaťa ako aj jeho schopnosť obracania sa k druhému a zároveň tej schopnosti dávať určitý rozmer.

/ Podľa mojej skúsenosti sa už môže prisudzovať priemerne nadaným deťom rôznych umelecký nárok, vo všeobecnosti reagujú veľmi inštinktívne a kriticky. (Človek ako umelec sa nesmie samozrejme nechať riadiť iba ich želaniami!) Aj intelektuálne impulzy sa môžu samozrejme pomocou obrazu dostávať do hry a byť takto posilňované. Ja by som sa však neobmedzovala na túto možnosť. Tvoriť je hovoriť v obrazoch, ktoré učinia vysloviteľným nevysloviteľné a môžu slúžiť samorozvíjaniu, ako vlastnému tak aj toho, kto sa na ne díva. Smiem teda zúžiť alebo rozptýliť priestor zážitku dieťaťa, jeho schopnosť videnia, jeho tvorivé energie nie primnými faktami, jednotlivosťami, rôznorodosťou deja. Musím klásť dôrazy a obraz musí ostať priestorom hry, ktorý sa síce riadi formálnymi zákonitosťami, ale zároveň je pozvánkou, aby sa doňho vstúpilo a niečo sa v ňom užilo, niečo skúsilo. Obraz má sám pre seba jestvovať a dávať fantázii krídla. Prílišné množstvo vecí alebo dejov fantáziu hamuje, hoci by to mohlo byť veselé. Aj dokonale fungujúca hračka čisto mechanického druhu sa skoro zunuje, nenecháva nič otvorené, nepodnecuje. Čo pretrvá — zostane, je pasívne prizneranie bez vnútornej účasti. Všetko je už dopredu dané, už sa nedá viac učiniť. Hračka sa nestala živou časťou detského sveta, ničím nepohla. Osamostatnila sa a izolovala sa. Podobne pôsobí ilustrácia, ktorá rozpráva podľa prečítaného, alebo ilustrácia, ktorá text iba doprevádza, fixuje a priveľa sa pridržiava textu. Obrazy, ktoré sa s ním pohrávajú a ho rozširujú, pôsobia najhlbšie.

/ Aj to, čo nebolo ukázané, sa má stať viditeľným.

## POZNÁMKY K ILUSTRÁCIÍ DETSKEJ KNIHY

Niekoľko silných akcentov postačuje ako náznaky a ukazovatele, a aj to, čo sme si usporili, začína žiť, tu existovať. Neviditeľné je časťou tvaru.

/ Aj tu platí: V kvapke sa môže odradkovať celý vesmír. Reč tvarov má byť jednoduchá a oslobodená od utajovaných okázalostí, oslobodená od rozrastajúcich sa formalizmov. *Ostatným* hodnotám sa nekladú žiadne hranice.

/ Aké nevyčerpateľné možnosti poskytujú pradávne a každodenne nové elementárne skúsenosti, ktoré sa preukazujú v najjednoduchších udalostiach, činoch, pohyboch. Tu spočívajú slovíčka najstaršej reči, všetky možnosti diferenciácie, variácie a premoženia hraníc výrazu. Aj ja by som sa chcela zmocniť tých pradávnych motívov. V každom dieťati sa opakujú dejiny človeka, áno dejiny zeme.

/ Vieme ešte, čo to znamená otvoriť dvere, ísť po vodu, podať ruku, urobiť krok? Čo je to pohľad, smiech, slza? Spontánny posunok je nevyčerpateľný. Jablko je v svojej existencii jablka nepochopiteľné, kameň v svojej existencii kameňa nepreskúmateľný; a predsa sú tak ako aj my časťou celku, sú mimo nás a v nás.

/ Maľovanie je ako každá reč nedostačujúce a zároveň prekonáva každého z nás. Povie vždy menej ako myslíme, ale viac, ako každý jednotliviec z nás vie povedať. Všetko je už obsiahnuté v papieri a farbe, v látke a rydle, chce sa našou pomocou stať bytosťou.

/ Redukcii na základné farby a spojenia získajú postavy zhutnenie a bytostnú intenzitu práve vtedy, keď boli „správne“ nájdené. Tvorivé zákony nášho organického bytia určujú tiež gestiku nášho tvorenia. A existuje permanentná, hlbšia aktualita ako aktualita dňa. To však neznamená, že by sme mali popierať našu dobu; nie v láske, utrpení alebo nenávisti, pretože to čo príde, má právo, aby prišlo. Záleží na nás, aké to bude.

/ Čo si máme žiadať od ilustrácií detskej knihy? Vyslovme to raz v negáciach: žiadnu mydlovitú nezaväznosť, žiaden smiech bábik z umelej hmoty, žiadne

ružové okuliare, žiaden navoňaný prídavok; žiadne vedľajšie veci, žiadne príkrasy, žiadne polopravdy! Postavy majú byť chlapíci, žiadne bledé schémy, žiadne klišovité strašidlá (aj keď sú jemné).

/ Dieťa nesmieme nastrašiť, urobiť mu svet temným, ale musíme ho povzbudzovať k sebe samému. (Dieťa už niečo vydrží). Teda žiadne ružové okuliare, žiadne zamatové rukavičky, žiaden svet bez tieňov. Má samo oči v hlave. Detská kniha môže dokonca pôsobiť ošistne. A fantázia je určitá verzia skutočnosti.

/ Náš technický svet nemá byť zabudnutý, v ňom žijeme. Ale pramene nášho bytia nesmú byť zahádzané. Detské oči chcú si dobyť v obrazoch celý svet. Dieťa chce hrať na všetkých tónoch, ktoré sú mu dané, dieťa chce do seba nabráť všetko, aj zem, prírodu. Azda nie sme deti matky-prírody, aj keď chceme nad ňou panovať — až ku sebazničeniu?

/ Obrazy pre deti majú byť prispôsobené svetu detí. Človek by nemal dieťa preťažovať myšlienkami a zásadami. (Ono predsa ešte žije „zo svojho stredu“.) Nemali by sme ho ani v obraze, ani v knihe chcieť preonačovať alebo cepovať (trápiť drezúrou), mali by sme len podporovať jeho tvorivé a kritické možnosti. Podľa mojej mienky a skúsenosti je to už povážlivé, keď obraz vychádza výlučne z vychovávateľských zámerov. Človek by mal knihu pre deti venovať deťom alebo dieťaťu,

ako báseň milencovi. Čo môže pôsobiť, pôjde o to hlbšie, o čo hlbší bol popud a to silnejšia je forma. Povrchné účely a zábery zasiahnú iba povrch alebo pôjdu vedľa. „Spoznáme zámer a to nás znechutí“. To v žiadnom prípade nie je l'art pour l'art!

/ Deti — to sú mladí ľudia, ktorých sa musíme plne uchopiť, nie sú to žiadne „exotické zvieratá“. Veď aj my sme kedysi boli deťmi. Nemusíme pre nich vymýšľať žiadnu vlastnú reč, ak sme tú ich reč ešte nezabudli. Veď kedysi patrila aj nám. Kiež by pretrvala v každom dieťati v jeho vlastnom vnútri! — Je to veru zlá výchova, ktorá viac pokazí a necháva zakrpatieť vkus, keď dieťaťu ponúkame menej ako umenie!

/ Dielo pre deti by nemalo byť menšie, malo by pochádzať z tých istých prameňov a ísť k tomu istému horizontu, ako umenie vôbec. Dieťa má pred všetkými nárok na pravdivosť. Umenie chápe skutočnosť v zahrňujúcom zmysle, v ideálnom prípade môže dielo pre deti ju obsahovať ako kľúčok strom. Pravda umenia je viac ako než púhy odraz!

/ Každý obraz je znovu dobrodružstvom s neistým výsledkom. Vždy odznova novým začiatkom, stále znovu prvým dňom. V každom okamžiku svet zaniká, z každého okamžiku znovu povstáva. — A niekedy vytryskne z pohybujúcej sa spleti čiar plnosť toho, čo je viac, ako sme v stave povedať.

Lucia Binderová  
Rakúsko

## PROBLÉMY ILUSTRÁCIE V MEDZINÁRODNÝCH SÚŤAŽIACH

/ Medzinárodné poroty pre detskú a mládežnícku literatúru musia vždy prekonávať veľa ťažkostí v oblasti jazykovej. Je takmer nemožné, aby všetci členovia poroty mali prečítať v origináli diela jednotlivých autorov, a preto sa musia často spoliehať na kritiky alebo preklady, ktoré, i keby boli vynikajúce, predsa len môžu vždy trochu skresľovať štýl originálu.

/ Na prvý pohľad sa zdá, že pri udeľovaní medzinárodných cien za ilustrácie tieto problémy nie sú. Jazyk obrazov je medzinárodný, netreba preto „sprostredkovateľa“, t. j. netreba ani preklad, ani interpretáciu.

/ Kto však vážne spolupracuje v medzinárodnej porote, veľmi rýchlo dokáže vyvrátiť toto zdanlivo logické tvrdenie. Aj v oblasti ilustrácie sa vyskytuje všeličo, čo spôsobuje v medzinárodnej súťaži vážne problémy:

/ Predovšetkým musia posudzovatelia prihliadať na problém folklóru. Výmenou ilustrácií pre obrázkové knihy z jednej krajiny do druhej, výstavami takýchto diel, ako aj koprodukciami medzi vydavateľstvami rozličných krajín sa napomáha rozširovanie rozličných trendov pri ilustrovaní detských kníh, ktoré sa potom rýchlo rozširujú po celom svete. Obrázky, ktoré sú v súlade s týmito trendmi, pôsobia potom na pozorovateľa ako blízke a lahodia mu. Tak deťom, ako aj dospelým spôsobujú podstatne menej ťažkostí ako napríklad obrázky čerpajúce z folklóru iba jednej krajiny. Pri týchto vidieť často symboliku farieb a tvarov, ktorú deti vyrastajúce v prostredí ľudového umenia tejto krajiny ľahko pochopia, ktorú však kritik, pochádzajúci možno dokonca z iného kontinentu a prináležiaci k celkom odlišnej kultúrnej oblasti, pochopí podstatne ťažšie a iba s námahou dokáže zhodnotiť ich plnú hodnotu.

/ Avšak práve také ilustrácie, ktoré odzrkadľujú svojráz určitej krajiny, znamenajú ako prínos do oblasti súťaže medzinárodných obrázkových kníh značné obohatenie. Prinášajú nové impulzy a rozhodne prispievajú k medzinárodnému porozumeniu rovnakým podielom ako

báje, rozprávky a detské verše rozličných krajín. Práve v našej dobe hrozí nebezpečenstvo, že sa vyvinie akýsi uniformný štýl, ktorý sa napodobňuje v mnohých krajinách.

/ Sama som zažila takýto príklad, keď som bola hosťom v jednej krajine, kde som na každej hoci len štvrt hodinovej prechádzke mohla obdivovať minarety. V jednej z rozprávkových kníh tejto krajiny, v ktorej som listovala na výstave, som zbadala, že minarety boli kreslené celkom nesprávne. Na moju otázku, s ktorou som sa obrátila na svojho sprievodcu, odborníka pre otázky detských kníh, dostala som túto odpoveď: „Obrázky, ktoré tu vidíte, vytvoril síce náš domáci ilustrátor, avšak za vzor si vzal nemecké vydanie našich rozprávok a svoje obrázky stvárňoval podľa týchto vonkoncom neautentických ilustrácií“.

/ Tento zážitok je príznačný pre mnohé javy, aké sa môžu vyskytovať v oblasti vydávania detských kníh, keď sa internacionálnosť chápe nesprávne.

/ Ďalšou dôležitou okolnosťou, na ktorú treba prihliadať pri medzinárodných súťažiach, je to, že treba brať do úvahy originálne ilustrácie, tak ako sa to robí tu na Bienále ilustrácií v Bratislave, pretože tlačou sa môžu stratiť mnohé nuansy, ktoré ukazuje originál. Práve tie krajiny, ktoré ešte len začínajú rozvíjať svoju vlastnú výrobu kníh pre mládež a ktoré nemajú ani finančné prostriedky ani potrebné technické zariadenie na využívanie nákladných farbotlačových techník, ocitli by sa vo veľkej nevýhode, keby sa pri posudzovaní ilustrácií nevychádzalo z originálov.

/ Jedno z kritérií, ktoré neslobodno prehliadnúť a ktoré podstatne ovplyvňuje proces tvorivej činnosti umelca, je súvis medzi textom a ilustráciou. Fantázia a myšlienkový svet autora je určujúci pre činnosť ilustrátora. Preto majú aj texty, ku ktorým sa robia obrázky, význam pre hodnotenie ilustrácií v medzinárodnej súťaži. Ako príklad by som uviedla veľký význam zvierata, ktoré zaujímajú dôležité miesto vo svete

rozprávok a bájí Afriky, totiž pavúka, zatiaľ čo pavúk sa v západoeurópskych krajinách chápe skôr ako „škaredé“ zviera, a teda ako nevhodné pre obrázkové knihy.

Schopnosť vcítiť sa do kultúrnej oblasti iných krajín je preto pre porotcu posudzujúceho ilustrácie rovnako dôležitá ako pre porotcu posudzujúceho texty.

/ Americkí ilustrátori detských kníh L. a D. Dillonovci, vyznamenaní v rámci Medzinárodnej súťaže o cenu Hansa Christiana Andersena r. 1978, sú tej mienky, že nestačí iba prekresľovať, čo text viac-menej záväzne predpisuje; je úlohou ilustrátora vyrozprávať ten istý dej — ibaže inými výrazovými prostriedkami, nie slovami. Nadaní ilustrátori dakedy k textu obrázkovej knihy pridávajú ešte aj svoje vlastné malé príbehy.

/ K rozprávke „Kocúr v čižmách“ nakreslil napríklad H. Fischer scény, pri ktorých sa kocúr učí, ako sa obúvajú čižmy: najprv aj spadne na zem — doparoma! — a potom, po viacerých pokusoch, už si v nich hrdo vykračuje.

/ Touto metódou sa detská predstavivosť povzbudzuje a rozvíja. Podnietené týmto príkladom si dieťa môže v duchu dokresliť aj ďalšie situácie. Toto jasne svedčí o tom, že pretlmočenie literárnej predlohy do reči obrazov nemusí spočívať výlučne v obsahovom opakovaní textu; môže tento text aj rozvinúť a doplniť — v žiadnom

prípade ho však nesmie skresľovať alebo zužovať.

/ Tým sme sa dostali k problému, ktorý vždy znova poskytuje príležitosť pre rozsiahle diskusie nielen národným, ale ešte väčšmi medzinárodným porotám. Ide totiž o problém, ako ilustrácie pôsobia na dieťa. Hoci sa v posledných rokoch v tejto oblasti uskutočnili početné výskumy, treba vidieť, že v rozličných krajinách ilustrácie predovšetkým nepôsobia rovnako. Už len charakter hračiek — (nie je ľahostajné, či deti vyrastajú s masovo vyrábanými hračkami z plastických látok alebo s ručne vyrezávanými drevenými zvieratkami) — ovplyvňuje reagovanie detí na ilustrácie. Okrem toho je veľmi dôležitý aj spôsob, akým sa deti zblížujú s ilustráciami. Iba vtedy, ak sa dieťa navádza k zahľbeniu sa do pozorovania obrázkov a ku koncentrovanému prizeraniu sa, bude možné očakávať primeranú reakciu, ktorú však sotva bude možné jasne formulovať vysvetľujúcimi slovami.

/ Veľký význam má okrem toho aj životné prostredie dieťaťa, a aj na to treba prihliadať vo všetkých teóriách o pôsobení ilustrácií na deti.

Medzinárodná konfrontácia ilustrácií a poznávanie umeleckej tvorby iných krajín má obrovský význam a ak sa usilujeme vopred vylúčiť predsudky a šablónovité predstavy, môže fantáziu obohatiť a podnietiť.

Lýdia Kyseľová,  
ČSSR

## OTÁZKY SYMBIÓZY LITERÁRNEHO A VÝTVARNÉHO PREJAVU V DETSKEJ KNIHE

/ S knižným vydávaním literárneho diela otvárajú sa otázky jeho adekvátnej prezentácie prostriedkami výtvarného umenia. Sú to otázky, s ktorými sa zaoberáme častejšie v praktických súvislostiach edičného plánovania ako pri posudzovaní výsledku, t. j. dosiahnutého stupňa súladu medzi literárnou a výtvarnou rečou knihy. U detského čitateľa vyvoláva spojenie textu s ilustráciami hlboké estetické zaujatie. Na vzájomnom vzťahu slova a obrazu zakladáme funkčne diferencované vystrojenie produkcie.

/ Vo svojom príspevku chcem sa dotknúť ilustrácií len v kontexte literárnom, v súvislosti s poetikou literárnej predlohy. Tieto spoje nie sú veľmi preskúmané a vstupujú do hodnotenia skôr na základe živej predstavy adresáta ako na základe sformulovaných princípov, obhajujúcich detský aspekt ilustračnej tvorby.

/ Ilustračná tvorba sa obvyčajne hodnotí oddelene, hocikedy bez štúdia literárnej predlohy alebo len s povrchnou anticipáciou jej základných žánrových znakov (ľudová rozprávka, spoločenská próza s detským hrdinom, historický román a pod.), a posudzuje v súvislosti s vývinom ilustračného umenia. Prihliadnutie k ústrojnosti literárneho diela, jeho miestu v literárnom vývine, jeho poslaniu v svete mladých čitateľov — teda konfrontácia s myšlienkou, tvarom a adresou východiskového slovesného útvaru — sa vo výtvarnej kritike zanedbáva. Porovnávanie však môže spochybníť niektoré výtvarné riešenia alebo upozorniť na originálne videnie a osobnostný prínos výtvarného umelca.

/ Na druhej strane poznáme prax literárno-kritickú (recenzistickú), ktorá posudzuje novú detskú knihu bez zreteľa na jej výtvarnú zložku alebo sa s ňou vyrovnáva neosobnou, bezobsažnou frázou. Z dvadsiaticich štyroch recenzií, publikovaných v 1. až 7. čísle súbežného ročníka Zlatého mája, iba jedna vyslovila názor recenzenta na ilustrácie, vystihla rozptýlenosť a neistotu výtvarného sprievodu (M. Jurčo v recenzii knižky Medveď pre bračeka od E. Gašparovej). Prihliadnutie k ilustráciám by

neraz mohlo vyjaviť aj slepé miesta literárneho záznamu skutočnosti.

/ Medzi slovo spisovateľa a pohľad výtvarného umelca postavili sme si priehradu, ktorá obmedzuje výmenu estetickéj skúsenosti, hoci iba súlad oboch umeleckých postupov dáva knihe vnútornú jednotu a nerušenú čitateľskú pôsobnosť. Teda celkom podľa zásady: šuster, drž sa svojho kopyta. Je to pohodlné, profesionálne, mierumilovné. Kontakt síce neprináša spolužitie bez problémov, ale ani obmedzovanie priestoru pre umelecké hľadanie na jednej či na druhej strane. Preklenúť rozpor medzi slovesným a výtvarným prejavom patrí do kompetencie zodpovedného redaktora, takéto nezhody by nemali zatažovať čitateľský príjem.

/ Výtvarná zložka, teda ilustrácie, grafická úprava a celá materiálno-technická výbava knižného diela sa viaže k zámeru literárnej výpovede, zúčastňuje na rozhovore s čitateľom. Vzhľad knihy ho priťahuje, ponúka mu prvú orientáciu v tematickej a žánrovej osnove literárneho diela, u detí je často prvým popudom pre výber knihy na čítanie.

/ Ilustrátor vyhľadáva diela blízke svojmu umeleckému nazeraniu, angažuje sa v zmysle literárnej výpovede tým, že vkladá do obrazu svoju zmyslovú vnímavosť, vizuálnu pamäť a živú predstavivosť. Svoje vlastné prežívanie a pochopenie literárneho diela vystihuje výrazovými prostriedkami výtvarného umenia. Ilustračný sprievod lahodí zmyslom, obohacuje citový zážitok, rozohráva fantáziu a intenzifikuje proces vnútorného, intelektuálneho osvojovania si významov literárneho diela.

/ V našej dobe rýchleho rozvoja tzv. technických umení, zakladajúcich svoj vplyv na vizuálnych a auditívnych zložkách recepcie, nadobúda úsilie o tvorbu krásnej knihy nové dimenzie. Ilustráciám nemožno uprieť podiel na popularite knihy v súťaži s inými médiami rozširovania literatúry. S porovnávaním individuálnej literárnej výpovede a timovej práce na predstavení literárneho diela



na javisku a v hromadných oznamovacích prostriedkoch (v dramatických umeniach má vplyv na účinok diela režisér, herec, kostým, scéna, pohyb kamery atď.) nám prichádza na um, že literatúra si vlastne len v knižnom vydaní zachováva pôvodnú spontánnosť a autenticnosť osobného prehovoru a musí zvládnuť estetickú organizáciu výpovede iba jazykovými prostriedkami. Ilustrátor pristupuje k literárnemu dielu myšlienkovu a tvarovo modelovanému, teda poväčšine hotovému, uzavretému. Svoje sprevádzajúce predstavy, pocity a voľné inšpirácie prenáša na malú plochu knižnej strany, na nej vyvoláva ilúziu trojrozmerného sveta, pohybu života v priestore a čase — prostriedkami, prístupnými zrakovému vnímaniu. Ilustrácia nemôže byť teda pasívnou reprodukciou literárneho obrazu skutočnosti, ale jeho estetickým pochopením, znázornením cez postavu, prírodu, životný výjav.

/ Obraz a reč si obhajujú v knihe svoju výrazovú suverenitu. Spomeňme si na Feldekovu paródiu Zelené jelene, ktorou tak vtipne trafil na podstatu tejto koexistencie. Vynachádzavé výtvarné postupy v obsadzovaní priestoru a sledovaní času — horizontálne (poschodové) zhustenie výjavu (pozri O. Zimkove vznášajúce sa postavy), simultánne vyobrazenie dejových fáz, ako J. Balážove kompozície v Iliade (súbežne napr. Hektorov súboj s Achillom a jeho záhuba, Priamos prosí o vydanie mŕtveho syna, pohreb) sú namierené proti výhodám pohyblivého filmového záznamu, dynamizujú ilustračný prejav a zvyšujú náročnosť recepcie.

Vybrala som si niekoľko kníh, na ktorých by som chcela demonštrovať otázky symbiózy, ale aj doložiť zmeny v chápaní funkcie ilustračného sprievodu a spomenúť nové spoločenské úlohy, s ktorými sa dnes detská kniha vyrovnáva vďaka svojej výtvarnej zložke. Pravdaže, nemôžeme ani len pomyslieť na celú šírku problematiky, venovať pozornosť zastúpeniu všetkých tematických a žánrových okruhov literatúry, rôznych rovín citového zafarbenia textu, projekcie adresáta atď. — a kdeže už všimnúť si aj také výtvarné zložky prezentácie literárneho diela, ktoré zdôrazňujú edičné zámyery, poskytujú čitateľovi orientáciu v knižnom fonde. Mám na mysli výtvarné riešenie edície, voľbu písma, formátu knihy vzhľadom na charakter textu, vek adresáta a pod.

Predtým však aspoň stručný náznak vývinu ilustračného umenia. Od ilustrácie dejovej smeruje ilustračný prejav k uvoľneniu väzby na text, až k voľnej grafike. Proti popisnosti — zdôrazňuje sa jeho estetická funkcia, proti ilustratívности — uplatňuje sa výtvarnosť až po rozchod s vnímanosťou detského adresáta. Znova sa vraciame ku

skúmaniu funkčnosti ilustračného prejavu. V dnešnej širokej tematicko-žánrovej rozlohe vydávania literárnej tvorby a uvádzania nových knižných typov do čitateľského obehu dostávajú sa otázky funkčnosti ilustračného prejavu do nového osvetlenia.

/ Konfrontácia ilustrácií s textom si vyžaduje hlbší ponor do obsahu a zmyslu literárneho diela, neobíde sa bez náznaku prostredia, postáv, dejov, výrazových prostriedkov literárnej predlohy. Časové obmedzenie nás núti uspokojiť sa len s pokusom o nastolenie otázok symbiózy na minimálnej vzorke literárnych štruktúr. Volila som najschodnejšiu cestu sujetovej prózy a výber z epických útvarov v medziach realistického obrazu skutočnosti.

/ Lampáš malého plavčíka, nová príbehová próza J. Navrátila, s autobiografickým podložením, s tematikou vojnových udalostí, exotikou dunajskej plavby a romantikou rodinného života na vlečnom číne, s problematikou začleňovania hrdinu do kolektívu žiakov a návratu do sveta suchozemských chlapčenských zážitkov a výčinov. Výtvarný prejav pre vyšší vekový stupeň (knihy je určená čitateľom od 11 rokov) je obmedzený technikou tlače (čiernobiela grafika). To je však tvrdá realita výrobných kapacít a ekonomických zreteľov vydávania detskej knihy.

/ Výtvarník M. Mínarovič volil cestu figurálnej perokresby. Robustnosť, fyzický výzor postáv korešponduje s tvrdými podmienkami života, drastickými obrazmi vojnového času. Táto koncepcia zjednocuje typy a nevyžaduje si individualizáciu postáv ako román s jemnou kresbou psychiky hrdinov. Zaujímavé je, že v knihe adresovanej jedenásťročným, je hlavným hrdinom malý chlapec a próza časťou svojich dejových zložiek preniká do sveta prvákov. Mladý čitateľ však radšej číta o hrdinoch seberovných, dospelých alebo starších. Ilustrátor riešil tento rozpor posunom fyzického vzhľadu detí do vyššej vekovej roviny. Môžeme diskutovať o únosnosti tohto posunu, o odklone od predlohy. Ale vec nie je taká jednoduchá. Prózu zaťažuje voľba neobyčajného prostredia, popis krutých scén, v druhej časti záznam komplikovaných detských vzťahov. Zobrazený svet presahuje hrdinu-prváka, čitateľ sa s ním vyrovnáva na rovine výnimočnej sociálnej skúsenosti malého dieťaťa. Pravda, výtvarník sa predstave fyzického vzhľadu detského hrdinu vyhnúť nemôže. Uprednostnil adresnosť literárneho diela, teda posun nevyvodzujeme z náhody alebo nepozornosti. Dôslednou vernosťou predlohe by sa bol mohol odchyliť od intencie diela. / Čo však chýba vo výtvarnom pochopení diela? Myslím, že kus romantiky neobyčajného spôsobu života,

pre jedenásťročných iste vábneho. Tu má ilustrátor veľa podlžností voči predlohe. Nenájedme pohľad do intimity rodinného života, výraz rodinnej súdržnosti, ktorá je silným citovým akcentom literárneho podania. Hneď vo vstupnej kapitole pozoruje chlapec čerenie vodnej hladiny cez okienko kajuty v záhlaví svojej posteľe. Takýmto osobným zážitkom a lyrickým náladám nevenoval ilustrátor pozornosť, sústreďuje sa na tiesnivé chvíľe vojnových rokov. Na druhej strane má podávanie príbehov malého plavčíka veľa znakov dobrodružnej literatúry (dejové napätie, vzdialené končiny, hraničné situácie). Jeden či dva zábery lodí sa obsahovo viažu na dramatické situácie, ale vyhýbajú sa konkrétnej predstave dunajských plavidiel. Zdá sa, že ilustrátor tu vynechal štúdium, obišiel skúsenosť z pozorovania. (Ázda ešte nevymizla na pohľad idylická plavba

dunajských konvojov). Práve týmito vizuálnymi dojmami mohol nadviazať na reč predlohy, dotvárať aj odľahčovať výpoveď. S tým súvisí aj absencia prírody, pohybu dunajských brehov, pohľadu na zákutia, kde kotvia dunajské vlečníaky. Ilustračné dielo podtrhlo chmúrnejšie stránky príbehu, pridáva viacej záťaž do detského prežívania vojnových udalostí.

/ Na tomto príklade by sme mohli postaviť otázku aspektu a projekcie detského adresáta vo výtvarnom prejave ako principiálnu. Ilustrátor sa príliš poddával pocitom dospelého, obišiel očakávanie mladého čitateľa, nedožičil mu zážitok dobrodružstva v jeho detenzívnych zložkách. V modernej detskej literatúre pripúšťame takú organizáciu výpovede, ktorá neobchádza dramatické ani drastické stránky života, ale ich vyvažuje situáciami navodzujúcimi pozitívne pocity istoty, radosti.

Klaus Doderer  
NSR

## ILUSTRÁTORI DETSKÝCH KNÍH V MINULOSTI A DNES POZOROVANIA SKUPINY UMELCOV

/ Čo sú a boli v minulých časoch ľudia, ktorí ilustrujú detské knihy, aké životné skúsenosti prinášajú so sebou, aké bolo ich povolanie, ako uvažovali o svojom umení a svojej práci? Každý z tejto skupiny má samozrejme svoj individuálny prístup a svoje vlastné umelecké chápania ako i svoj vlastný umelecký štýl. A predsa sa dajú zistiť i spájajúce podobnosti, ak sa naskytuje, ako v mojom prípade, príležitosť nahliadnuť do biografii a diel viac ako štyristo ilustrátorov z posledných troch storočí.

/ Zo spolu 418 ilustrátorov z viacerých krajín, ktorí sa v ďalšom zvažujú, sa väčšina narodila v 20. storočí (mnohí žijú), mnohí v 19. a niektorí v 18. storočí.

Väčšina žije, poľahky žila v nemeckej jazykovej oblasti.

/ Byť ilustrátorom, ešte k tomu detských kníh, je iba v ojedinelých prípadoch od začiatku cieľom povolania. A keď sa táto činnosť stala v priebehu života stále vykonávaným remeslom, tak to bola väčšinou dlhá, často i kľukatá cesta, ktorá sem viedla. Leo Lionni (\*1910) bol úspešným americkým odborníkom v oblasti reklamy, kým produkoval obrázkové knižky; Alois Carigiet (\*1902) bol maliarom. Janosch (\*1931) pracoval skoro vždy i ako spisovateľ tak ako Jan Lenica (\*1928) robil filmy a Jiří Trnka (1922—1969) bol počas celého svojho života univerzálnym umelcom, ktorý sa práve tak hral s bábkami ako s materiálmi trikových filmov, so štetcom práve tak ako s ceruzkou. Jeden z najznámejších nemeckých predkov umenia obrázkovej knihy z prvej polovice 19. storočia, tvorca „Struwwelpetera“

Heinrich Hoffmann (1809—1894) bol lekárom. Ďalší z tejto doby, Mnichovčan Franz Pöckl (1807—1876) bol dvorným úradníkom a skladateľom, Randolph Caldecott (1846—1886) najprv bankárom a Walt Disney (1901—1966) tesárom a farmárom.

/ Ak si kladieme otázku, či sa ilustrátori dostali bez výberu zo všetkých smerov povolání k stvárneniu detských kníh, tak sa môže ich pôvod — aspoň u mnou sledovaných príkladov — v mnohých prípadoch zúžiť:

väčšina ilustrátorov detských kníh si už vybrala veľkú oblasť umení ako svoje hlavné alebo vedľajšie zamestnanie ešte skôr, než začala pracovať pre deti. Týka sa to maliarov medzi nimi, ako spomínaného Švajčiara Aloisa Carigieta, Rusa Konstantina Vasiljeviča Kuznecova (1886—1943), Angličana Arthura Rackhama (1867—1939), Nemca Wilhelma von Kaulbacha (1805—1874) alebo i spisovateľov ako Finky Tove Janssonovej (\*1914), Čecha Josefa Ladu (1887—1957), Angličaniek Kate Greenawayovej a Beatrix Potterovej (1866—1943) Patria k nim ale i tí, ktorí prichádzajú z médií, z filmu a z tlače, cartoonisti, tvorcovia trikových filmov, kresliči comicsov a i designeri. Podiel poslednej skupiny zaznamenal — ak to správne odhadujem — aspoň v západnom svete v priebehu posledných desaťročí silný vzostup. Niekedy sa medzi nimi objavuje architekt ako Heinrich Vogeler (1872—1942), alebo hudobník ako Franz Pöckl a veľmi, veľmi zriedkavé sú iné povolania, nanajvýš pedagóg z oblasti umenia alebo scénograf. Ale mnohí, i z tu uvedených, majú zrejme radi mnohostrannosť a preto sa neradi zaväzujú jednému povolaniu alebo špecializovanosti. Tak sa vzťahuje konečne na spomínaného Heinricha Vogelera nielen údaj architekta, ale i to, že bol kresličom, rytcom, maliarom, designerom a spisovateľom.

/ Ak sa vraciame do minulých storočí, tak často narážame na označenia medirytca a drevorezbár, litograf, tvorca siluet a rytec, kým sa dnes často uvádzajú grafici, maliari, designeri alebo cartoonisti.

/ Ak pátrame po informáciách o priebehu vývoja žien a mužov — mimochodom v 20. storočí sa posúvala váha silne v prospech žien — tak dostávame v našich dňoch vo väčšine prípadov odpoveď, že získali špeciálne odborné vzdelanie. Teda k ilustrovaniu obrázkových, detských a mládežníckych kníh sa dnes už nik nedostáva ako autodidakt, ale cez „normálne“ vzdelanie so školou (maturitou) a po nej s umeleckou priemyslovkou, vysokou

odbornou alebo vysokou školou výtvarných umení. Stáva sa ale často, že remeslo, pedagogická alebo iná (obchodná, sociálna, ošetrovateľská) činnosť vedie k rozhodnutiu pre povolanie grafika a ilustrátora.

/ To bolo predtým spravidla ináč. Väčšinou stačil v 18. a 19. storočí výcvik v dielni majstra. Či tento teraz prebiehal v rodinnom podniku, v ktorom sa celé generácie venovali drevorezbe, ako u Thomasa Bewicka (1753—1828), George Cruikshanka (1792—1878), Grandvillu (1803—1847) alebo Kate Greenawayovej (1846—1901) alebo v litografickej inštitúcii ako u Theodora Hosemanna (1807—1875), bolo z prípadu na prípad podmienené pôvodom a miestnymi možnosťami ilustrátora rozdielne. Ale veďa toho existovali autodidakti: Wilhelm Busch (1832—1908) študoval, poľahky musel študovať strojárstvo, Heinrich Hoffmann bol — ako sme už spomínali — lekárom, Daniel Chodowiecki (1726—1801) sa vyučil za obchodníka.

/ Musíme si položiť otázku, do akej miery pôsobila zmena v štýle vzdelania, ba i systémov vzdelania, v priebehu epoch ilustrácie detskej knihy na kvalitu, intencie štýlu a obsahovú výpoveď ilustrovania konzervatívna, čiastočne ale nadmieru kvalitná umelecká úprava obrázkových kníh 19. storočia azda i niečo do činenia so sociálnymi pôvodmi, vzdelaním a podmienkami tvorby ilustrátorov tejto epochy? Dá sa snáď rásť podiel karikatúrnych štýlových prvkov v dvadsiatych rokoch nášho storočia, najmä ale v posledných dvoch dekádach, dedukovať i z pracovných možností príslušnej generácie grafikov? Je platná téza: v minulosti prevládala remeselná korektnosť, čím bližšie sa posúvame do prítomnosti umelecká sloboda a intelektuálna, i veľmi individuálna interpretácia? To sa dá nanajvýš predpokladať.

/ Tu treba ale zase poukázať na to, že to so spomínaným individualistickým chápaním umenia nie je až tak nebezpečné. Lebo predtým práve tak ako dnes existovali spoločným chápaním spojené skupiny („školy“). Ak to boli v 18. storočí dielne, ktoré mali tradíciu a určovali štýl, tak to boli v 19. školy umelcov (Drážďanskí umelci okolo Ludwiga Richtera, ku ktorým sa pripájalo, ktoré sa potrebovali a ktorých štýl sa obmieňal alebo preberal. Iba máloktorí mali dosť síl, aby sa vymanili, ako Lothar Megendorfer (1847—1925) alebo Wilhelm Busch. V našom storočí to boli a sú väčšinou jednotliví vynikajúci umelci ako Elsa Beskowová (1874—1953), Ernst Kreidolf (1863—1956), Jiří Trnka (1912—1969), Werner Klemke (\*1917), Maurice Sendak (\*1928), Janosch (\*1931), ktorí príležitostne alebo ako

hlavné povolanie ilustrujú detské knihy, určovali premeny a pokrok v umení detskej knihy.

/ I keď grafici znázorňujú spravidla svoje chápanie sveta prostredníctvom ceruzky, štetca alebo iných nástrojov, existujú od nich príležitostne i verbálne prejavy. Mnohí zdôrazňujú, že pre nich je dôležitý nielen umelecký produkt, ale predovšetkým mladiství pozorovatelia. Američan Dr. Seuss (\*1904) povedal, čo iste platí i pre mnohých iných: jeho knihami a ilustráciami sa majú deti hravo podnietiť, chce im „sprostredkovať sny, smiech, lásku a napätie“. Myšlienky nemeckého maliara Hansa Thomu (1839—1924) sa uberali azda podobným smerom, avšak jeho umenie (obrázkovej knihy) bolo ešte filozofickejšie fundované keď vyslovuje názor, že mieni zachovať „detstvu jeho naivnosť“. Ale tieto všeobecné výroky sa dostávajú do nebezpečia, že ich pochopia iba ako krásne, ale i prázdne formuly. Preto je zaujímavá presnejšia poznámka súčasného poľského umelca Janusza Stanneho: Umenie by malo dieťaťu pomôcť lepšie, individuálnejšie, dôkladnejšie, hlbšie pozorovať svet. Podľa môjho uváženia je to zahrnuté v ním uvedenom príklade: Umelec — hovorí — „môže dieťaťu ukázať, ako vyzerá žaba, mal by ju dieťaťu súčasne ukázať ako štruktúru, mechanizmus, škvrtu, metaforu a ako určitú perspektívu s ohľadom na ostatný svet“. Ilustrovanie teda ako prehliadka sveta, i ponuka ako ho lepšie pochopiť.

/ Kto ilustruje knihy, púšťa sa do vysporiadania sa s textom. Tu sa vynára otázka, či je ilustrátor ochotný uznať dominujúcu úlohu rozprávania. Aspoň Maurice Sendak povedal jasne, že dáva svoje obrazy do služieb svojich (a i cudzích) textov. Yasno Segawa (\*1932) by chcel dokonca zabúdať na svoju osobnosť, „stať sa žobrákom“, aby mohol tvoriť. A od Briana Wildsmitha (\*1930) pochádzajú slová „It's necessary to get to the roots of the text and yet it is a thing unto itself...“

/ Avšak napriek priznávanej závislosti od textovej predlohy existuje dnes právom sebavedomie ilustrátora a sa i zdôrazňuje. Veď v rámci svojho obrazu je úplne neviazaný. Pre poľského umelca Zbigniewa Rychlického (\*1922) je preto ilustrátor človek, ktorý smie pátrať po nových formách, po maliarskej poézii farieb, po groteskných znázorneniach, skrátka človek, ktorý môže zdôrazniť svoj vlastný estetický štýl.

A Lieselotte Schwarzová (\*1930) formuluje svoje chápanie umenia — ďaleko od myšlienok pozorovateľa — ako pokusy „usporiadať chaos okolo seba, v sebe“. Pre Jean Jacques Sempého (\*1932) sa stáva kreslenie dokonca „zbraňou pre prežitie“. Tak pochopená ilustrácia

je umelcov výraz jeho vlastného subjektívneho chápania sveta.

/ Ak ma môj dojem neklame, prikláňali sa ilustrátori v minulosti, až do polovice nášho storočia, skôr k tomu, aby zdôvodnili svoj prínos pre detskú literatúru s pedagogickými myšlienkami, s prianím pomôcť deťom.

Dnes robia síce podobné poznámky, kladú ale väčší dôraz na estetické zdôvodnenie, ako tomu bolo asi ešte pred II. svetovou vojnou.

/ Došlo vo vedomí umelcov detskej knihy v poslednom čase k zmene nielen štylistického a technického, ale azda i zásadného druhu? Zdá sa nám, že áno.\*)

\*) Všetky údaje pochádzajú zo zväzkov „Lexikon der Kinder- und Jugendliteratur“ (Zv. A-H, 1975; zv. I-O, 1977; zv. P-Z, 1979; Erg. u. Registerband 1982). Dielo, vydané Klausom Dodererom vyšlo vo vydavateľstve Beltz, Weinheim a Basel.

Albín Brunovský  
ČSSR

## NIEKOĽKO POZNÁMOK O ILUSTRÁCII A VÝCHOVE MLADÝCH ILUSTRÁTOROV

/ Pred mnohými rokmi bol v Bratislave na návšteve kolega, grafik zo zahraničia, pri príležitosti výstavy ich grafiky. Niekoľkokrát som mu vtedy robil sprievodcu po ateliéroch mladých výtvarníkov. Zaujalo ho, že väčšina z nich okrem toho, že maľujú a robia voľnú grafiku, ešte ilustruje. Položil mi prekvapenú otázku: „Prečo vy vlastne ilustrujete a prečo pre deti? U nás to vôbec nie je zvykom. Je to z finančných dôvodov, alebo kvôli popularite? Vidím, že máte aj iné možnosti“. Často na túto otázku myslím, pretože stále platí a hádam pri tejto príležitosti sa pokúsím na ňu odpovedať.

/ Vynechávam síce súvislosti historické a otázky tradície slovenskej ilustrácie, ale o tom je dosť informácií v iných prameňoch. Pretože sa patrí začínať od Adama a uviesť niekoľko historických faktorov, najmä pre zahraničných účastníkov tohto sympózia, nevyhne sa tomuto obligátnemu úvodu ani ja.

/ V r. 1949 vznikli na Slovensku štyri dôležité kultúrne inštitúcie: Slovenská národná galéria, Slovenská filharmónia, Vysoká škola múzických umení a naša Vysoká škola výtvarných umení. Nebudem pripomínať, aký veľký význam to malo pre kultúrny život Slovenska a koľko generácií tvorcov od vtedy tieto inštitúcie vychovali. V tejto súvislosti je dôležité, že od prvopočiatku bolo na VŠVU vytvorené oddelenie grafiky, ktoré vo svojom kréde malo vychovávať študentov nielen v kresbe a grafických technikách ale i v knižnej ilustrácii. Ďalej bolo dôležité, že takmer od začiatku toto oddelenie viedol prof. V. Hložník. Tento univerzálny typ výtvarníka snúbi v sebe všetky kladý umelca: Veľký invecný náboj, nesmiernu pracovitosť a úctu k práci svojich kolegov. Svojou osobnosťou výtvarníka, ktorý maľuje, kreslí, robí grafiku, ilustruje a venuje sa i ďalším výtvarným žánrom, bol prirodzene vzorom pre študentov. Takže bolo samozrejme, že študentov viedol k láske ku krásnej knihe, inšpiroval ich vlastným príkladom ale i nadšením nad tvorbou svojich kolegov. Pestoval v študentoch presvedčenie, že knižná grafika je rovnocenná iným

výtvarným disciplinám, ba v niektorých momentoch vlastne nenahraditeľná. Začiatkom šesťdesiatych rokov začal na grafike externe prednášať typografiu Dušan Šulc, ktorého zaujatie krásnou knihou malo tiež na študentov determinujúci vplyv.

/ Koncom štyridsiatych a začiatkom päťdesiatych rokov začína na Slovensku nebývalý rozkvet vydavateľskej činnosti. Samozrejme, že tieto vydavateľstvá potrebovali viac ilustrátorov, ako bol vtedy existujúci stav. Nie že by pred týmto obdobím knihy nevychádzali, isteže vychádzali mnohé veľmi krásne a dôležité, a ilustrácii sa venovali najlepší slovenskí maliari a grafici. Ale významný tu bol nový fakt množstva titulov novej kvality. Nebola to len otázka dopytu po ilustrátoroch. V tomto období začína na celom svete oživovanie záujmu o krásnu knihu. Je stále väčšia frekvencia výstavok kníh jednotlivých národov, začínajú vznikať medzinárodné prehliadky knižnej tvorby. / Takéto zaujatie knižnou tvorbou muselo ovplyvniť slovenských ilustrátorov a samozrejme že najmä mladých, ktorí vtedy študovali na škole. Pretože som vtedy už na tejto škole študoval, chcel by som podčiarknúť tieto inšpiračné vplyvy. Popri vzoroch starších slovenských ilustrátorov ako napr. Benka, Fulla, Sokol, Vodrážka, Hložník atď., tu bola česká škola knižného umenia, s vyspelou tradíciou typografickou a ilustrátorskou. Tvorcovia ako napr. Trnka, Svolinský, Bouda, Strnadel, Tichý, atď. boli pre nás výtvarné pochodne plné žiary, kreativity a imaginácie. Súbežne s tým sme spoznávali vtedy veľmi podnetnú tvorbu poľských ilustrátorov, knihy z NDR, Sovietskeho zväzu, Francúzska, Anglicka, NSR a ďalších štátov. Toto všetko iste robilo v mladých myšliach zmätok, ale predovšetkým v mnohých z nás zburcovalo záujem o túto činnosť a provokovalo k ich nasledovaniu.

/ V redakciách a vydavateľstvách boli vlastne tiež mladí. Začínajúci spisovatelia a redaktori chceli sa vyrovnávať svojim žiarivým hviezdám, všetci chceli niečo nové a moderné. Začali vznikať súťaže a prehliadky knižnej

tvorby. Spisovatelia a ilustrátori sa navzájom ovplyvňujú a vzniká neobyčajný rozkvet tvorby pre deti.

/ Ja som po ukončení štúdia ostal na škole. Robil som aspirantúru, chvíľu asistenta profesorovi Hložníkovi a v roku 1967 som bol poverený vedením oddelenia knižnej tvorby.

/ Po týchto súvislostiach, trochu historických, chcel by som teraz prejsť k poznámkam o výchove mladých ilustrátorov.

/ Štúdium na našej škole trvá 6 rokov. Študenti navštevujú prvé dva roky takzvanú všeobecnú školu a potom idú na jednotlivé špeciálne oddelenia. Keďže na každé oddelenie sa prijímajú v priemere dvaja, traja poslucháči, potom v špeciálnom oddelení študuje okolo osem až dvanásť študentov v štyroch ročníkoch.

/ To znamená, že v tak malom kolektíve sa môže pedagóg venovať každému študentovi individuálne. Za tie roky spozná alebo vycíti mieru jeho talentu, výtvarné videnie, až po osobné záľuby. Je samozrejme, že učebné osnovy sú len rámcové, pozostávajú z tých dôležitých úkolov, ktorými musí poslucháč oddelenia za štyri roky prejsť. Samotné ich napĺňanie konkrétnymi činmi je preto závislé od individuálnych schopností a aktivity študenta.

/ Konkrétne aké by to mali byť schopnosti? Študent by už na školu mal prísť pomerne slušne kresliarsky pripravený. Veľký register žánrov, predmetov a typov, ktoré musí ilustrátor byť schopný kedykoľvek nakresliť, si vyžaduje, aby jeho kresliarske štúdium bolo veľmi zaujaté. Musí mnoho kresliť a študovať všetko, čo súvisí s jeho budúcou profesiou. Zvládnutie ľudskej figúry, čiže bez problémov ju nakresliť v každej akcii, s charakterizáciou typu, je úkolom prvoradým. Preto štúdiu podľa modelu sa na škole venuje veľká pozornosť. Študenti majú stály model v ateliéri a ešte navštevujú hodiny večerného aktu. Samozrejme, toto samo osebe by bolo málo. Od prvopočiatku treba v nich rozvíjať kreativitu. Schopnosť samostatného výtvarného myslenia a tvorby. Podporovať v nich tú stránku výtvarnosti, ktorá sa niekedy dá vytušiť už v začiatočnom štádiu výuky. Viesť ich v podstate k hlbšiemu rozduchavaniu tejto iskierky, stálym pridávaním ďalších poznatkov, poukazovaním na životné vzory, nábádanie k hľadaniu ešte iných variantov a možností, prípadne vracanie sa k tvorivým výsledkom, kde sa jeho talent najviac prejavil, to sú najzákladnejšie výchovné metódy.

/ Za tých niekoľko rokov čo pracujem so študentami sa mi ukazuje, že obe krajné polohy výtvarného typu, to znamená čisto vizuálny typ, schopný kresliť len podľa modelu a opačný, kde prevažuje fantazijná zložka tvorby bez obohacovania o štúdium podľa modelu, sú pre toto

oddelenie dosť problematické. Prvý typ má veľké problémy s fantáziou, jeho imaginatívnosť je viazaná len na najbližšiu predmetnú skutočnosť a nevie vybudovať výtvarný príbeh. Druhý typ tohto všetkého má prebohate, ale zase sa často nevie vpratať do rámca literárnej predlohy a takzvané uteká od textu. Isteže ideál neexistuje. Snahou však musí byť, aby sa tieto obe strany ľudského vedomia a výtvarnej citlivosti dostávali do takej polohy, ktorá je najšťastnejšia pre štúdium tejto profesie.

/ Ako na každej škole, úlohy sa zadávajú od jednoduchších problémov k zložitejším. Prvým dotykom študenta s charakterom tohto oddelenia je práca v drobnej grafike a v kresbe, exlibrisy a novoročenky. Potom prídu návrhy na ilustrácie vo forme dvojlistu, ako základu knihy, kde študenti riešia prvé pokusy o súzvuč typografie s ilustráciou. Od štvrtého ročníka sa stále viacej zadávajú ilustrácie pre detské knihy. Možno povedať, že viac ako polovicu štúdia sa venujú tejto tematike. Okruh žánrov detskej literatúry je veľmi široký, od leporiel a omaľovačiek pre deti predškolského veku, rozprávok a povestí, až po dobrodružné a vedecko-fantastické romány pre mládež. Preto snahou oddelenia je, aby sa študent v každom ročníku venoval aspoň jednou prácou jednotlivým literárnym žánrom.

/ Nejde len o to, aby študenti prešli jednotlivými literárnymi okruhmi. Systém práce je asi takýto: Na začiatku každej úlohy, povedzme leporela, sú vyzvaní k tomu, aby si poprezerali v knižnici všetko, čo je k tejto tematike dostupné. Na prvom posedení dostanú informácie od školiteľa, čo si podľa neho musia pozrieť v prvom rade, ktoré knižky napríklad v slovenských alebo československých reláciách posunuli tento knižný žáner trochu dopredu. Ďalej sú to informácie z pedagogicko-psychologického hľadiska na knižky pre ten-ktorý vekový stupeň. A samozrejme aspekty vydavateľské a polygrafické. Potom si študenti musia urobiť vlastnú redakčnú prácu. Vybrať autora, zbierku, alebo výber básní, eventuálne v prípade leporela vymyslieť vlastný literárno-výtvarný príbeh. Vymyslieť najprv koncepciu knihy sa vo výchovnom procese dosť osvedčuje, pretože študent sa musí viac venovať literatúre, až potom nasleduje vlastná výtvarná práca, návrh makety, grafická úprava a samotná knižná výzdoba. / Pretože sú to študenti, mladí ľudia, požiadavkou je, aby to bolo niečo nové, experiment, keďže zväčša nejde o priamu zadávku pre vydavateľstvo. Ale školská úloha musí spĺňať tieto body: 1. Súzvuč s literárnym textom, alebo samostatný výtvarný príbeh, 2. výtvarné spracovanie na úrovni ročníka a vhodné pre ten-ktorý vekový stupeň, 3. výchovný účinok, 4. reprodukovateľnosť.

/ Myslím si, že pre výtvarníka a tým viac pre študenta je vítané, keď pracuje z času na čas na rozdielnych výtvarných problémoch. Voľná grafika, teda práca v grafických technikách, kresby, maľby, ilustrácie pre deti, ilustrácie pre poéziu a prózu, príležitostná grafika, či grafický design, sú zdanlivo rozdielne výtvarné oblasti, ktoré sa môžu navzájom šťastne ovplyvňovať. Poznatky a inšpirácie z jedného problému môžu

v najneočakávanejšiu chvíľu pomôcť druhému. Práca na výzdobe knihy tým, že je stále podriadená literárnemu textu, núti výtvarníka k väčšej vynaliezavosti, ako napríklad pri voľnej grafike, kde téma i zobrazujúce fakty sú závislé na vôli tvorcu. A ďalej, toto množstvo literárnych impulzov zasa rozširuje študentovi tematický okruh jeho výpovedí.

/ Iný problém je grafický design. Návrhy známok alebo bankoviek vedú študenta k dôslednejšiemu štúdiu písma, typografie, ale i portrétu a ďalších reálií, potrebných v tejto oblasti. Niekedy sa ukazuje, že takéto pokorné, až otrocké vypracovávanie návrhu má svoj význam, hoci len zo stránky pracovnej dôslednosti.

/ Samozrejme, že popri školských úlohách sa musia študenti sústavne venovať voľnej tvorbe — maľbe, kresbe a grafike, kde musí byť to hlavné žriedlo kreativity, pretože i keď vychovávame ilustrátorov, nebolo by dobré z nich robiť len jednostranných špecialistov.

/ Nemyslíme si, že z každého poslucháča tohto oddelenia vychováme ilustrátora. Ba dokonca takého, ktorý hravo zvládne každú úlohu a na akúkoľvek tému, ktorú mu vydavateľstvo ponúkne. Veď nakoniec ilustrátor sa nedá vyučiť za 4 či 6 rokov. Škola mu môže dať to najzákladnejšie, niekoľko poučení a rád, navigovať ho tam, kde by jeho poznanie sa trochu rozšírilo a jeho výtvarná výpoveď bola jasnejšia a úprimnejšia. Ale láska ku knižnej grafike a ku krásnej knihe vôbec, tá musí byť v ňom, s tou sa musí narodiť a môže sa rokmi len

prehlbovať. Keďže hovoríme najmä o knihe pre deti, tak láska k nej vlastne musí byť ešte silnejšia. Stimul, prečo tvoriť pre deti, musí byť dosť silný, aby si každý sám vyjasnil prečo a ako. Približovanie sa k detskej psychike a predstavivosti, do akej miery a kedy sa ju snažiť rozvíjať a podporovať, je otázka, na ktorú si výtvarník odpovedá podľa stupňa svojho životného poznania, miery talentu a nutnosti pracovať v tejto oblasti.

/ Aby sa z výtvarníka stal ilustrátor, aby zo svojej práce mal radosť a táto práca aby znamenala aj kvalitatívny prínos v jeho tvorivej činnosti, musí mať i trochu šťastia. Ilustrovať sa dá všetko, ale dostať v pravú chvíľu taký text na ilustrovanie, ktorý ho tak rozochveje, že je schopný podať dobrý výkon, je vec nesmierne dôležitá. Literárna inšpirácia, ktorá príde do súzvuku s jeho životným pocitom a súčasným výtvarným krédom, kde môže naplno prejaviť svoje schopnosti, často silne poznamená jeho tvorbu na dlhý čas.

/ Tak ako v každej oblasti tvorby, aj pri ilustrovaní knižiek pre deti musí človek pociťovať určité vzrušenie z niečoho, čo prichádza a čo môže objavovať a vyjavovať. Ilustrovať neznamená len zahrať výtvarnými prostriedkami variáciu na literárnu tému. To by nás asi skoro omrzelo. Ale vyjavovať to, čo spisovateľ svojim výrazivom nemôže povedať, alebo je to zbytočné z literárneho hľadiska. Ilustrovať knižky pre deti, znamená podnietiť ich fantáziu, obohatiť ich o nové vnemy, aby dojem z knihy bol ešte plnší. Ilustrovať knižky je rovnako vzrušujúci skok do neznáma, ako pri každej voľnej tvorbe.

/ Nakoniec by som mal odpovedať na otázku z úvodu: Prečo ilustrujeme detské knižky? Neviem, asi preto, že ich máme radi, že pociťujeme túto potrebu. Ale asi najlepšie na to odpoviem citátom: Keď sa spýtali Hillaryho, ktorý vyliezol na Mnt. Everest prečo to vlastne urobil, odpovedal: Pretože je, pretože existovala taká možnosť!



Janine Despinette  
Francúzsko

## AKO VZNIKÁ ILUSTROVANÁ KNIHA

/ Pochopiteľne, že existujú rôzne spôsoby, ako pristupovať k téme tohto sympózia; záleží na tom, či človek sám je alebo nie je začlenený do edičnej tvorby. Hľadisko umelcov, novátorov, typografov nemôže byť totožné s mienkou teoretikov.

/ Kritici, ktorí pozorne sledujú tvorbu literatúry pre deti, sa musia zamýšľať aj nad zmenami a inováciami v tejto edičnej oblasti, keďže stále viac a viac umelcov si ako podklad pre vlastné hľadania v oblasti grafiky a plastiky vyberá obrázkovú knihu pre deti (the Picture-Book).

/ Možno stanoviť základné princípy, čo sa týka jednotlivých tvorcov alebo systému tvorby, história ktorých, hovoriac o novátoroch, umožňuje všimnúť si tiež podmienky vzniku a vývoja inovácií?

/ Obrazové albumy sú špecialitou vydavateľskej činnosti. Ale prostredníctvom tvorcov, maliarov, ilustrátorov, rytcov, grafikov, spisovateľov a básnikov sa tieto, a s tým musíme súhlasiť, stávajú aj verejnoprávnym spoluvlastníkom ľudovej kultúry, ak len nejde o kultúru vedeckú. Každému je jasné, že súčasné grafické umenie ako všetky druhy výtvarného umenia je výsledkom súhrnu umeleckých hľadání, ktoré sa nahromadili počas storočí.

/ Vplyv národných tradícií je tu citeľný práve tak ako aj vplyv veľkých pohybov v maliarstve, ktorý je v dnešnej dobe plnej kultúrnych výmen a koprodukcí skôr alebo neskôr všestranným. A v edícii pre mládež ešte viac ako inde.

/ Píše sa rok 1981. Vari môže niekomu uniknúť vývoj audio-vizuálnej techniky a prevaha obrazu v tomto procese?

/ Dnes spolu so psychológmi konštatujeme, že obraz vo svojej špecifike treba študovať práve tak pozorne ako text — pretože sme sa naučili, že:

- obraz je tlakom, ktorý mobilizuje našu zmyslovú energiu, aby sme naň sústredili svoju pozornosť
- obraz je predmet umiestnený v osobitnom kontexte,

ktorému prikladáme istý význam vzhľadom na vlastnú históriu a osobné pohnútky

— obraz je reč, v ktorej rozoznávame alebo si domýšľame základné znaky, bez toho že by sme boli schopní sa naň pýtať alebo naň odpovedať v tej istej reči.

/ Príliš málo osôb má tendenciu vidieť aj v reči obraze obrázkových kníh umelecký výraz, ktorý uvádza dieťa do súčasného umenia. — A predsa!

/ Keďže komunikácia prostredníctvom obrazu sa tak plynule spája s novými koncepciami zväčšovania priestoru a času, vyvolanými masovokomunikačnými prostriedkami, vizuálna informácia nie je dlho obmedzovaná národnostnými ani ideologickými bariérami.

/ Grafické a poetické zobrazenie imaginárneho, ktoré je určené pre detského čitateľa, stavia pred umelca problém čitateľnosti jeho tvorby. Popri fantastične obrazov, ktoré evokuje ilustrátor na základe textových metafor, deťom sa tiež poskytuje kultúrny obsah spoločnosti.

Ale tento obraz má odlišnú výrazovú schopnosť ako plagát či menší obraz. Tieto si vyžadujú globálne pochopenie, kým obraz z obrázkovej knihy je začlenený do istej štrukturovanej výpovede, do procesu, v ktorom sa postupne odvíja dej rozprávania.

/ Nech je to akokoľvek, vzťah sa vytvára na úrovni zhody. Veľa autorov, počínajúc Jungom, povedalo, koľko intuitívnej a konkrétnej identity, ktorú potvrdzuje slovná alebo kreslená metafora, sa razom stalo pochopiteľnou, bez toho aby dieťa vedelo vysvetliť, prostredníctvom akých asociácií k tomuto pochopeniu prišlo.

/ Možno iba konštatovať, že práve povaha ilustrácie vyvoláva emocionálne pochopenie slovnej symboliky.

/ Naozaj nebudeme dobre rozumieť tomu, čo hovorí Antoine de Saint-Exupéry a jeho Malý Princ, ak neurobíme úspešne test s barančekom.

/ Súčasný grafický obraz má viac ako obraz slovný úplne evidentne účinok v závislosti od autentickosti talentu tvorca a vzhľadom na vnímavosť čitateľa.

## Dietrich Grünewald NSR

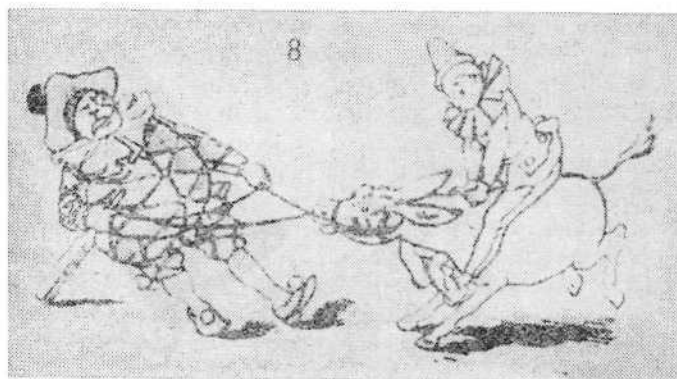
## FUNKCIA OBRÁZKU V OBRÁZKOVEJ ROZPRÁVKE

/ Ešte stále sa nestalo samozrejmosťou hovoriť o obrázkových rozprávkach, bez ohľadu na to, z akých pozícií, pretože ešte stále je kvantitatívne prevažujúca podoba, v akej existuje obrázková rozprávka, tzv. comics, zaťažená skepticky záporným predsudkom. Tento jav nie je neopodstatnený, ak máme na mysli masovú produkciu comicsov na západných trhoch. Lenže existencia masovo rozširovaných gýčových románov nevedie k všeobecnému odsudzovaniu literatúry ako takej, ani existencia masovo rozširovaných gýčových obrázkov, preto nie je dôvodom odsúdiť výtvarné umenie ako také. Je možné, že napriek početným presvedčivým historickým vzorom, ktoré sa dnes vždy znova a znova vynárajú zo zabudnutia, z hľadiska obrázkovej rozprávky sa nachádzame asi na tom mieste, kde sa na začiatku nášho storočia nachádzala diskusia o umeleckej knihe pre deti a mládež.

A obmieňajúc Wolgastovu požiadavku by sme mali požadovať: Žiadame umeleckú obrázkovú rozprávku, primeranú záujmom detí!

/ Táto požiadavka je adresovaná umelcom i vydavateľstvám. Aby sa stvorila obrázková rozprávka, musí byť predovšetkým uvedomelá jasnosť o tom, čo sa má rozprávať a prečo a čo je obrázková rozprávka, aké má možnosti pôsobiť. Už pred 150 rokmi Rudolph Topffer konštatoval, že máme rozličné možnosti, ako rozprávať príbeh, a to jednak slovami, ale aj prostredníctvom obrázkov. Obrázky sprostredkujú príbeh. Tým je aj určená funkcia jednotlivého obrázku v obrázkovej rozprávke. Tento obrázok sa výrazne líši od ilustrácie. Ilustrácia je predovšetkým doplnok, je fakultatívny doplnok diela, ktorý hľadá podstatný moment, ktorý chce znázorniť, interpretovať, prípadne rozšíriť. Ilustrácia je od textu závislá, jej hodnota je určovaná vzťahom jej motívu a jej stvárnenia k výroku textu. Pravda, ani jednotlivý obrázok obrázkovej rozprávky nie je samostatný. Nie je však iba vizuálnym doplnkom k deju obsiahnutému v texte, ale je sám osebe nositeľom deja, stavebným kameňom deja, závislý

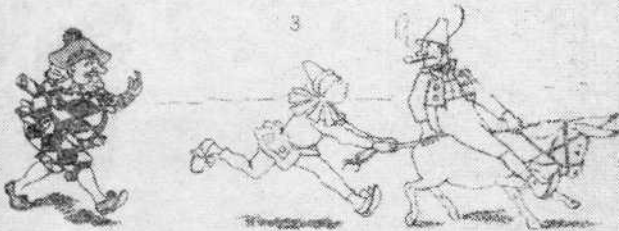
od predchádzajúcich a po ňom nasledujúcich obrázkov. A nie je fakultatívny, ale podstatne nevyhnutný.



V tomto príklade z diela Lothara Meggendorfa sa harlekýn a pierot trápia so somárom. Z hľadiska prístupu ilustrátora k tomuto obrázku sa treba pýtať: Znázorňuje tento obrázok typickú, charakterizujúcu situáciu deja? Sú znázornené osoby postihnuté v ich podstate? Pozorovateľ to posudzuje v ich porovnávaní s textom. Čo znázorňuje kresba? Je potrebná? Pomáha im porozumieť obsahu textu, ponúka dajakú interpretáciu, je rozšírením výpovede obsiahnutej v texte? Je v súlade s mojimi vlastnými vizuálnymi predstavami, podnietenými textom?

/ Keď posudzujeme jednotlivý obrázok obrázkovej rozprávky, ťažisko sa posunie. Takýto obrázok sa vytvára, ale aj vníma ako moment v celkovom deji. Nemusi byť nevyhnutne vyvrcholením celej rozprávky, ani výrazom typicky charakterizujúceho pregnantného momentu rozprávky. Naopak, výtvarník si kladie otázku: Je tento obrázok a ním vyjadrená výpoveď v toku rozprávky nevyhnutný? Čím má prispieť do rozprávky? A či tento stavebný kameň deja je aj výstižne charakterizovaný?

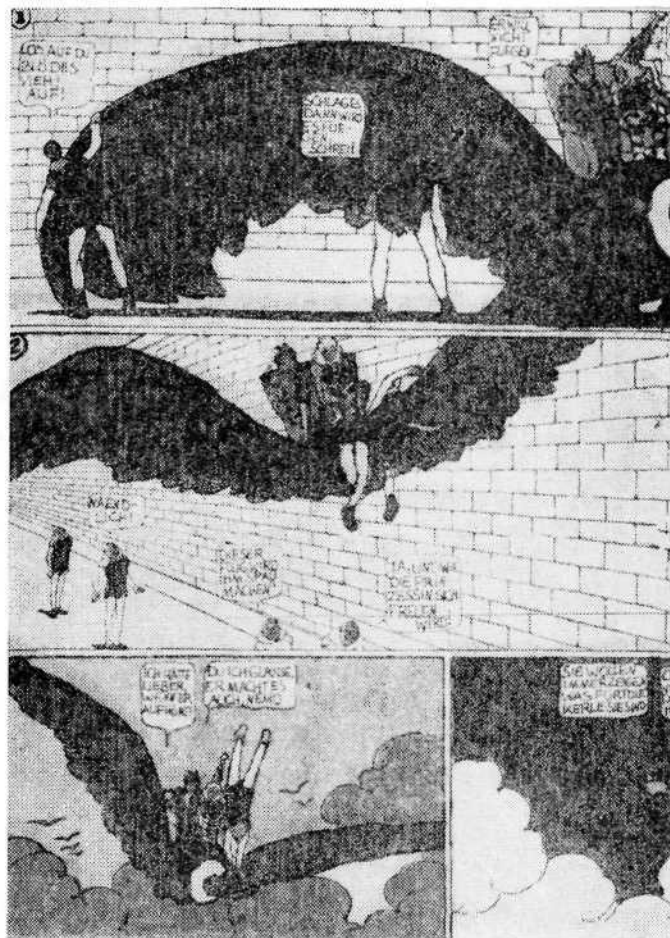
## Kurze Freude.



Takáto kresba, prirodzene, musí mať aj všetky kvality ilustrácie: názornosť, živosť, jednotu obsahu a estetického stvárnenia. Lenže dôraz spočíva tu predovšetkým na naratívnej črte. Jednotlivý obrázok nie je „obrazovým odrazom“, nie je profajškom, ale je sám osebe prvkom rozprávajúcim i rozprávaným. Hodnota kresby sa dá posudzovať na základe jej funkcie v kontexte sledu obrázkov a z jej komunikačnej hodnoty pre konkrétneho vnímateľa. Informačná hodnota jednotlivého obrázku sa zakladá na vzťahu medzi inováciou a redundanciou v kontexte ostatných obrázkov, čiže ide o to, čo v obraze, ak to meriame na predchádzajúcich a nasledujúcich, zostáva konštantným a čo je v ňom zmenené, čo je v tomto obrázku jedinečné? V našom príklade sa to dá povedať rýchlo. Konštantné je miesto, naznačené iba jednou čiarou, ale dostatočnou pre pochopenie deja; dej sa odohráva vo voľnej prírode, na rovine, možno na ceste. Zmeny v poslednom obrázku, ktorý niekoľkými črtami naznačuje hostinec (tu sa jasne ukazuje, v akej vysokej miere je obrázková rozprávka odkázaná na poznanie obrázkov a na pochopenie pre obrázky, akým disponuje vnímateľ!), záverom ešte raz charakterizuje miesto a naznačuje vnímateľovi, že tu už nie sú ani domy, ani rastliny, ani ľudia. Táto stručná konštanta nadobúda teda svoje hodnotové postavenie v rámci rozprávky ako dôležité odôvodnenie toho, prečo tým dvom postavám tak záleží, aby mali somára, na ktorom by mohli jazdiť. Tak sme už aj pri obrázku osôb deja. Harlekýn i pierot zostávajú konštantami celej rozprávky, musia sa teda kresliť tak, aby zostali poznateľnými; tu sa to dosahuje ich oblečením, stavbou tiel a tvarom tváří. Majiteľ somára veľmi rýchlo splní svoju úlohu. Radostne prenechá zvieru harlekýnovi a pierotovi, potom odchádza. Somár, tvoriaci konštantu od prvého po 13. obrázok, stáva sa v 14. obrázku najdôležitejším obsahom výpovede práve tým, že tu chýba — predstavuje teda informačnú hodnotu dosiahnuteľnú iba celou predchádzajúcou sériou obrázkov. Keď si teraz bližšie pozrieme osoby, môžeme aj tu pozorovať ustavičný vývoj konštant a zmien: konštantné sú tvary postáv, ich oblečenie; menia sa pózy, mimika, vzájomné postoje. Mimochoďom: ešte aj oblečenie je čosi viac ako len vonkajší znak, pretože je charakteristikou i hodnotením, otvára priestor pre asociácie a očakávania, sčasti zvyšuje, sčasti zdôvodňuje komičnosť neúspešných pokusov.

/ Už v polovici 18. storočia William Hogarth, hovoriac o svojich známych satirických obrázkových románoch, poukazoval na to, že pre neho je obrázok javiskom

a zobrazené osoby v nich vystupujú ako herci. Pre kresliča to znamená, že musí dokonale ovládať svoje postavy, že musí tak, ako to tu majstrovsky ukazuje Lothar Meggendorf — v rámci pantomimického ohňostroja oživiť nielen jednotlivý moment, ale celú šírku napätia deja, celý proces príbehu. Obrázková rozprávka žije zo vzájomnej konfrontácie póz, gestiky a mimiky. Náš príklad je natoľko výrečný, že sa môže zriecť textu. Vnímateľ vie presne, čo sa tu hovorí, myslí, cíti. Jednotlivé situácie sa navzájom samy interpretujú. Pravdaže, jestvujú aj deje, ktoré potrebujú slovo. Či už ako sprievodný text s funkciou vysvetlenia, komentára, rozšírenia, prenášania, alebo predovšetkým ako slovná reč, ktorú nemožno jednoznačne pochopiť zo samotnej pózy. V tom práve spočíva šanca obrázkovej rozprávky, až tam, kde je to obsahovo nevyhnutné a zmysluplné, môže využiť aj funkciu slova. A som tej mienky, že slovná bublina ako znak integrovaný do obrázku môže byť celkom legitímna, pretože sa aj pri jej použití zachováva jednota jednotlivého obrázku, jeho celostný charakter. Primárny je však vždy obrázok. Tam, kde vzťah medzi obrázkom a textom netvorí ozajstnú jednotu a použitie textu nie je opodstatnené rozprávačskými dôvodmi, obrázková rozprávka sa znehodnocuje. Text obrázkovej rozprávky by nemal byť plytkým opakovaním výpovede obrázkov, ale mal by byť nositeľom iba toho, čo nemôže dať sám obrázok, najmä tam, kde obrázok nie je dostatočne jednoznačný a kde jeho prílišná mnohoznačnosť by mohla narúšať tok deja. Treba však prísne dbať, aby sa s textom zaobchádzalo úsporne, nikdy by nemal spôsobiť znechutenie dieťaťa, stratu radosti na chápaní obrázku, nikdy by nemal spôsobiť zbytočnosť radostnej úlohy objavovania, interpretovania a kombinovania obsahu obrazu. Obrázok i text musia slúžiť ako jednota rozprávaného obsahu. Obrázková rozprávka je samobytný umelecký útvar (čo treba zdôrazniť!!) Jednotlivý obrázok môže splniť svoju negatívnu úlohu v rámci obrázkovej rozprávky iba vtedy, keď každý obrazový znak je podriadený plneniu tejto úlohy. To platí aj o štýle kreslenia, ktorý tiež nemožno voliť ľubovoľne, pretože sa zúčastňuje na tvorbe charakteru rozprávky. Platí to aj o farebnosti, ktorá by mala dodávať negatívne akcenty nielen dramatike deja, časovému a priestorovému sledu, ale aj obsahovému deju, ako to Winsor McCay tak pôsobivo demonštruje v tomto svojom klasickom diele „Little Nemo in Slumberland“ (Malý Nemo v Lenoraji).



V tomto príklade rozprávač, a tým aj vnímateľ mení svoju pozíciu. Akoby spolu s Nemom, ako rozprávač dokonca ešte aj „nad“ ním, lietajúc, dívame sa — spoločne s ním prežívajúc zážitok lietania — dolu na svet, ktorý sa stal celkom malým. Tu sa prejavujú možnosti účinnosti obrázkovej rozprávky, aké by textová rozprávka mohla dosahovať iba z malej časti.

/ Dramatičnosť deja sa v obrázkovej rozprávke zvyrazňuje nielen v predmetne obsahovej stránke, ale takisto aj vo výseku obrazu, v kompozícii, v dynamike stvárnenia jednotlivého obrazu v rámci série obrazov.



Domnievam sa, že tieto príklady — konfrontácia menej vydarenej voľby výsekov vľavo a riešenia podstatne lepšie zodpovedajúce dramaturgii príbehu vpravo — túto myšlienku vyjadrujú oveľa názornejšie, ako by som to tu mohol opísať slovami. Aj tu hodnotu jednotlivého obrazu neurčuje natoľko jeho samobytnosť, ako jeho úloha v súvisi rozprávania.

Akú komplexnú informačnú hodnotu musí mať jednotlivý obrázok a akú čitateľskú pozornosť vyžaduje (vedome tu hovorím o „čítaní“, pretože vnímanie obrázkovej rozprávky je oveľa viac ako len pozeranie obrázkov, hoci takéto „čítanie“ nemá nič spoločného s lineárnym dešifrovaním slovného textu), to vyplýva z významnosti jednotlivého obrázku v kontexte obrázkovej rozprávky. Formát obrázku, ako aj bohatstvo

jeho prvkov to naznačujú už aj pri povrchnom pohľade. Aj tu o význame jednotlivého obrázku rozhoduje celkový dej. Dôležitým činiteľom je predovšetkým aj časová diferenciacia medzi jednotlivými obrázkami, ktorá niekedy môže byť veľmi veľká, v iných prípadoch však aj veľmi zostručnená, ako v tomto príklade.



Pokúsil som sa znázorniť najdrobnejšie zmeny chvíľkového deja akoby technikou spomaleného filmu, aby som dosiahol paradoxný účinok dynamického vizualizovaného „ustrnutia“. Táto výpoveď sa dá vyjadriť iba v blízkom kontexte a tu má svoju rozprávačskú hodnotu, pričom ju sotva možno prekonať čo do názornosti a účinnosti pôsobenia.

/ Stvoriť obrázkovú rozprávku nie je procesom napodobňujúcej tvorby, nie je ilustráciou vopred vypracovaných predstáv. Pravda, treba vypracovať plán, scenár, avšak proces stvárnenia je sám naozaj živý proces, je rozprávaním prostredníctvom pera a štetca, rozprávaním, ktoré postupuje vpred, rozvíja a oživuje sa. Nebezpečenstvom, ktoré veľmi dobre poznáme, je sklznutie do šablónovitosti, rozštiepenie obsahovej výpovede na jednej strane a estetickú výpoveď

na druhej, ale aj sériová rutina, ktorá ničí vedomý proces rozprávania a predstavuje iba kolážou stvorený, iba málokedý originálny konglomerát z arzenálu nahromadených trikov a šablón.

/ Stvorit obrázkovú rozprávku znamená plne si uvedomiť podstatu vnímateľov, ich záujmy a recepcné schopnosti (na formovaní ktorých sa prirodzene zúčastňuje už aj

samotná recipovaná obrázková rozprávka), ako aj princíp rozprávania obrázkovou rozprávkou a jeho špecifické akcenty, to znamená teda vedome a názorne rozprávať prostredníctvom sledu obrázkov.

#### LITERATÚRA

D. Grünewald, Comics. Kitsch oder Kunst, Wrinheim 1981

#### OBRÁZKY

1. L. Meggendorfers Humoristische Blätter. hg. von H. G. Stockhausen, Stuttgart: Schreiber o. J., S. 39, Abb. 8
2. dass, Kurze Freude, S. 38/39
3. Little Nemo, S. 41
4. Lee/Buscema, How to draw, Comics the Marvel way, New York: Simon and Schuster 1978, S. 122/123
5. D. Grünewald, z neuvěřejnej obrázkovej rozprávky.

Blanka Stehlíková  
ČSSR

## VZTAH ILUSTRACE A KRESLENÉHO FILMU V TVORBĚ ADOLFA BORNA

/ K volbě tématu mne vedly dva důvody: Adolf Borna patří k nejvýznamnějším českým umělcům střední generace. Získal řadu cen v mezinárodních soutěžích a je rovněž nositelem Zlatého jablka BIB z roku 1979.

A zároveň jeho tvorba řeší problém, typický dnes pro celý jeden názorový proud v ilustraci české dětské knihy a zřejmě poněkud vyjímecný v evropském kontextu.

/ Na bratislavských setkáních i na 17. kongresu IBBY, který se sešel minulého roku v Praze, se velmi často ozývaly hlasy, vyjadřující obavy z nadvlády televize, která negativně zasahuje do rozvoje dětského čtenářství a úroveň jejichž programů je ve srovnání s literaturou pro děti a mládež velmi nízká. Československá zkušenost je v tomto směru — alespoň u dětského vysílání televize a u animovaného filmu — ve vztahu k dětské knize poněkud jiná. Vztah masových sdělovacích prostředků a knihy tu není antagonistický už proto, že mnoho spisovatelů se podílí současně na práci v televizi a v rozhlase, píše knihy pro děti i pro dospělé. Také výtvarní umělci jsou spolutvůrci animovaných filmů a současně se zabývají knižní ilustrací — opět většinou pro děti i pro dospělé. Jejich postupy v různých oblastech se vzájemně ovlivňují a rovněž na čtenáře a diváky nepůsobí jejich tvorba rozporně.

/ Zakladatelem této dobré tradice byl Jiří Trnka, první československý nositel Medaile H. Ch. Andersena a laureát mnoha prvních cen na filmových festivalech z celého světa. Jeho kreslené a především loutkové filmy, jež byly v mnohém protipólem americké školy Walta Disneye, objevily animovanému filmu nové, dosud netušené prostory. Trnka ovšem v Československu nepůsobil pouze silou své osobnosti. V roce 1945 stál v čele studia kresleného filmu a brzy nato založil též studio loutkového filmu, kam přivedl ke spolupráci několik významných umělců, například Kamila Lhotáka, Zdeňka Seydla, Ludmilu Jiřincovou. Záhy se tu začali soustřeďovat také příslušníci mladší generace, kteří dnes tvoří základní kádr filmových výtvarníků. Připomeňme si

alespoň několik jmen: vedle Adolfa Borna je to například Zdeněk Miler, Zdeněk Smetana, Jiří Kalousek, Radek Pilař, Dagmar Berková, Jiří Šalamoun, Josef Paleček, Miroslav Štěpánek, Jiří Švankmajer, Jitka Valterová a další. Snad s výjimkou výhradně na film orientovaného Zdeňka Milera, který však také přispěl k formování knižní podoby filmové pohádky, se všichni uvedení umělci zabývají rovněž volnou tvorbou a knižní ilustrací. Práci na animovaném filmu pochopili — jistě i díky Trnkovu příkladu — jako velký umělecký úkol, stanovili si vysoká výtvarná kritéria a snažili se animovaný film obohatit též osobním vkladem, osobním rukopisem.

/ Spolupráce s filmem a jeho prostřednictvím i s televizí, kterou sledují statisíce diváků, přivedla umělce k hlubšímu zamýšlení nad posláním své práce. Odpovědnost za to, co jim říci, směřovala už od začátku k výrazné etické pointě jejich filmů. Tak animovaný film u nás s úsměvem napovídá nebo řeší především základní otázky mezilidských vztahů. Zdůrazňuji — s úsměvem, neboť právě pro tento úsměv dosáhl obecné popularity, vítězící nad didaktickým principem staršího typu literatury, především té, která byla určena dětem a mládeži. A byl to právě animovaný film, který pomáhal prorážet ustálené konvence mezi čtenáři a připravil půdu pro to, aby správně pochopili veselou kresbu také v knižní ilustraci.

/ Styl animovaného filmu ovlivňuje část české ilustrace, a to především ilustrace knih pro děti a mládež, od konce šedesátých let. Projevuje se nejen v poezii, v humoru, v živosti, spádu a ve zkratce, ale také v obrysově lineární kresbě, ve zdůraznění významově důležitého detailu, ve fázování, v simultánním uplatnění více pohledů — v takzvaném filmovém stíhu, v seriálových prvcích i ve vytvoření typických seriálových postav a postavíček a mohli bychom tu vyjmenovat ještě celou řadu společných rysů či postupů.

/ A nyní, když jsme si připomněli obecně vztahy českého

animovaného filmu a ilustrace pro děti, vraťme se k Adolfu Bornovi, abychom si ozřejmili jeho vlastní řešení a osobní přínos. Born začal spolupracovat s kresleným filmem v roce 1962. V té době měl již za sebou první úspěchy v politické karikatuře, zaostřené především proti válce a dobýval si své místo také v knižní ilustraci. Jeho ilustrační cykly byly realizovány nejčastěji v grafických technikách a v kresbě a přejímaly základní postupy, z jeho volné grafické tvorby. Jednotlivé listy byly sumární ve svých tvarech, působily svými objemy nebo kontrastem černých a bílých ploch, jindy kombinací plochy a čáry. Motiv byly spíše statické než dějové, spíše jednoduché než složité, směřovaly často k významovému znaku. Vázaly se sice k literární předloze, mohly však docela dobře existovat samostatně jako volné grafické cykly nebo serie na dané téma.

/ Zároveň Bornovi, který už byl znám také jako karikaturista, byly zadávány k výtvarnému doprovodu knihy humoristické nebo satirické povahy, pro něž byl strohý grafický styl nevhodný a kdy tedy umělec využíval víc svých zkušeností z karikatury. Uvědomoval si nebezpečí dvojakosti své ilustrační práce a hledal východisko. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let právě pod vlivem kresleného filmu si ozřejmil význam humoru, v němž našel nejvlastnější pole své působnosti a povýšil jej z příležitostného úkolu, jímž do té doby byla jak karikatura, zaostřená na událost či problém dne, tak veselá kresba postihující humornou situaci literárního textu, na dominantní princip své tvorby. Humor dal směr pohledu na svět. Určil jeho výtvarný výraz. Stal se napříště pojítkem mezi jeho volnou grafikou, kresleným filmem, kresleným humorem a ilustrací.

/ V ilustrační tvorbě tedy u Borna ovlivnil humor již postoj interpreta. Jeho ilustrační cykly jsou podle povahy literární předlohy chápány jako satira (např. v Gogolových Mrtvých duších nebo v Ostrově tučňáků od Anatole France), jindy jako veselá kresba (povídky Jaroslava Haška), mohou se blížit kreslenému humoru (knížky Natalie Rolleczkové), uplatňuje se v nich černý humor, ten ovšem nikdy nepřejde do dětské knihy.

/ V dětské knize i v ilustracích pro dětské časopisy převládá u Borna veselá kresba plná optimismu, v literatuře pro mládež se stále častěji ozývá i lyrická nota. A proti knihám pro dospělé, zejména knihám klasickým, je mu dětská kniha s autory méně slavnými a s tituly méně tradicí posvěcenými vděčným polem experimentů, v nichž si ověřuje nosnost nových postupů a řešení. Převážně se tak dělo i děje v netradičních žánrech — v moderní pohádce, v ilustrátory dlouho opomíjené dobrodružné a vědeckofantastické literatuře,

v příbězích s dětskými hrdiny, v dívčím románu i v dětské detektivce a seriálu.

/ V dobré shodě s dobovou tendencí, která — unavena přílišným lyrismem a náznakovostí — se začíná více klonit k věcnosti a dějovosti, ke spádu, uskutečňuje Born svou představu o ilustraci: neopisuje scénu, nepřepisuje děj ani se neuchyluje k metafoře nebo významovému znaku. Chápe se literárního motivu a rozvíjí jej po svém, obohacuje jej o nové detaily, o nové epizody, představuje jej současně v několika plánech, případně na sebe jednotlivé fáze příběhu navazují na dvojstranách či v ilustračních řadách, zaznamenávajících na jediné stránce sled událostí. Dítěti přibližuje umělec literární příběh nejen obohacený a rozvitý, ale nazírá jej zároveň z té nejzábavnější stránky. Poklidný tok vyprávění dovede proměnit ve veselou grotesku, vtipné verše umocní svým kresleným humorem. Účinně tu pomáhá razit tendenci, jež v plné míře souzní s přirozeným dětským optimismem, tendenci, která se objevila u nejlepších autorů dětských knih již v meziválečném období, avšak byla později překryta příbojem nových názorových vln. Na kreslený film navazuje Born přímo v seriálu a seriálovou podobu neváhá uplatnit i v omalovánkách, které byly u nás — a jinde ještě často zůstávají — oblastí zcela okrajovou. Všude zůstává především kreslířem, používajícím živé obrysové kresby, v knížkách pro malé děti však zároveň uplatňuje také svůj cit pro barvu, která má úlohu nejen kolorující, ale doslova útočí na diváky svými vlastními kvalitami.

/ V knihách pro mládež ustupuje barevná ilustrace čisté kresbě. Zároveň se v nich také mění úloha interpreta. Ilustrátor se většinou neztotožňuje s příběhem, často tu vystupuje jako pobavený divák i citlivý pozorovatel, který humorem i jemnou ironií působí současně jako kritik. Z konfrontace různých pohledů — čtenáře, spisovatele, jednajícího hrdiny — vytváří v ilustracích novou rovinu, umocňující text a zároveň orientující čtenáře od děje k smyslu příběhu.

/ Zatím jsme stále hovořili o spojnicích mezi animovaným filmem a ilustrací, o tom, co z animovaného filmu obohacuje podobu ilustrace. A zde je na místě připomenout, že pro Adolfa Borna při těchto vzájemných vztazích neznamená ovšem ilustrace pouhý „vedlejší produkt“. Respektuje knihu jako svěbytnou etickou a estetickou hodnotu, již ve struktuře české kultury přísluší zvlášť čestné místo. Kniha má své vlastní zákony, které se formovaly v průběhu dlouhého historického vývoje: mohou být obohacovány a rozšiřovány, nemohou však být nahrazovány principy jiných kulturních oblastí. Ilustrace jsou koncipovány ve vztahu k literárnímu textu



i ve vztahu ke knižnímu celku, kde hraje úlohu typ knihy, podoba edice i předpokládaný čtenář. Ilustrátor volí motivy ilustrací vzhledem k obsahu knihy i k rytmu celého svazku, promýšlí barevnou kompozici.

/ Společné rysy i rozdílnosti mezi animovaným filmem a knižní ilustrací si můžeme nejlépe ozřejmit na dvou Bornových pracích, které byly realizovány v knižní i filmové podobě. Byl to filmový seriál Mach a Šebestová, který vznikl původně jako kreslený film a nyní se připravují dvě jeho knižní vydání — v cizojazyčném nakladatelství Artia a v Albatrosu, nakladatelství pro děti a mládež. Druhá ukázka měla opačnou historii: v roce 1976 vyšla ilustrovaná kniha o Robinsonovi, nyní na základě ilustrací pracuje na filmu. (Film byl dokončen 1982.)

/ V krátkých povídkách Miloše Macourka z filmového seriálu Mach a Šebestová hraje vedle výtvarné stránky důležitou úlohu mluvené slovo, pohyb, hudba, vše působí na diváka současně. U knihy zůstává text a obraz — ilustrace. Pro ilustraci však nechtěl Born použít jednotlivých fází filmu, přepsal film podle zákonů grafiky a typografie. Vytvořil nikoliv momentky, ale typické fragmenty celku, barevně zdůraznil nejdůležitější.

/ U Robinsona byl postup ještě komplikovanější: v knize stylizoval Born ilustrace do podoby pseudorytin, které záměrně připomínají staré názorné školní obrazy či atlasy. Tímto způsobem mírně zironizoval romantický příběh, ovšem jen tak, aby se od něj nedistancoval. Ve filmu, který je řešen zčásti jako „papírkový“ a zčásti jako loutkový, narazil způsob pseudorytiny na technické potíže. Šrafury měnily rytmus filmu a musely se proto

předlohy zjednodušovat. Loutky oblečené do klasických materiálů a držené v olivově hnědé barevnosti se stylizovaly do této výtvarné představy snáze. Zato scénář směřoval ke karikaturní stylizaci postavy.

Představoval Robinsona jako nešiku z lepší rodiny, kde práce nebyla ctností, který se při ztroskotání lodi vypravené na lov otroků dostal náhle do komických situací v konfrontaci s přírodou. Výtvarník, pro nějž zůstal Robinson knihou dětství, posunul humorný akcent: nezaměřil jej na vlastní situaci hrdiny, grotesknost vyplývala z animace.

/ Máme-li tedy shrnout, jak se projevuje vztah ilustrace a kresleného filmu v tvorbě Adolfa Borna, dojdeme k těmto závěrům: Born rozvíjí novodobou tradici českého umění, které překračuje dříve dosti striktně stanovenou hranici mezi takzvaným velkým a malým uměním — mezi volnou a užitou tvorbou. Ve své práci na animovaném filmu a knižní ilustraci navazuje, podobně jako více jeho vrstevníků, na příklad Jiřího Trnky. Svě pole působnosti a také zdroj úspěchu tu nalézá především v humoru, který nechápe pouze jako žánr, ale jako pohled na svět. Humor je nejcharakterističtější rysem jeho tvorby — v animovaném filmu, v ilustraci, v kresleném humoru i ve volné grafice a v kresbě. Animovaný film některými svými postupy obohacuje jeho práci na knize, jde tu však zároveň o zpětné vazby. Při společných styčných postupech zachovává Born specifické zákony filmu i specifické zákony platné pro knihu, která je pro něj stále záležitostí klasickou, dílem, vyhrazeným u čtenáře pro chvíle ticha, samoty a soustředění.

Marián Veselý  
ČSSR

## ANIMOVANÝ FILM A KNIŽNÁ ILUSTRÁCIA — SÚVISLOSTI A VZŤAHY

/ Už povrchný pohľad na animovaný (kreslený, bábkový, inak trikový) film, hľadajúci analógie medzi filmom a ilustráciou, prináša niekoľko jednoznačných zistení, ktoré podporujú predpoklad, že medzi týmito umeleckými odvetviami jestvuje viacero príbuzností, ako protirečení. Neraz hovoríme o animovanom filme ako o „oživenej ilustrácii“ či ako o „ilustrácii v pohybe“ a pod. a naopak, vo výtvarnom spracovaní obsahu knihy neraz spozorujeme akúsi „filmársku koncepciu“ zostavenú z cyklov obrázkov epicky nadväzujúcich na seba. Často kresliarsko-ilustračnú prácu najlepšie charakterizujeme, ak o nej povieme, že by bola vhodným podkladom pre animovaný film. To býva vtedy, ak postupnosť jednotlivých obrázkov nadväzuje na seba, napríklad v kreslených seriáloch, alebo cykloch kresieb, kde každý obraz je vlastne ďalšou fázou toho istého myšlienkového celku (deja, príbehu). Takéto konštatovanie o kresbe ako o vhodnom podklade pre animovaný film je však v súvisi s ilustráciou skôr kritikou, než hodnotením. Okrem odôvodnených prípadov (výnimkou sú napríklad kresby bez textu a bez súvisu s knihou, teda nie ilustrácie v pravom slova zmysle). Takto fázovaná seriálová kresba je doménou časopiseckej produkcie, zatiaľ čo v knihe takúto kresbu vnímame viac menej ako nedorozumenie, či nepochopenie úlohy knižných ilustrácií. Avšak pokiaľ ide o animovaný film, tu práve kresba chápaná a podaná v postupnosti fáz pri zachovaní ich myšlienkového vzťahu k celku, býva predpokladom adekvátneho výsledku.

/ Nesporným spoločným znakom oboch umeleckých oblastí ilustrácie a animovaného filmu — je výtvarná zložka. Táto zložka ako autonómna tvorivá disciplína veľmi závisí od vzťahu k svojmu literárnemu pendantu, a to na jednej strane literárny obsah — kresba, prípadne literárny námet — výtvarný scenár (animovaný film). Významne tu pôsobí otázka miery etického prístupu, nevyhnutnosť, alebo naopak, nevhodnosť suplovania textu (literárneho obsahu) prostriedkami kresliarskeho obrazu.

/ Kombinácia epického textu s epicky popisným obrazom je premárnenou šancou rovnako v knihe ako aj vo filme. Ilustrácia „objasňujúca“ text v zmysle historickej vedeckej knihy (povedzme reprezentovaná jej prototypom v diele Orbis pictus) prenášaná do umeleckej literatúry je už anachronizmom. Poznávacia funkcia ilustrácie, ako aj úloha ilustrácie sprostredkovať okrem iných, napríklad estetizačných funkcií, určité poznatky, nemôže sa zamieňať za naturalistický popis. Napr. nálady lesa, atmosféra prírodného prostredia v ilustrácii aj v expresívnom podaní nestratí na gnozeologickom aspekte. Avšak jej náhrada anatomicky presným vyobrazením vecí a javov na spôsob vedeckého atlasu spôsobí stratu toho podstatného — umeleckého výrazu, ako zdroja estetickej hodnoty.

/ Analogicky aj v animovanom filme môže preexponovaný dôraz na popisnosť reálií poškodiť myšlienkový zámer, a to tým skôr, že efekt filmového diela je umocňovaný viacerými mimovýtvarnými zloženiami.

/ O tom, či z hľadiska možností umeleckého pôsobenia na vedomie vnímateľa sú účelnejšie príbuznosti, alebo špecifiká oboch sledovaných odvetví, najlepšie môže povedať porovnanie vplyvu oboch tvorivých zložiek, avšak nie v separátnom posúdení možnosti výtvarnej práce v knihe, či výtvarnej práce vo filme, ale v komplexnom pohľade na spoločenský dosah ilustrovanej knihy, resp. animovaného filmu.

/ Možnosti animovaného filmu, čo do momentálneho pôsobenia a účinku, sú zaiste väčšie a intenzívnejšie, než možnosti momentálneho pôsobenia ilustrovanej knihy. Dá sa konštatovať, že momentálny účinok animovaného filmu, presnejšie, koncentrované pôsobenie všetkých tvorivých zložiek animovaného filmu, je nesporne silnejší a vo chvíli vnímania aj intenzívnejší. Avšak zase ilustrácie v „konzervovanom“ stave v knihe majú funkčný a výrazový efekt trvácnejší nezávislosťou

na časovom faktore exponovania svojho umeleckého náboja. Tým, že sú ilustrácie k dispozícii kedykoľvek, možno sa k nim vracaf nezávisle od časových obmedzení trvania filmu, vnímať ich a prehľbovať zážitok z nich.

/ Nech akokoľvek hľadáme styčné miesta a napriek tomu, že z mnohých hľadísk ich aj nachádzame, je takisto dostatok dôkazov, ktoré hovoria o istej nesúmeriteľnosti ilustrácie a filmu. Bez preceňovania jedného či druhého odvetvia je nesporné, že každé z týchto umeleckých odvetví má svoje prednosti nezastupiteľné inými vyjadrovacími prostriedkami. V ilustrovanej knihe je to napr. organická jednota pôsobenia literárnej a výtvarnej zložky, časovo priestorová neobmedzenosť vnímania, možnosť dôverného intimného styku bez sprostredkovateľských úloh rôznych medzičlánkov, bezprostredný kontakt medzi vnímateľom a dielom. Vo filme je to zasa intenzita zážitku, umocneného a znásobeného polyfunkčným účinkom viacerých výrazových zložiek, sústredených na pomerne malej ploche pôsobnosti na vedomie vnímateľa.

/ Ak vyberieme za predmet úvah povedzme ilustrácie z knihy a výtvarnú zložku z filmu, takýto izolovaný pohľad dovolí skutočne mnohé pozoruhodné analógie (príbuzné výrazovo-názorové polohy, totožné výrazové prostriedky kresliarske, maliarske, grafické atď.). Avšak ak vnímame každú z týchto zložiek v komplexe toho-ktorého druhu (teda ilustráciu v celistvosti s knihou, alebo kresby v celku animovaného filmu), vyniknú do popredia viac otázky nesúmeriteľnosti a špecifické osobitosti oboch umeleckých druhov.

/ Napríklad už tak dôležitá zložka ilustrovanej knihy, akou je literárne dielo, nemá vlastne vo filme náležitý pendant. Určite ním nie je sprievodný komentár, ani literárny námet. Podobne, zvukovonáladovopopisná, či hudobná zložka animovaného filmu nemá svoju analógiu v ilustrovanej knihe. Zdá sa, že niekedy dochádza k tak paradoxnej situácii, že napr. funkciu náladovopopisnej zvukovej kulisy rieši v knihe skôr výtvarná zložka než literárna a naopak, informatívno-popisný literárny obsah tľmočí vo filme skôr obraz, než hovorené slovo. Čo z týchto konštatovaní zistených z porovnávania účinnosti ilustrácie a animovaného filmu môže vyplývať pre tvorivú prax? Na prvom mieste nepochybne potreba, aby každé odvetvie maximálne využívalo svoje špecifické možnosti umeleckého výrazu a aby sa mechanicky neprenášali formy spracovania z jednej oblasti do druhej. Ďalej je to potreba adekvátnosti spracovania voči obsahu (raz to bude literárne dielo ako podnet ilustrácie, raz zasa literárny námet ako podklad animovaného filmu).

A napokon, je to nevyhnutná miera adresnosti, zahrňujúcej podstatu spoločenskej funkcie, ktorá dáva zmysel tejto tvorivej práci, pretože v určitom stupni adresnosti je kľúč pre mieru komunikatívnosti umeleckého výsledku. Závažným spojivom, ako sa ukazuje zo sledovania oboch druhov je literárny obsah, pričom sa rozumie „literárny“ v tom najširšom zmysle slova, bez nevyhnutnej afinity k slovesnej forme v knihe. Význam literárneho obsahu ako podnetu vystupuje do popredia dokonca aj v prípadoch, keď je iniciatíva pri zrode knihy či filmu na strane výtvarnej zložky (porovnajme si v tejto súvislosti napríklad leporelo, či inú obrazovú knihu, kde dominuje ilustrácia nad textom, aj tu je potrebný literárny podnet, ideový nápad, obsahový zámer). Tento moment, ktorý pracovne nazývame literárnym obsahom, dáva vlastne raison d'être knižnej či filmárskej tvorbe a o nič menej v knihe ilustrovanej a vo filme animovanom.

/ Azda najpresvedčivejšie môžeme pozorovať príbuznosti a rozdielnosti ilustrovanej knihy a animovaného filmu v dielach, ktorých obsah je motivovaný totožným literárnym obsahom. Teda, ak sledujeme určité literárne dielo, ktoré bolo spracované aj v podobe animovaného filmu aj ako ilustrovaná kniha. Zdalo by sa na prvý pohľad, že tu budú v prevahe príbuzné vlastnosti umeleckého výrazu, ciele i prostriedky, aspoň po stránke výtvarného podania ilustrácií a filmovej kresby. V skutočnosti však sa ukazuje, že napriek totožným východiskám je výsledok rozdielny v knihe a v animovanom filme. A treba pritom hneď aj zdôrazniť, že práve táto rozdielnosť je vo všetkých kvalifikovaných spracovaniach pozitívom. To preto, lebo práve rozdielnosť v prístupe k totožnej téme je zárukou uplatňovania špecifických možností toho-ktorého umeleckého odvetvia a tým aj docielenia umeleckého výrazu. Tak napríklad Slovenské ľudové rozprávky od Pavla Dobšinského vo svojej knižnej podobe získali v ilustračných cykloch Ľudovíta Fullu výtvarnú hodnotu s dominujúcim výrazom radostnej atmosféry motivovanej víťazstvom idey dobra nad zlom, odvodeney priamo z koloritu ľudovej výtvarnosti z národných tradícií. Ilustrátor nesledoval epický obraz deja ale syntézu výtvarných predstáv k jeho kulminačným bodom. Podobne filmová podoba jednej z Dobšinského rozprávok v podaní fotografických transpozícií Olgy Bleyovej nesleduje epický prepis deja. Avšak výrazové ciele sú podstatne odlišné — výraz napätia, dramatizácia, kontrast statických a dynamických foriem, výraz svetla ako výrazového prostriedku atď. Hoci ide o totožný literárny podklad, výtvarný výsledok v knihe, resp. filme je neobyčajne rozdielny, a to

vypĺyvajúci nielen z toho, že v prípade ilustrácií ide o vyhranený zrelý prejav a v prípade filmu o experimentálny prejav hľadajúci možnosti netradičných výrazových prostriedkov, ale najmä preto, že ilustrovaná kniha i animovaný film v tomto prípade riešili svoje vlastné úlohy podľa svojich špecifických možností.

/ Alebo iný príklad na základe toho istého autora ilustrácií: originálna výtvarná interpretácia slovenského detského folklóru v ilustráciách Ludovíta Fullu v knižnej podobe (Varila myšička kašičku) koncentruje všetky typické vlastnosti ilustračnej tvorby tohoto umelca. Filmové spracovanie, v podstate vlastne animovanie knižných ilustrácií (Vlastimil Herold) v snahe nenarušiť autentický ráz Fullových kompozícií, zachováva líniu, tvar, kolorit, dekoratívnosť a ďalšie prvky ilustrácií. Film zachováva polohu reprodukovajúcu originál, pričom animátorské zásahy sú minimálne, obmedzujúce sa na nevyhnutný pohyb ako prvok rytmizačný a dramatizačný a ako činiteľ časovo-priestorový, limitujúci trvanie expozície jednotlivého obrazu synchronie s hudbou.

/ Zaujímavé porovnanie medzi totožným obsahom knihy a filmu poskytuje iné spracovanie už spomínaných slovenských národných rozprávok Pavla Dobšinského (Fúkaj, Silák, Jeleniar), ktoré v knižnej podobe uplatňujú klasický ilustračný prejav transponujúci obsah deja do sprievodného obrazu. Vo filmovom spracovaní (výtvarník Koloman Leššo) je táto klasická rozprávka spracovaná netradičným spôsobom — z keramického materiálu. Autor sa nebál hľadať novšie možnosti výtvarného prejavu práve na pôde klasického slovesného dedičstva, kde tak silne pôsobí doterajšia zaužívaná ilustrátorská prax. Dôležité pre úspešný výsledok zrejme bolo, že výtvarník nechal pôsobiť keramiku v jej špecifickej podobe, nesnažil sa predstierať papier, kresbu, či iný bežný spôsob animácie. Tak zachoval prekvapujúci účinok materiálu, vrátane určitej nemotornosti animácie, zaiste zámerne počítajúcej s hmotnosťou jednotlivých stavebných prvkov obrazu. Z toho prístupu vidno, že ani tradícia, ani literárne zdroje z tejto tradície odvođené sa časom neprekonajú, nezostarnú, ak sa podajú v nápaditej forme výtvarného spracovania.

/ Diela z klenotnice ľudovej umeleckej tradície patria medzi najexponovanejšie literárne zdroje tak v ilustračnej tvorbe, ale aj v tvorbe animovaných filmov. K nim vždy znova siahajú autori knižných spracovaní i tvorcovia animovaných filmov, ako k spoľahlivej myšlienkovvej základni, na ktorej sa uskutočňuje tvorivé úsilie v pestrej stupnici prejavov. Hlavnou ambíciou tejto skupiny, tvorby ilustrovaných kníh a filmov je dielo hlboko ideovo zakotvené v domácom obsahu a zároveň náročné

po stránke výtvarno-umeleckého podania. Národné rozprávky, povesti, legendy, báje, piesne a básne, to všetko je obrovské bohatstvo, ktorým disponuje nielen knižná kultúra, nielen výtvarné umenie, dramatické a hudobné umenie, ale vo svojich najlepších výsledkoch aj ilustrovaná tvorba a animovaný film. Ak je pritom v celej umeleckej sfére hlavným spojivom literárny obsah, tak v dvoch sledovaných oblastiach — v ilustračnej tvorbe a v animovanom filme — hlavným spojivom je predovšetkým výtvarný prejav v širokom rozpätí od prostého výtvarného prepisu obsahu do formy ilustratívneho či filmového výrazu, určitým spôsobom sprevádzajúceho príbeh, cez viacero stupňov štylizácie a relatívnej samostatnosti výtvarného spracovania, až po autorsky koncipované diela, kde literárny zdroj vykonal funkciu inšpirácie pre zrod autonómneho prejavu, to sú v hrubých črtách hranice vymedzujúce súbor tvorivých koncepcií. Spojivá literárne a výtvarné sprevádzajú a vzájomne podmieňujú celý doterajší vývin animovanej filmovej tvorby, pre ktorý podstatnou mierou prispeli vyspelé a mnohotvárne prejavy v ilustračnej tvorbe. Zdá sa, že slovenská literatúra pre deti vrátane jej výtvarných transpozícií v ilustračnej tvorbe, bola nielen východiskom ale i oporou. Podobne podnetne zapôsobil aj príklad výtvarných pretlmočení literárnych prác. Nie náhodou mnohé animované filmy na základe literárnych prác majú svoje analógie v ilustrovaných knihách. Pravda, špeciálne poslanie a možnosti každej z tvorivých disciplín (ilustrácie k filmu) vyžadovali si vybudovať svojbytné koncepcie prejavu: ako príklad tu môže poslúžiť porovnanie ilustrátorskej a filmárskej práce Miroslava Cipára (k slovenským dielam Márie Rázusovej-Martákovovej). V oboch oblastiach ide o totožný a typický autorský štýl postavený na osobitnej štylizácii, na dekoratívnosti privedenej až na hranicu rytmickej ornamentiky, a predsa tento prejav vo funkcii ilustrácie zodpovedá poslianiu v knihe, a zasa v animovanom filme plní vhodné úlohu výtvarného podkladu. Táto príbuznosť štýlu, rovnako aj ten jemný rozdiel funkčného uplatnenia veľmi presvedčivo poukazuje na relatívnosť vzťahov medzi ilustráciou a filmom.

/ Aj rozprávka na verše Miroslava Válka „Panpulóni“ má knižnú i filmovú podobu (výtvarník Ivan Popovič). Spracovanie v každej oblasti sleduje ich špecifické možnosti, preto popri prioritnom ilustračnom spracovaní v knihe pôsobí film ako autonómne dielo, rozširujúce výtvarné pole ilustrácií o ďalšie zložky, napr. kreslenú a papierikovú animáciu, ich striedanie s inscenáciou, výsledkom čoho je netradičná poloha plná vtupu

a invencie. Úspešnosť filmovej verzie ani tu však neznamená, že knižná podoba bola prekonaná, pretože tu ide o dve svojbytné diela, hoci myšlienkovy spojené prostredníctvom literárneho podkladu, ale výrazovými prostriedkami i funkčnými dielmi podstatne rozdielne.

/ Ak chceme od konkrétnych zistení na základe jednotlivostí prejsť k určitému zovšeobecneniu, opäť treba zostať na pôdoryse skúmania výtvarnej podstaty oboch sledovaných zložiek. Ilustrácia v každej svojej polohe je v prvom rade transpozíciou myšlienky (obsahu, námetu) do formy obrazu. Takisto animovaný film vychádza z myšlienky zakotvanej v téme, ktorú transponuje do obrazovej podoby. Ak však nezostaneme pri izolovanom pohľade na samotnú výtvarnú zložku v oboch prípadoch (odvetviach) musíme vziať do úvahy tie súčasti diela, ktoré výtvarnú prácu organicky dopĺňujú, resp. ktoré práve výtvarná zložka organicky dopĺňa. V ilustrácii je to literárny obsah. V jednote týchto zložiek je plná sila umeleckého výrazu. Jedna zložka podporuje a vzájomne umocňuje druhú. Film disponuje viacerými nástrojmi umocňovania výrazu. Popri obraze, ako báze výtvarného prejavu, je to zvuk, hudba, literárny obsah, prípadne komentár a nevyhnutný pohybový faktor. Čiže analógie medzi ilustráciou a filmom len zčasti smerujú k totožnosti umeleckého výrazu, k príbuznosti výrazových prostriedkov. Každé zo sledovaných odvetví syntetizuje odlišné prvky, preto aj výsledok musí plniť špecifické ciele. Vidíme, že v ilustrovanej knihe sú zdrojmi syntézy hlavne tri prvky — literárne dielo, výtvarné spracovanie obsahu v ilustráciách a grafická úprava spolu s polygrafickým spracovaním. Vo filme sú zdroje syntézy bohatšie: slovesná zložka, výtvarná, hudobná a pomocné ďalšie.

/ Teda bolo by možné zhrnúť, že predmetom analógií medzi ilustráciou a animovaným filmom môže byť priamo len výtvarná stránka diela, ostatné prvky len nepriamo, tu ide najmä o literárne zdroje obsahu, ktoré sa však uplatňujú v podstate zase len prostredníctvom výtvarnej zložky. Bolo by možné porovnávať uplatňovanie sa rôznych autorských koncepcií v rámci výtvarného spracovania knihy a filmu. Z toho hľadiska sa núkajú do pozornosti skutočne viaceré paralely. Jednotlivé hlavné výtvarné polohy bežné v ilustračnej tvorbe, ako epicko-popisný prepis deja, príbehu, lyrizujúca transpozícia obsahu, ilustrácia v zmysle dekoratívnej štylizácie, zámerný „quesidentský“ prejav, rozvíjanie ľudových umeleckých tradícií, autonómny výtvarný prejav, atď. a jemnejšie stupne medzi tými polohami, to všetko má svoje analógie v animovanom filme. Podobne by sa dalo hovoriť o analógiách po stránke výtvarno-názorových prístupov, o snahe na oboch stranách prekonať tradíciu novými nekonvenčnými postupmi, napr. novou symbolikou v ilustrácii, vytváraním ilustrovaných kníh a viacúčelovým uplatnením, alebo uvádzaním nových materiálov vo filme (keramiky, bábky, fotografie a podobne). Avšak nie je podstatné, ako sme si poukázali už skôr, zistiť analógie, ktoré sa dotýkajú len jednej z viacerých stránok zúčastnených na zrode knihy či filmu, dôležitejšie je, a to rovnako pre tvorivú prax, ako aj pre hodnotiace stanoviská, aby každá zo sledovaných umeleckých oblastí — ilustrovaná kniha i animovaný film — zostali sami sebou, aby maximálne využívali svoje špecifické tvorivé prostriedky pre docelenie umeleckého výrazu v plnosti umeleckých hodnôt. Len tak môže jedna i druhá umelecká disciplína plniť svoje spoločenské poslanie.

Marie Benešová  
ČSSR

## ILUSTRACE A KRESLENÝ FILM — PARALELY, PŘÍBUZNOSTI, VZTAHY

/ Kdybychom z historického hlediska chtěli sledovat vztah ilustrace k filmu, našli bychom jeho kořeny už v prehistorii tohoto filmového odvětví. Tak asi před sto lety, kdy se Emil Reynaud při rozkreslování pohybových fází kresby na pásek papíru inspiroval kreslenými vtipy humoristických časopisů. Silný vliv novinové karikatury nacházíme u Emila Cohla v jeho Proměnách. V nich přímo navazuje na karikaturní kresbu, měníci v několika fázích svůj výraz i podobu. Vztah novinové kresby, přesněji řečeno kresleného seriálu k animovanému filmu je nejmarkantnější v období americké grotesky. Zde jde ovšem o vztah reciproční: noviny dávají kreslenému filmu své hrdiny (např. námořníka Pepka) a naopak řada populárních filmových postavíček přechází do novinových seriálů (např. myšák Mickey, kocour Felix ad). Korespondence novinových seriálů s animovaným filmem měla ještě jeden aspekt: V programovém bloku představení v kině měl seriál své pevné místo; podle Disneyovy charakteristiky by se divák bez nového čísla svého seriálu cítil ošizen asi tak, jako čtenář novin bez očekávaného pokračování na poslední stránce.

/ Na vývoj vztahu ilustrace a filmu působilo silně zvyšování náročnosti na výtvarnou složku animovaného filmu až se její význam dostal na čelné místo ve struktuře uměleckých prostředků a ovlivňoval tuto strukturu.

/ Tento jev vystupuje markantně již v samých začátcích našeho animovaného filmu a odráží se i ve vztahu animovaného filmu k dětské ilustraci — k jejímu výběru, ke způsobu filmového ztvárnění, sledovaným cílům estetickým a výchovným.

/ Animovaný film má pro dětského diváka výhodu v tom, že jaksi přirozeně navazuje na asociativní způsob dětského vnímání statické ilustrace. Přitom mu může být vodítkem text nebo vlastní představivost a fantazie. Film tento dětský zážitek ze statické kresby svými specifickými vyjadřovacími prostředky rozšiřuje

a obohacuje, vytváří novou estetickou hodnotu, takže dětský divák vnímá známe věci novým způsobem.

/ Při filmovém ztvárnění ilustrace musí často pracovat autor i s textem, se kterým tvoří ilustrace ucelený, organický celek. Tak je tomu například u Josefa Lady, Josefa a Karla Čapků, u Jiřího Trnky v případě Zahrady, u Ondřeje Sekory. Pro filmového autora vzniká v tomto případě problém, jak z několika statických obrázků a z fabulačních elementů textu vytvořit umělecké dílo podléhající specifickým zákonitostem filmu. Statický obraz vstupem do nové struktury dostává novou dimenzi, na které se podílejí spolu s uměleckými prostředky i postupy technické.

/ První pokus o transpozici ilustrace do filmu dělala na přelomu třicátých let Hermína Týrlová při realizaci několika kapitol z ilustrované knihy Ondřeje Sekory Ferda Mravenec. Svůj úkol si hned na začátku zkomplikovala tím, že dvojrozměrnou kresbu adaptovala technikou loutkového filmu a vedle uměleckých problémů musela překonávat hmotný odpor, kladený novou technikou, se kterou měla jen nepatrné zkušenosti. Ve své filmové koncepci nevychází tedy autorka ze specifičnosti loutkového filmu, ale navazuje na své zkušenosti z kresleného filmu, přesněji řečeno z americké grotesky, kterou byla bezděky zasažena. V normách estetiky kresleného filmu rozehrála, roztančila všechny loutky i celou přírodu. Při tvorbě filmu se obešla Týrlová bez komentáře a těžiště své práce s loutkou vložila do pohybu. To ještě netušila, že loutka může vyvolat napjetí nehybností, že její emoce může reflektovat atmosféra prostředí, hudba, dramatická osvětlení, citlivé práce kamery. K svému postupu našla však oporu v akčnosti hrdiny — pilného mravence Ferdý, v optimismu vyprávění. A tyto výchovné hodnoty názorně s humorem a v kultivované animaci předvedla dětskému divákovi.

/ Skutečným přínosem pro naši animovanou tvorbu se

staly ilustrace Josefa Lady. Zobrazují především dětský svět s přirozenou vitalitou a životní radostí. Je to svět vlídný, bohatě zásobený humorem a poezií, je to svět vzpomínek a návratu do vlastního dětství na vesnici. S tímto světem souvisí zvláštní poetický naivismus Ladova výtvarného projevu. Jeho základem je kresebná linie, pevně nasazená, v každém tahu stejně silná, přehledná plošná kompozice, sytost barev. Ale Josef Lada není jen ilustrátor, je též autor pohádek, povídek a veselých vyprávění, textu, které jsou v dokonalé shodě s kresbou, svým humorem, hravostí a dynamickou akcí. Co víc tedy může tvůrce animovaného filmu od výtvarné předlohy očekávat?

/ Prvním pokusem o oživení Ladových ilustrací jsou Říkadla z roku 1950. Eduard Hofman zvolil tehdy jen částečnou animaci objektů ilustrace a zachová i psaný text pod obrázkem, který v rytmicky předneseném komentáři dynamizuje akci obrazu. Tímto spojením obrazu s literárním textem naznačil v animovaném filmu cestu, kterou dále pokračoval Zdeněk Miler, Jiří Trnka a další.

/ Ladovy vesnické a pohádkové typy, vesnická náves, hospoda a pekelná říše filmově ožili ve filmu Václava Bedřicha Čert a Káča (1955). Scenář filmu byl sice popisný a schematický, ale ve výsledném tvaru jsou tyto nedostatky překonány dynamickým rytmem některých scén, živostí a humorem odpovídajícím Ladovskému stylu a duchu (platí to především o pekelném rumraji, do kterého vtrhne temperamentní Káča). A teprve s odstupem doby si uvědomujeme jaký přínos v kontextu produkce první poloviny padesátých let znamenala Ladova ilustrace, jaké hodnoty do něj tehdy vnesla.

/ Stylu a duchu Ladových ilustrací se zatím nejvíc přiblížil režisér Josef Kluge seriálem o mluvícím kocouru Mikešovi, který realizoval ploškovou technikou. A ukázalo se, že v pohybové stylizaci této techniky zachoval autor věrně Ladův výtvarný rukopis a v poloze odpovídající vnímavosti nejmenších diváků, kterým jsou určeny Ladovy ilustrace i text, rozehrál jejich akční momenty. Možná, že by se Klugově koncepci dalo vytknout, že v některých z 26 epizod převažuje text nad obrazovou akcí, že text je hlavním nositelem děje. Ale autor se nesnažil o interpretaci. Jeho cílem bylo věrně transponovat Ladovo dílo, poskytnout z něj malému divákovi ve filmovém tvaru estetický prožitek. V tomto záměru našel znamenitého spolupracovníka v Karlu Högrovi. Vysoce kultivovaným přednesem evokuje charakter postaviček, atmosféru prostředí,

intonací hlasu, melodikou slov, akcentem ve výslovnosti vystihuje odstíny ladovského humoru, dětskou rozpustilost a naivitu i jemně poetické odstíny. V dialogických scénách hlasovou technikou zvládně promluvy několika lidí i antropomorfizovaných zvířátek současně. Högrův tvořivý přístup k textu a výtvarnému stylu obrazu znamená pro tento typ filmu novou estetickou hodnotu, rovnocennou, někdy i převyšující ostatní umělecké složky filmu.

/ Dalším zdrojem výtvarných a textových námětů pro dětský animovaný film jsou ilustrace a texty Josefa Čapka. Je v nich zvláštní syntéza dětské hravosti, humoru a poezie. Na rozdíl od Ladovy kresby, kterou trochu připomíná svou kresbou uzavřenou linií, liší se intelektuálnější polohou humoru a gradací: dětské polohy od naivity k absurditě dětského vidění. Čapkova lineární kresby, provedená měkkou konturou akcí spíše napovídá, než by ji přímo zobrazovala. Dějovým těžištěm Čapkova vyprávění a jeho dětských fejtonů je text. V ilustracích autor zachycuje typy, pracuje náznakem prostředí, významově funkční rekvizitou a jimi evokuje situaci textu. Oživení ilustrací je od textu neodmyslitelné. To si plně uvědomoval Eduard Hofman, když na přelomu čtyřicátých let sáhl po Čapkově knížce Povídaní o pejskovi a kočičce. Hrdiny jsou roztržitý psík a něžná, starostlivá kočička, kteří svou psychologií a rozhledem odpovídají dětskému divákovi v kině. Jejich akce je motivována hrou na maminku a tatínka, a v ní napodobují chování a návyky dospělých.

/ Pro filmové zpracování dávalo režisérovi Hofmanovi více materiálu Čapkovo půvabné vyprávění než náznaková kresba. Proto vychází především z Čapkova textu a za pomoci ilustrací jej rozvíjí do vizuální akce. V některých epizodách s menší dějovou nosností se významové těžiště filmu přenáší do komentáře, který mistrovsky vypráví Karel Höger. Takže tento přístup autora neubírá na intenzitě uměleckého zážitku dětského vnímatele. Harmonii mezi obrazem a textem dosahuje režisér Hofman ve filmu Jak psali dětem psaní, který je dnes na programu. Předloha dávala autorovi více materiálů rozmanitostí prostředí, dramatičtější motivem, poetickou atmosférou zasněžené krajiny a konečně i tím, že charakter postaviček zde osciluje mezi lidskými a zvířecími vlastnostmi.

/ Nové problémy přinesly Eduardu Hofmanovi filmové adaptace moderních pohádek Karla Čapka, ilustrovaných Josefem Čapkem. Tentokrát pracoval se složitější kompozicí textu s vysoce kultivovanou jazykovou složkou, se hrou slovních kalambů, pro které se těžko

najde obrazový ekvivalent. A režisér Hofman nechťel děti ošidit o krásu Čapkova textu škrty a zestručněním. Raději v některých pohádkách riskoval zpomalení rytmu děje a Čapkův barvivý jazyk zachoval v komentáři. Karel Höger ve svém přednesu sdílí spisovatelovu radost ze slov z jejich mnohovýznamovosti a v hlasovém projevu vystihuje celou škálu jejich emocionálních a významových odstínů. Högerovo virtuozní vyprávění vnáší novou dimenzi do filmové struktury a spoluvytváří moderní pohádkovost Čapkova textu.

/ Až dosud jsme se zabývali případy věrné transpozice ilustrace a textu do animovaného filmu. Přitom se ukázalo, že nejde o mechanický přepis, ale že řada komponentů předlohy dostává při této transplantaci jednoho uměleckého tvaru do druhého jiné významové odstíny i jinou estetickou působivost.

/ Jiný případ zfilmování dětské ilustrace nastane, když není vázána přímo na text a pracuje s ní sám výtvarník. Jako příklad můžeme uvést Jiřího Trnku. Jeho ilustrace doprovázejí desítky knih a v nich jsou jako autoři zastoupeni takřka všichni světoví pohádkáři. Pro jeho filmovou tvorbu mají největší význam České pohádky. Z nich pro loutkový film vybíral venkovské chasníky, půvabná děvčata, staré vysloužilce a hloupé čerty (postavičky, které známe z Čertova mlýna). Nebo zas líbezné princezny, ustarané krále, moudrého šaška — postavy z filmu Bajaja. Vstupují zde do jiného dějového kontextu než v knize. Ale každý, kdo zná ilustrace je na první pohled pozná. Spolu s podobou přináší do filmu vnitřní obsah. Ten se nemění, podle něj si je vlastně Trnka pro film vybral. Trnkova ilustrační a filmová činnost tvoří dialektickou jednotu. Nejsou od sebe odděleny. Jedna ovlivňuje druhou a také zcela plynule se prolínají. Jak jinak by bylo vysvětlitelné, že některé ilustrace následují po realizaci filmu, jako je tomu v případě Císařova slavíka a Starých pověstí českých, ve kterých dramatická a dynamika ilustrace je ověřena zkušeností z filmu.

/ Zvláštní místo v Trnkově díle zaujímá Dobrý voják Švejk. Zmiňuji se o tomto filmu jen okrajově, poněvadž nejde o dětskou ilustraci. Film je však zajímavý tím, jak Trnka pracoval s Ladovou ilustrací Haškova románu, jejíž postavičky a scény vrostly do obecného povědomí. Trnka je přejal, ale v loutkovém a filmovém duchu domyslel a jejich charakter i karikaturní polohu vystihl animací. Přesto však v prvních dvou dílech je závislý více na čteném textu Janem Werichem, teprve ve třetím díle se od něj uvolňuje ve prospěch zfilmování akce. Tento film jsme stručně připomeli také proto, že u této adaptace je zajímavé to, jak se výtvarník dovedl vcítit

do cizí ilustrace, procítit specifičnost jejího stylu a v nových vyjadřovacích prostředcích dosáhnout pocitové evokace adekvátní originálu.

/ Jako příklad nejvolnějšího přístupu filmového režiséra k ilustraci a textu můžeme uvést Pojarův loutkový film Zahrada, realizovaný podle literární a výtvarné předlohy Jiřího Trnky. Pojar v novém uměleckém tvaru zasáhl do syžetu Trnkova textu dotvářel postavičky skupinky kluků, jejichž pohled je zahrada viděna a interpretována. Žádný z pěti kluků není v Trnkově knižce blíž individualizován. Na ilustracích se vyskytují vždy pohromadě, většinou zády k čtenáři, nelíší se od sebe věkem, velikostí ani tvářmi, jen nepatrnými odstíny stejně střapatých vlasů. V textu jim Trnka nedal ani jména, za to je vybavil širokým rozletem fantazie, nápadů a představ, a v nich se stále vzájemně doplňují. Trnka při zobrazení kluků spoléhal na představivost dětských čtenářů, vždyť jsou jejich vrstevníky, a představivost provokuje ilustračními podněty a detaily.

/ Ovšem konkrétnost filmového obrazu vyžaduje aspoň částečnou typologickou konkrétnost. Pojar pracuje jen se čtyřmi kluky a rozlišuje je částečně výtvarně — tvářmi, velikostí, účesem, rekvizitou (brejle, čepice), ale především hlasovou stylizací, která je ve filmovém zobrazení kluků hlavním diferenciativním prostředkem. Tento postup odpovídá významové funkci dialogu v textu a Pojar z něj vychází při charakteristice typu, povah, vlastností i věku chlapců. Ale současně část dialogu — líčení příhod, představ — realizuje filmově vizuálními postupy a odlišnou technikou, v nich groteskně stylizovanou dětskou kresbou navozuje naivitu klukovských historek. Ve výtvarné zkratce s dětskou nadsázkou, doprovázené věcně stručným popisem události vypravěčem vystihuje Pojar humorně i klukovské vidění dospělých.

/ Výtvarník Miroslav Štěpánek v základním pojetí prostředí zachovává Trnkův výtvarný projev a atmosféru zahrady. Její romantičnost, tajemnost a přeludnost evokuje režisér světlem, kamerou, reakcemi chlapců. Od Trnkovy ilustrace se Štěpánek vzdaluje výtvarným pojetím mrzutého, samotářského kocoura. Na ilustraci je sice pěkně mourovatý, ale hlavním prostředkem jeho antropomorfizace je text, hádky a konflikt s chlapci. Štěpánek a režisér Pojar přenesli antropomorfizaci postavičky do vizuální podoby loutky a ve výtvarném řešení vzhledem, materiálem, barvou i reliéfní technikou navázali na prototyp medvídat z předcházejících seriálu. A specifické animace reliéfní loutky využili jako prostředku rozlišení loutky od lidské.

/ Stejně jako Pojarův zásah do syžetové struktury



Trnkova textu za účelem jeho filmové konkretizace, i Štěpánkovo výtvarné vybočení ve vztahu k ilustraci obohatily filmový tvar literární předlohy o nové hodnotové a představové prvky. Filmový projev je tu autentický. Interpretace a koncepce filmové Zahrady je sice pojarovská, ale přitom zachovává základní intonaci a duch Trnkova díla.

/ Příklady různých způsobu převodu dětské ilustrace a textu se až dosud týkaly domácích autorů. Šlo většinou o díla do dětského povědomí vrostlá, v dětské představivosti natolik zafixovaná, že i při volnější filmové interpretaci vyvolávají u dětského diváka, co už důvěrně zná, co je mu pevně vlastní. Složitější problémy nastávají v tom případě, když se filmový autor rozhodne přenést do filmu ilustrace zahraničního výtvarníka, jehož osobitý styl, temperamentní akčnost, poloha humoru a způsob jeho výtvarného podání vycházejí z jiné sociokulturní sféry. Těmito a celou řadou dalších otázek se zabýval Eduard Hofman při realizaci Stvoření světa podle cyklu kreseb Jean Effela. Effelův vtíp, situační zkratka, jednoduchá kresebná linka obrázku, akčnost jejich postav, k filmovému oživení přímo lákaly. Ale hutnost, úsečnost a sevřenost situace, postoj a grimasa postav zachycených na obrázku již samy za sebe mnoho vyslovovaly a rozvedení do akce mohlo vést k zřetězení jednotlivých epizod a působilo by popisně. Režisér Hofman se tomuto nebezpečí do značné míry vyhnul tím, že v syžetové výstavbě filmu se opřel o konflikt pánaboha s ďáblem a tím jednotlivé epizody a vtípy dostaly plynulejší dramatickou gradaci. Dalším rysem Hofmanovy transpozice Effelových kreseb je tvořivé využití všech uměleckých složek filmu k dosažení

emocionálního působení, akedvátního effelovskému espritu. Současně komentářem a Werichovým přednesem, Rychlíkovou hudbou a texty písní přiblížil Effelův humor českému divákovi. Velká zásluha náleží animátoru, které Effelův zkratkovitý vtíp, mnohovýznamovost a metaforičnost kreseb inspirovaly k tomu, aby v akci postaviček vyjádřili pohybem významy, naznačené v podtextu kreseb. Hofmanovo Stvoření světa je zajímavé právě tím, jak ve filmové řeči našel autor adekvátní způsob ztvárnění Effelových statických kreseb a jak je v této řeči interpretoval českému divákovi.

/ Na několika příkladech jsme se pokusili ukázat rozmanitost přístupu filmových autorů k dětským ilustracím a textům. Obsáhli jsme však jen zlomek problematiky. Nezmínili jsme se např. o Zemanově objevném použití ilustrací výtvarníků Riou a Benetta při filmové adaptaci Verneova románu ve Vynálezu zkázy, nemluvili jsme ani o zpětném převodu filmového díla do ilustrace, jak je tomu u Milerova seriálu o krtečkovi nebo o zvědavém štěněti. Omezili jsme se především na filmy, které zde zhlédnete a na tvorbu jejich autorů.

/ Ale i z té hrstky příkladů je patrný uvážlivý výběr ilustrací a náročný přístup k jejich zfilmování. Vyznačuje se širokým rozpětím tvořivých postupů při převodu statické kresby do filmové řeči. Nejde přitom o mechanické oživení kresby, ale o autentické filmové vyjádření, které však dodržuje základní významovou korespondenci mezi sémantikou předlohy a filmovým zpracováním. Tím si také vysvětlíme, že animované filmy, které vznikly podle dětských ilustrací mají v animované tvorbě pro děti své místo a v řadě případů jsou to díla která získala mimořádný socio-kulturní ohlas.

## Rudolf Urc ČSSR

## OD ILUSTRÁCIE K ANIMOVANÉMU FILMU

/ Keď sme sa pred niekoľkými rokmi stretli s národným umelcom Ludovítom Fullom nad filmom VARILA MYŠIČKA KAŠIČKU (bola to prvá a jediná spolupráca nášho najväčšieho ilustrátora s filmom), Fulla sa vyznal zo svojho dávneho a tajného želania kresliť film. Veľmi sme ľutovali, že využívame túto príležitosť vlastne až na sklonku jeho života.

/ Zaujali nás Fullove vyznania o filme, ktorý mu — ako ilustrátorovi — bol veľmi blízky. Tešilo nás, ako zasvätené chce poznať technické princípy, a ochotne urobiť všetko pre zdar diela. Fulla veľmi dobre chápal príbuznosť knižnej ilustrácie a filmovej kresby, ale uvedomoval si aj rozpory, ktoré však nepovažoval za neprekonateľné. Snažili sme sa po celý čas spolupráce mu tento prechod na klzkú plochu animovanej kresby čo najviac uľahčiť. Fulla si nás spočiatku oľakával a istou nedôverou, skúmal, či sa vôbec zhodneme v základných princípoch, takpovediac v umeleckom názore.

/ Povedal: „Nepáčia sa mi vecné, suché obrázky. Moja predstava vyžaduje skôr obrazy pestré, čisté, svietiace, ako nové farby na palette. Zavadzia mi aj to, keď je tam veľa písaného, či hovoreného...“.

/ Fulla, pretože bol veľkým ilustrátorom, dbal na to, aby ilustrácia bola plnohodnotná textovej časti, aby paralelne dopĺňala slovo. „Písané slovo“, — hovoril ďalej Fulla, — „vyvoláva u každého čitateľa inú predstavu. Moje ilustrácie chcú túto predstavu rozšíriť ešte o vnem zrakový.“

/ A my dodajme, ak chceme hovoriť o animovanom filme, že dôležitým, ba najdôležitejším poslaním umelca je — navodiť ilúziu pohybu statickej kresby, jej oduševnenie, prsto poslanie: dať kresbe dušu. A tu sme u onoho Rubikonu, ktorý prekročiť znamená ocitnúť sa v tom záhadnom svete animácie. Moment pohybu pravdepodobne odrádza mnohých skvelých ilustrátorov. Vidia tu — iste nie neoprávnene — nebezpečenstvo naturalizmu, isté paralely s pejoratívnym žánrom comicsov. Vyznavači krásy jazyka sa zas bránia proti

barbarstvu filmárov, ktorí text všelijak okrešú, upravia, v záujme iluzórnej špecifičnosti zbavia panenstva.

/ Na okraj pretrvávajúcich predsudkov či oprávnenej zdržanlivosti môžeme u nás postaviť príklady nadovšetko výrečné. Príklad Jiřího Trnku, ktorý práve tak pochopil neopakovateľnú jedinečnosť ilustrácie v knihe, ako fantastickú zdieľnosť filmovej kresby. Alebo Josefa Ladu, ktorý sa vo svojich spomienkach vyznáva, ako je povďačný umelcom, ktorí ho prizvali k spolupráci s filmom, pretože práve tam objavil nové, dovtedy netušené možnosti svojho výrazu. A mohli by sme tento menoslov rozšíriť o ďalších, ktorých mená s rovnakou úctou a diela s rovnakým obdivom čítajú malí diváci a malí čitatelia.

/ Vráťme sa k spolupráci s Ludovítom Fullom. Režijno-výtvarná koncepcia MYŠIČKY smerovala k zachovaniu výtvarných hodnôt originálu. Manipulácia s ním si nárokovala vysokú zodpovednosť a precíznosť. V tlačiarňach sa vytvorili stovky rozmnožených kresieb, ktoré sa potom zoraďovali do „fullovských“ kompozícií. Hodne sa používali kresby bez farby. Vyhodnotili sa mnohoraké farebné „výťažky“, z ktorých sa pomocou prelínania dotváral výsledný farebný obraz. Docielila sa tak pozoruhodná dynamickosť farieb. Pre potreby filmu vytvoril Ludovít Fulla novú figúrku prasiatka, ktoré nebolo v pôvodnej knižnej ilustrácii a — ako sme dodatočne zistili — takú figúrku Fulla ešte nikdy nemaľoval.

/ Figúrka prasiatka ako hlavný aktér leporela musela obsahovať všetky potencionálne predpoklady pre budúci pohyb, a tak sa musela detailne rozkresľovať pre každú fázu. Fulla neobyčajne bystro pochopil, akými prvkami možno vyjadriť „filmovosť“ hrdinu, pričom ani v najmenšom nezľavil zo svojho výtvarného kréda.

/ Pravda, každá téma, každá nová tvorivá úloha je natoľko individuálna, že je nemožno mechanicky aplikovať na ostatné. Vždy a za každých okolností tu však existuje jeden spoločný problém. Spoločný

pre ilustrátora v knihe i pre ilustrátora vo filme: ako sa prihovoriť dieťaťu a rešpektovať pritom jeho osobnosť. Neurobiť z dieťaťa len pasívneho konzumenta čohosi hotového, nepodceňiť jeho tvorivú fantáziu.

/ Ako sa s touto dilemou vyrovnáva výtvarník Viktor Kubal? V jeho sérii o Jankovi Hraškovi, chlapčekovi, ktorý bol malý ako hrášok, oživa veľká rozprávčárska tradícia ľudu, folklórne i sociálne motívy, bohatstvo poznania, deja i poézie. Kubalova komunikácia s detským divákom je priamočiara, pretože je vždy výtvarníkom i spisovateľom v jednej osobe. Súčasne s dotykom pera na kresebnú plochu formuje sa príbeh, od počiatku transformovaný skúseným okom filmára. Navyše sa Kubal vyhýba textu, čo veľmi približuje jeho metódu figuratívnemu mysleniu, typickému pre dieťa. Dieťa sa snaží pochopiť jazyk obrazu a Kubal mu v tom vychádza čo najviac v ústrety. Sám o tom hovorí: „Kresba má oveľa väčšie možnosti rozihrať práve vo svojej jednoduchosti akcie, ktoré by vo fotografickej filmovej tvorbe nevyzneli a neboli by ani prevediteľné. A to bola práve bezhraničná možnosť rozihrania akcie v kreslených filmoch, ktorá ma v útlej mladosti očarila“. Je to, ako vidíme, opäť spomienka na zážitky z detstva, ona exupéryovská „pamäť na detstvo“, ktorá umelcovi poskytuje zázemie i tvorivú istotu, ale hlavne záruku, že nájde kľúč aj k dnešným deťom. U Kubala je to navyše dar humoru, ktorým je verne popretkávaná každá fáza realizácie — od nápadu, cez kresbu až po animáciu.

/ Nemožno sa tu osobitne pristavovať pri každom individuálnom autorskom prístupe, i keď by to boli

analýzy nie nezaujímavé. Iste by napríklad veľa napovedalo programové prihlásenie sa ilustrátora Ondreja Zimku k filmovej kresbe. I to, ako na druhej strane, Zimkova spolupráca vo filme pozitívne ovplyvňuje jeho knižné kompozície. Poučné by bolo vystopovať, ako vplýva autentická detská kresba na tvorbu Ivana Popoviča a ako sa odráža v jeho knižnom a potom filmovom pretlmočení Váľkovej básne PANPULÓNI. I tvorba ďalších — Miroslava Cipára, Vlastimila Herolda, Dušana Kállaya, Milana Vavra, Svetozára Mydla — týchto výborných knižných ilustrátorov, znamená zakaždým výrazný vklad do našej kreslenej filmovej tvorby.

/ Dovoľte na záver spomenúť epizódu, ktorú pri jednej príležitosti ako skutočnú udalosť uviedol náš vynikajúci znalec detských duší, spisovateľ a autor scenárov pre animované filmy Dr. Rudo Moric.

/ Hovoril o dievčatku, ktoré sa vždy rýchlo, zvedavo a vzrušene posadí k automatickej práčke, keď ju mama naplní bielizňou a spustí. Dievčatko sedí pri okienku práčky, so zaujatím pozoruje, ako sa to tam dnu všetko hýbe, mieša, bublinky rastú, farby sa striedajú, dievčatko sa teší, občas radostne vykrikuje.

/ Dr. Moric uvádzal toto dievčatko, ako skutočný príklad neprekonateľnej fantázie malých detí. Želajme si všetci, a nech je to také dobré predsavzatie autorov, ilustrátorov, režisérov i animátorov, aby aspoň toľko zážitkov, dojmov, emócií, ako dievčatku poskytol pohľad do okienka práčky, poskytovali aj naše filmy a televízne programy pre deti.

Vilma Čadová  
ČSSR

## K NĚKTERÝM OTÁZKÁM KNIŽNÍ ILUSTRACE A ANIMOVANÉHO FILMU PRO DĚTI (SE ZAMĚŘENÍM NA VÝTVARNÉ ASPEKTY)

/ Při zkoumání vztahu knižní ilustrace a animovaného filmu je třeba vycházet z jejich stručné charakteristiky.

/ Knižní ilustrace a animovaný film jako dva specifické umělecké projevy mají mnoho společného. Ilustrace, jež zaujímá významné postavení v oblasti knižní tvorby, tvoří obrazovou část knihy, kde může mít buď dominující postavení, nebo může pouze doplňovat literární dílo a tak umocňovat jeho působení.

/ Animovaný film založený na vyjádření časového děje pomocí kresby nebo pohyblivých výtvarných prvků se vyznačuje možností kineticky zachycovat skutečnost stylizovanou v každém pohybu a tvaru. Stejně jako při ilustrační tvorbě se zde klade důraz na výsledné působení díla výrazně ovlivněného výtvarným zpracováním námětu.

/ Knižní ilustrace a animovaný film patří do oblasti umění, a proto nacházejí uplatnění při estetické výchově, jejíž otázky a problémy umění úzce souvisejí. Dispozice k výchově zájmu o umění jsou vrozeny každému dítěti, a proto estetická výchova může a musí probíhat už od nejtěššího věku. Mezi její nejvhodnější prostředky patří právě knižní ilustrace a animovaný film, což vyplývá z jejich přitažlivosti pro děti a schopnosti působit v masovém měřítku.

/ Při estetické výchovné činnosti se setkáváme s některými problémy týkajícími se např. vnímání obrazu, což se výrazně projevuje v oblasti tvorby knižní ilustrace a animovaného filmu. Výzkumy dokazují, že obrázky určené dětem musí být dostupné jejich vnímání, jež má značný předstih před jejich zobrazovacími schopnostmi. Tato problematika vyžaduje alespoň stručně porovnání vnímacích a tvořivých schopností dítěte v závislosti na věku, protože kontakt dětí s uměním ovlivňuje také jejich tvořivý rozvoj.

/ K prvním projevům tvořivé činnosti dětí patří kresba, která prochází několika vývojovými stadii. Kresby nejmenších, jež dospělý považuje pouze za čmáranici, dítě vysvětluje jako obraz něčeho skutečného, kterému

však rozumí jen ono samo. Psychologické testy dokazují, že výtvarný projev jednoho dítěte se stává naprosto nesdělným druhému. Svérázný charakter dětské kresby nevzniká pouze ze stylizovaného vidění skutečnosti, ale také z nedostatku technické zručnosti. Z tohoto hlediska jsou pro děti nevhodné knižní ilustrace a animované filmy založené na co největším napodobení kresby a malby malých dětí nebo dokonce filmy, v nichž se použije obrazu vytvořených přímo dětmi. Toto výtvarné řešení přijímají s nelibostí, protože je nedokáží dobře vnímat ani pochopit.

/ S přibývajícím věkem děti nabývají jejich výtvarný projev konkrétnější a rozeznatelnější podoby. Svědčí o tom např. dětské obrázky znázorňující lidské postavy, které se nejdříve podobají jakýmsi hlavonožcům. Toto označení vzniklo na základě zjištění, že ta část kresby jeví se nám jako hlava představuje zároveň trup. Z tohoto útvaru pak přímo vyrůstají ruce a nohy. Později dochází k přičlenění těla a znázornění pohybu člověka. Kresby a malby malých dětí okouzlují půvabem tvarové i barevné nápaditosti a vynalézavosti, ale také vysokým stupněm uplatnění fantazie. Další vývoj dětského výtvarného projevu pokračuje pod vlivem snahy o věcnost a obrazovou věrohodnost.

/ Podobně jako tvořivé schopnosti dítěte se s jeho věkem vyvíjejí také vnímací schopnosti. Tato oblast vyžaduje věnovat zvýšenou pozornost výtvarným aspektům knižní ilustrace a animovaného filmu, protože na kvalitě a úrovni výtvarného ztvárnění tématu ve velké míře závisí žádoucí průběh vnímání a pochopení díla.

/ Z výzkumu vyplývá, že děti reagují především na obsah obrazu, výrazně a bezprostředně na jeho provedení. Malé děti dávají přednost barevnému vyjádření skutečnosti. Kresby tužkou, obrysy nebo siluety je většinou příliš nezaumou a připadají jim nepěkné, nevýrazné nebo nesrozumitelné. Pro starší děti se pak tyto způsoby zobrazení stávají vhodnějšími. Děti příliš

nenadchne ani přehnané zjednodušení a schematičnost obrazu. Vyhovuje jim, když předměty, které je nejvíce zajímají, jsou zobrazeny co nejúplněji. Detailní zpracování obrazu však hlavně závisí na jeho celkovém řešení.

U složitých kompozic s množstvím malých objektů by neměly být jednotlivé předměty přetěžovány zbytečnými podrobnostmi, protože příliš komplikované uspořádání obrazu znesnadňuje dětem vnímání. Musí se také počítat s tím, že menší děti špatně vnímají perspektivní zobrazení, které však pro starší už přestává být obtížné.

/ Je nepochybné, že řada způsobů uměleckého ztvárnění skutečnosti není dětem do určitého věku dostupna jejich vnímání a chápání. Z tohoto poznatku však nevyplyvá nutnost zaměření výtvarné tvorby pro děti na popisně realistické zpracování. Děti vynikají neobyčejnou zvědavostí a ochotou přijímat nové, a proto jsou schopny vnímat a pochopit také díla založená na použití určitého zjednodušení a abstraktních prvků. Dokazuje to oblíbenost tvorby některých ilustrátorů např. Radka Pilaře nebo Miloše Nolla, jejichž ilustrace se vyznačují vyšším stupněm stylisace.

/ V oblasti animovaného filmu se situace poněkud zjednodušuje. Vnímání abstraktnějšího obrazu je dětem ještě ulehčeno prostřednictvím možnosti filmu pohyblivě vyjádřit děj. O tom svědčí např. obliba loutkového filmového seriálu režiséra B. Pojara a výtvarníka M. Štěpánka o dvou medvídcích. Působivost filmu plyne především z výrazové novosti projevující se ve schopnosti postavíček medvědů proměňovat se ve vláček, auto, draka, koně nebo cokoli iného. V tomto filmu našli uplatnění jednoduché avšak neobyčejně nápadité a výstižné loutky medvědů, kteří se pohybují v ještě jednodušším prostředí tvořeným barevným pozadím zaplněným pouze několika důležitými detaily potřebnými ke hře medvídků.

/ Při umělecké tvorbě pro děti se musí tedy počítat s rozsahem jejich vnímání. Ohled na vnímací schopnosti dětí není však třeba chápat jako omezování umělce v jeho

prostředcích a způsobech zobrazení. Zájem o kvalitní uměleckou tvorbu pro děti se projevuje v různorodosti zpracování daného tématu našimi ilustrátory nebo umělci působícími v oblasti animovaného filmu. Svěžest, rozmanitost a mnohotvárnost uměleckého projevu mnohých výtvarníků, mezi něž se zařadili např.

Ondřej Sekora, Adolf Zábranský, Jiří Trnka, Zdeněk Seydl a na které dnes navazují Helena Zmatlíková, Jiří Šalamoun, Josef Kremláček, Adolf Born a mnozí jiní, dokazuje vysokou úroveň naší ilustrační tvorby.

/ Síla tradice české ilustrace, ale také loutkářství prodlužuje svou působnost v kresleném a loutkovém filmu pro děti, jenž byl v kladném smyslu ovlivněn svérázným pojetím mnoha vynikajících tvůrců. Patří k nim Radek Pilař, Zdeněk Smetana, Miroslav Štěpánek, Jiří Kalousek a další, kteří v současné době nacházejí uplatnění pro svoje výtvarné nápady v animovaném filmu. V nedávné době získal animovaný film nové podněty a možnosti také prostřednictvím televize, což především dokazuje obliba filmových seriálů určených pro Večerníček. Z poslední doby stojí za zmínku např. seriály Václava Bedřicha, který jich natočil několik: O víle Amálce ve výtvarné spolupráci s Bohumilem Šiškou, seriál O Makové panence a motýlu Emanuelovi, na jehož výtvarném řešení se podílela Gabriela Dubská a především seriál o dobráckém bernardýnovi Maxipsu Fikovi ve výtvarném zpracování Jiřího Šalamouna.

/ Nároky na kvalitu umělecké tvorby pro děti se stále zvyšují, a proto by měla dále stoupat také její úroveň. V této oblasti však nesmí se opomíjet zvláštnosti dětské psychiky, protože pouze tak se může dosáhnout žádoucích výsledků působení uměleckého díla na děti a podílet se na vyrovnaném rozvoji všech stránek jejich osobnosti. Významnými prostředky, které slouží tomuto cíli, se stávají právě knižní ilustrace a animovaný film. V ČSSR se v uvedených oborech již dosáhlo vynikajících úspěchů, což vytváří předpoklady pro uskutečnění těchto požadavků.

## Lic. Andrés Hernández

UMELECKÝ RIADITEĽ  
POLITICKÉ NAKLADATEĽSTVO  
ÚSTREDNÝ VÝBOR KOMUNISTICKEJ  
STRANY KUBY

DETSKÁ KNIHA NA KUBE.  
HODNOTENIA A KONCEPCIE.

/ Je zjavné, že knižné umenie sa nemení pokiaľ ide o nové koncepcie len formálne, ale aj funkčne. Kniha verne prenáša myšlienky prostredníctvom textu a obrazu, uchováva vo svojej štruktúre a morfolologickej stavbe najrôznejšie zdroje informácií o literárnych, umeleckých, vedeckých a technických výrazoch a všeobecne o ľudskom poznaní.

/ V súčasnosti je knižné umenie vo výhode vzhľadom k iným druhom kultúry. Kniha ako dôležitý prostriedok informácie svojou stálosťou, masovosťou, medzinárodnou projekciou a nespočtými formálnymi a koncepcnými expresívnymi možnosťami sa stala avantgardou svetovej kultúry, čo zmenilo jej osobitosť.

/ Knižné umenie na Kube ako prejav národnej kultúry, rodí sa, rastie a rozvíja sa s Revolúciou. Ak berieme do úvahy, že kniha bola jedným z najúčinnjších prostriedkov, aby kultúra prenikla aj do tých najvzdialenejších miest krajiny, môžeme potvrdiť, že kubánska kniha, okrem toho, že je úspechom kultúry, je aj zbraňou Revolúcie v ideovej a informačnej oblasti.

/ V rozvoji edičného kubánskeho systému ilustrácia knihy nezobrazovala len príbeh, ale okrem toho uľahčila cesty, ktorými sa naša umelecká kultúra úplne realizovala. Od prvých vydaní niektorých národných novín až po enormné množstvo exemplárov vydávaných v súčasnosti, prebehol proces štrukturálnej vizualizácie knihy, v ktorom sa postupne objavovali riešenia grafického výrazu, adekvátne tomu, čo je charakteristické pre túto úlohu, a to súčasťou koncepciou plastického národného výrazu. Dosky kníh, obaly, vnútorné ilustrácie a kompozície textov a obrazov, vytvárajú očividne pole pôsobnosti, v ktorom interpretácia prostredníctvom obrazov a vnímaných sociálnych požiadaviek, sa radí bezpochyby medzi prostriedky účinnej a ekonomickej informácie na prijateľnej estetickú úroveň.

/ Kubánsky design knihy a v rámci neho detský, dali konkrétnu odpoveď na typickú estetickú problematiku

sociálnej situácie. Práca medzi jednotlivými odborními, v ktorej umelec výtvarník participuje v rôznych odboroch, umožnila vydávať tituly, v ktorých vzťah medzi formou a obsahom sa približuje až k čitateľom a presahuje ich. V procese formovania sa našej socialistickej spoločnosti, knižné umenie vytvorilo hlboké zväzky medzi materiálnou výrobou, spoločensko-historickým prostredím a tvorivou umeleckou predstavivosťou, ktoré upevňujú to národné a medzinárodné, čo nás určuje.

/ Edičný kubánsky systém vykonáva dôležitú prácu, ktorá má za cieľ uspokojiť rastúcu požiadavku informácie, ktorá je venovaná našim mladým čitateľom, kde ilustrácia hrá prvoradú úlohu, nielen pokiaľ ide o formu, ale aj o koncepciu priamej a pôsobivej informácie.

/ Detská kresba, okrem toho, že je prejavom umeleckého výrazu, ktorý je určený deťom, je tiež vedeckým a technickým faktom, ktorý je umelec povinný pozorovať, aby zaručil úspech cieľov, ktoré sa snaží prenášať.

/ Je nediskutabilné, že kresba je účinným prostriedkom pre vizuálnu výchovu a rozvoj osobnosti dieťaťa. Dieťa pri objavení niečoho nového porovnáva to s tým, čo, už pozná, t. zn., že neznáme porovnáva so známym, vzdialené s blízkym. Z tohoto vyplýva dôležitosť navrhnuť obrazy, ktoré sa vyjadrujú ilustráciou, na vysokej estetickú úrovni, kde predstavivosť a fantázia sa spájajú s vedeckým, aby si v procese komunikácie dieťa nevytváralo len izolované estetické koncepcie, ale aby tento proces prispieval tiež k jeho biologickému a intelektuálnemu rozvoju. Touto prirodzenou tendenciou k porovnávaniam, mení sa pôsobivý mechanizmus poznávacieho procesu a diferenciácia neznámeho vytvára základ neskoršieho rozvoja a zdokonalenia osobnosti.

/ Dieťa vníma a spracováva tak priamu informáciu v kontexte, ktorá je k nemu vysielaná prostredníctvom zmyslových orgánov, ako aj tú, ktorú prijíma z nepriamych zdrojov. Pod vplyvom informácie tak priamej ako aj nepriamej, si rozširuje predstavu o svete,

a v dôsledku toho, sa rozvíja jeho osobnosť a vhodne sa správa v spoločnosti. Práve sledovaním týchto dôvodov, výtvarník, tým, že pospája ľahko dešifrovateľné znamenia s krásou a potrebnou fantáziou, môže pozitívne ovplyvniť jeho stav poznania.

#### JAZYK TYPOGRAFICKÉHO PREJAVU.

/ V súčasnosti má výtvarný umelec k dispozícii nespočetné množstvo typografických druhov, ktorými dáva písomnému prejavu vizuálne potvrdenie obsahu. Touto formou, alfabetické znaky, zoskupené do slova alebo vety, môžu byť premenené na symboly, ktoré sú schopné prenášať obsah slova nielen spoločným jazykom, ale tiež prostredníctvom vizuálneho metajazyka.

/ Alfabetické znaky typograficky zobrazené formou detskej knihy, môžu byť v čo najrozmanitejších tvaroch alebo spojeniach, ale je podstatné, aby typy alebo použité spojenia boli starostlivo vybrané, aby bola zaručená účinnosť a ľahká dekodifikácia pri prvých pokusoch a formovaní návykov pri čítaní.

/ Usporiadanim druhov, opakovaním určitých znakov alebo skupiny znakov v gramatickej konštrukcii slova alebo vety, sa môže vyjadriť jej obsah vzťahom podobných alebo odlišných prvkov v rámci kompozície alebo grafického spojenia. Medzi nimi sa uplatňuje vzťah kontrastu, zjednodušenia a formátu.

/ V našich vydavateľstvách sa stanovilo, na základe historicko-koncepčného kritéria, použitie bodovania alebo veľkostí druhov vzhľadom k veku dieťaťa, v závislosti od úrovne vnímania. Používajú sa formáty o 18 bodoch pre predškolskú úroveň, 14 bodov pre školákov a 12 a 10 bodov pre mládež, čo sa zjavne prejavilo pozitívnymi výsledkami. Napriek tomu, odpovede na tieto kritériá by mali dať psychológovia, pedagógovia a odborníci vizuálnej komunikácie.

#### OBRAZ — URČUJÚCI FAKTOR V POZNÁVACOM PROCESE DIEŤAŤA.

/ U dieťaťa každá skúsenosť sa rovná obrazu a každý výraz sa u neho mení na obrazy. Opakovaním sa obrazy zaznamenávajú v pamäti a naplňujú takým spôsobom jeho vnímanie, že už pri jednoduchom príznaku jeho videnia, ich môže identifikovať a automaticky ich zobraziť vo svojich predstavách.

/ Preto pôsobenie vnímaných prvkov v biologickom a intelektuálnom, ako foriem hladkých a volumetrických, farby a ich odtiene, vyjadrené ilustráciou, prispievajú k vytvoreniu základu pre vzťahy s predmetmi a s prejavom.

/ Informácia, prijatá prostredníctvom ilustrácií, zastupuje ekvivalentne význam odkazu objektívnej reality, a význam vlastnosti, významom indikácie. Pri sledovaní týchto kritérií, detská ilustrácia, okrem toho, že zobrazuje akúkoľvek z techník a prejavov súčasnej plastiky a grafiky, vrátane volumetrických výrazov, umožňuje vysielat hromadu informácií reality, ktorá ju obklopuje a prispieva priamo a nepriamo na utváranie kultúrneho, politického a ideologického intelektu v súlade so spôsobom správania, ktoré charakterizujú detstvo a mladosť v socialistickej spoločnosti.

/ V detskej ilustrácii, určujúcu vlastnosť má farba. Farba je vibráciou, je vibráciou odrazeného svetla. Nie všetky farby sú vnímané tým istým spôsobom. Rozdielne skúsenosti potvrdzujú, že sa vnímajú tvary skôr ako farba, a že existujú farby, ktoré sa vnímajú skôr ako iné. Pretože je pochopiteľná dôležitosť, ktorú vo vizuálnej komunikácii nadobúdajú tieto kontrastné simultánne javy, často je vhodné vyberať farby, ktoré vzájomným pôsobením priťahujú mimovoľne pozornosť.

/ Vhodná kompozícia, adekvátnosť a výber farieb v detskej ilustrácii má prvoradú úlohu vo vysielaní a prijímaní toho, čo chceme oznámiť, okrem toho, že súčasne prispievame k rozvoju vnemových schopností, k precvičovaniu predstavivosti a fantázie, rovnako ako k estetickému výchove. Súčasná ilustrácia detskej knihy ako prejav kultúry, viac ako v obsahu, sa mení vo funkciu, ktorá sa pretvára ako jav vnímania na stimul poznávacieho procesu v celkovom rozvoji dieťaťa.

/ Je nepochybné, že v spoločnosti, ktorá buduje socializmus, každý predmet, každá vytvorená vec musí splňať nejakú funkciu a tento zámer musí usmerňovať každú tvorivú činnosť. Je potrebné vysvetliť, že ak používame slovo *funkcia*, neodvolávame sa len na okamžité účinné použitie predmetu alebo veci ale tiež na všetko, čo tento predmet, vec alebo prejav predstavuje pre nového človeka v jeho biologickom a intelektuálnom rozvoji.

Zbigniew Rychlicki  
PLR

MEDZINÁRODNÉ SYMPÓZIUM  
NA 8. BIENÁLE ILUSTRÁCIÍ  
BIB '81 — BRATISLAVA

/ Neľahko sa hovorí *objektívne* o umení maliarovi-  
ilustrátorovi kníh. Keď som sa napriek tomu prihlásil  
o slovo, bude to podľa môjho názoru skôr všeobecná  
výpoveď v rámci diskusie, ktorá sa nie vždy bude kryť  
s predloženou hlavnou témou. Bude to výpoveď alebo  
skôr za hrst' reflexných myšlienok, týkajúcich sa ilustrácie,  
potom niekoľko slov o knihe samotnej, o edičnej činnosti,  
trocha o umení a o jeho úlohe pri estetickej výchove  
mladého pokolenia. Umenie je jedno, nedá sa deliť,  
a jeho rozškatulkovanie podľa jednotlivých druhov často  
namiesto poriadku spôsobuje zmätok.

— Tak napríklad ilustrácia v hierarchii umenia, a hlavne  
ilustrácia detskej literatúry dlho bola (a kde tu ešte aj je)  
hodnotená niektorými „kruhmi“ zhovievavo alebo  
podceňujúco. Obrázky v knihách pre deti podľa názoru  
a predstáv mnohých ľudí nie sú žiadnym problémom  
umenia a vzhľadom na obrovské množstvo problémov  
našich čias sa zaraďujú rádovo medzi málo významné.

/ A predsa však, v ťažkých časoch povojnovej výstavby  
tak u nás ako i v štátoch našich priateľov jej dôležitosť  
a význam pri formovaní osobnosti, v tvarovaní  
citlivosti mladého pokolenia zostala docenená  
a je považovaná za jeden z dôležitejších elementov  
výchovného procesu. Živým príkladom vyššie uvedeného  
je naše stretnutie tu, v Bratislave, na nasledujúcom  
8. Bienále ilustrácií. Živým príkladom u nás v Poľsku  
je zavedená čestná a významná Cena predsedu rady  
ministrov za výtvarnú tvorbu pre deti a mládež. Sú to  
dôkazy uznania štátnym patronátom ako aj uznania  
spoločenskej stálosti tejto umeleckej disciplíny. Všetci  
túžime po vynikajúcom a nádhernom umení na mieru  
veľkých čias, pričasto zabúdame na to, že nič v našom  
svete sa nedeje samostatne, a že samotné tvorivé talenty  
tu nestačia. Prežívanie umenia — to je otvorený proces,  
cenný v každej nasledujúcej etape rozvoja človeka,  
ktorý uspokojuje a zároveň rozvíja stále nové potreby  
vyššieho rádu. Rozvoj umenia totiž závisí od celého radu  
spoločenských podmienok, z ktorých prinajmenšom tri sú

podľa všetkého nevyhnutné. Sú to:

1. chápanie spoločensko-výchovnej úlohy umenia
  2. vlastné estetické milieum
  3. zovšeobecňovanie a popularizácia umenia (mecenát)
- / Zvlášť chcem zdôrazniť prvú podmienku a dovoľm  
si preto na úvod zacitovať vetu, ktorú som vybral  
z vynikajúcej práce poľského profesora  
Bohdana Suchodolského. „Súčasný problémy umeleckej  
výchovy“.

/ „Keď vstupujeme do skutočne humanistického obdobia  
dejín, musíme si jasne uvedomiť, že jeho osudy závisia  
vo veľkej miere od výchovy ľudí a že jedným z troch  
základných faktorov tejto výchovy je okrem štúdia  
a spoločenskej činnosti práve umenie“. Takto hodnotí  
úlohu umenia veda a myslím si, že nezávisle od sledu  
ľudskej činnosti alebo od toho, že umenie je výsledkom  
spoločensko-ekonomických podmienok alebo či ich  
predchádza a predpovedá, v konečnom dôsledku týchto  
zložitých procesov je najbezprostrednejším  
a najviditeľnejším faktorom formovania človeka.

Umenie vytvára módu a snobizmus, štýl, spôsob života  
a nakoniec aj to najdôležitejšie-spoločensky postoj.  
Prostredníctvom umenia nám známi ľudia gotiky,  
renesancie alebo rokoka museli byť takými, akými boli  
práve v tom a nie inom umeleckom ráme. Naša súčasná  
mládež je taká, aké je jej umenie. Mládež z technických  
vysokých škôl je taká, aké tvorí umenie, mládež,  
študujúca na umeleckých vysokých školách, je zasa dosť  
neporiadna, neusporiadaná, podceňujúca pracovnú  
zručnosť. Zdá sa mi, že keby sme hľadali iné stránky  
tohoto javu, tak možno by sa dalo s týmto druhom  
umenia, na ktorý sa mládež začína snobizovať, spojiť  
aj vyrábanie brakov v továrňach.

/ Vo vzťahu ku literatúre — ilustrácia detských kníh  
je nepochybne prvou etapou v stupňovaní ťažkostí  
kontaktov človeka s umením. Je to veľká zodpovednosť  
vydavateľstiev, stredísk, publikujúcich diela umenia,  
za umeleckú a estetickú úroveň vydávaných diel.



/ Druhým aspektom je vplyv na formovanie ilustračného umenia a zodpovednosť voči tvorcom.

/ Nasza Księgarnia — je to vydavateľstvo v Poľsku, ktorého všetky knihy sú súčasne ilustrované, čím sa líšia od vydávania takzvaného hotového materiálu umeleckých vydavateľstiev ako sú u nás známe nádherné albumy Canaletto alebo Michalowski. Sú to krásne knihy, vydané z hotového materiálu. Nasza Księgarnia (rovnako ako vydavateľstvo Mladé letá-Albatros-Kinderbuchverlag-Dietskaja Literatura alebo Oteczestvo) publikuje živé-súčasnú umenie. Je to teda umelecké vydavateľstvo, ktoré si v súvislosti s vyššie uvedeným zaslúži špeciálnu starostlivosť a vhodné podmienky, nevyhnutné pre ďalší rozvoj tejto krásnej umeleckej disciplíny v detských knihách. Preto si tiež myslím, že nasledujúcou podmienkou existencie dobrého umenia je vlastné kultúrne milieum, ktoré chápem ako súčet samotnej tvorivosti a hodnotenia ako aj výberu tejto tvorivosti, pretože vzhľadom na stále vzrastajúcu spoločenskú úlohu umenia, otázka hodnotenia ich výberu sa stáva stále novším a dôležitejším problémom.

/ Keď používam termín „vlastné milieum“, myslím tým postavenie sa proti napodobňovaniu a druhotnosti akéhokoľvek druhu. V umení sa totiž berie do úvahy iba to, čo je tvorivé, autentické a napodobňovanie sa jednoducho vôbec neberie do úvahy; a to tým viac, pretože súčasný rozvoj techniky a civilizácie umožňuje všetkým priamy prístup ku originálu. Všetky „pôžičky“ takto stratili dokonca aj úlohu poukazov a sú vlastne nehodnotné a bezcenné. Túto tézu ako prvý predložil a zdôraznil Malraux vo svojej „Psychológii umenia“. Neznamená to samozrejme provinčné uzatváranie sa pred vplyvmi, ktoré vždy zostanú požadovanou a normálnou formou výmeny myšlienok a skúseností medzi ľuďmi a národmi a taktiež jednou z podmienok kontinuovania tradície. Ale aj najdiferencovanejšie a národné umenie môže byť preda veľmi zlé. Táto pravda bude teda veľmi podstatnou a dôležitou podmienkou — autentičnosť tvorby. Stále to však ešte nie je kritérium, určujúce jej hodnotu, hodnotu v plnom význame.

— Najnepochybnejšie je tu asi hodnotenie politického, pedagogického alebo morálneho obsahu umeleckého diela, ale aj tu sa dá ľahko pomýliť. Umenie propagandy príliš dobre neslúži, samozrejme okrem nepočtených výnimiek v rámci tých disciplín, ktoré sú používané pre tento účel, ako sú napríklad plagát alebo reklamná grafika. — Pomýlil sa už Diderot, keď v mene morálky dával desiatich Walteauov za jedného Teniersa (samozrejme tu ide o Teniersove druhotné scény). Iný francúzsky historik, Faure, mal však asi pravdu,

keď tvrdil, že celá galéria bitiek vo Versailles menej hovorí o Francúzsku a je menej francúzska ako jedna „mŕtva prírodná scéna“ Chardina.

/ Estetické kritéria umeleckej formy, ktorá je rozhodujúcou silou pôsobenia, sú ešte zložitejšie a ťažším problémom, pretože každá nová umelecká pravda je skoro vždy v momente svojho objavenia sa niečím, čo zdánlivo je niečím bez precedensu.

/ V dejinách umenia máme príliš veľa príkladov omylov v hodnoteniach súčasníkov, ktoré nesvedčia najlepšie o hodnotách milieum, zodpovedného za výber. Tak to bolo a Rembrantom, Cezannom alebo Van Goghom. V umení je rozhodujúcim zákonom pri výbere toho a nie iného diela iba vkus, čiže takzvaný vkus milieum, ktoré robí tento výber — ale žiaľ na dobrý vkus pravidlo neexistuje. Samotné vedomosti tu nestačia. Čiže hlavnými kritériami tvorby a selekcie v umení v oblasti umeleckej formy sú: podmienka hodnovernosti a dobrý vkus, ktorý sa skladá okrem talentu aj z vedomostí a serióznej práce nad sebou samým. Predsa však aj v tejto oblasti sú z dejín známe slávne a v anekdotách zosmiešňované subjektívne omyly veľkých autorít v oblasti vkusu. Tak napríklad Manet povedal Renoirovi, vlastne svojim priateľom v kaviarni, že: „keď chcete, tak povedzte tomu Renoirovi, aby prestal maľovať, lebo aj tak z neho nikdy nič nebude“!. Jednoducho ho Manet nemal rád a preto aj ho takto subjektívne ohodnotil. Oveľa pozoruhodnejší je omyl Matissa, ktorý ako člen jury v 1907. roku na Parížskom salóne presadil odmietnutie obrazov Bracquea, ktoré započali éru kubizmu o rok neskôr.

/ Samozrejme, že všetko čo sme tu uviedli, je veľmi úzko spojené aj s maliarskou a grafickou prácou dobre vedeného vydavateľského zázemia. Znova tu existuje dvojitá zodpovednosť výberu: vo vzťahu ku čitateľovi, kde platí celý rad pedagogicko-výchovných kritérií a vo vzťahu k umeleckému dielu, čiže v našom prípade ku ilustrácii, s jej závislosťou od literárneho textu. — v snahe uniknúť subjektívnym chybám individuálneho hodnotenia sa mi zdá, že jediným správnym riešením je prijatie zásady kolektívneho hodnotenia. My, umelci a vydavatelia sme v tomto prípade v dosť šťastnej situácii, pretože v ilustračnom prostredí existuje vlastné milieum. Moderná poľská ilustrácia patrí medzi mladé umenie, ktoré vyrastá z našich národných tradícií, a ktorá sa v Poľsku rozvíja súčasne s rozvojom tejto disciplíny v iných štátoch. Neutláčajú nás teda cudzie autority. Nezávislosť, tvorivá sloboda komentovania literárneho textu z nej vytvárajú stále živé a spoločensky potrebné umenie.

/ Treťou podmienkou rozvoja umenia je, ako som už v úvode uviedol, otázka mecenátu a popularizácie. Tento mecenát má byť v prvom rade pre tvorcov faktorom, ktorý zvyšuje ich sebavedomie, podporuje ich v práci a v potrebe vykonávanej práce a nie iba „výkupným úradom“ ako sa to tak často chápe. Mecenát nakoniec umenie kupuje, pri platení určuje svoje podmienky a musí poznať hranice, v ktorých je možný život umenia. Preto tiež osoby, ktoré sú za tento mecenát zodpovedné, musia zodpovedať najvyšším kvalifikáciám kultúrneho milieua. Zodpovedajúci výber poradcov rozhoduje o kultúrnej politike štátu a inštitúcií, zodpovedných za prácu v tejto oblasti.

/ Práca spisovateľa, ilustrátora, vydavateľa a tlačiara je vlastne služobnou prácou pre čitateľa. Nesmieme však zabudnúť, že vydavateľstvo taktiež plní funkciu mecenáša

umenia a berie takto na seba z toho vyplývajúce povinnosti, medzi nimi aj zodpovednosť za formu, popularizáciu, čo v tomto prípade znamená kvalitu reprodukcie. A nakoniec ešte niekoľko slov o špecifike ilustrácie v knihách, určených pre deti a mládež. Je to neobyčajne ťažká oblasť, o ktorej vieme veľmi málo, hoci ostatné činnosti a práce na tomto poli sa výrazne zlepšili. Systematické organizovanie BIB, medzinárodné edičné súťaže, IBA, trhy v Bologni a mnoho iných, spopularizovali umenie knihy. Vzástol záujem o tento druh tvorby medzi významnými a vynikajúcimi výtvarníkmi, ktorí doteraz ešte neilustrovali. Spôsobilo to vzrast úrovne, prinieslo mnoho nových tak umeleckých ako i pracovných hodnôt. Knižné umenie sa stalo všeobecným a svet detskej fantázie sa týmto obohatil, skrásnel a sfarebnel ešte viac.

## REGISTER AUTOROV

*Dr. Lucia Binder* — Rakúsko  
riaditeľka Medzinárodného inštitútu pre výskum  
mládežníckej literatúry vo Viedni. Šéfredaktorka  
časopisu IBBY — BOKBIRD. Bývalá prezidentka  
medzinárodnej poroty na udeľovanie Medaily  
H. Ch. Andersena. Členka medzinárodnej poroty BIB.

*Dr. Lýdia Kyseľová* — ČSSR  
Vedecká pracovníčka výskumu pre oblasť detskej  
literatúry a jej využitia deťmi a mládežou. Bývalá  
šéfredaktorka vydavateľstva pre deti Mladé letá,  
v Bratislave.

*Prof. Klaus Doderer* — NSR  
Literárny teoretik detskej a mládežníckej literatúry.  
Riaditeľ Ústavu pre výskum detskej a mládežníckej  
literatúry na Goetheho univerzite vo Frankfurte/  
/Mohanom. Člen a od r. 1974 prezident Medzinárodnej  
spoločnosti pre výskum detskej a mládežníckej literatúry.

*Janine Despinette* — Francúzsko  
literárna teoretička a kritička. Pracovníčka francúzskeho  
ústavu pre využitie voľného času mládeže.  
Viceprezidentka Centra G. Pompidoua v Paríži.  
Vedúca rubriky „Knihy“ v týždenníku *Loisirs—Jeuns*  
v Paríži. Zakladateľka Ceny za grafickú úpravu detskej  
knihy v Paríži.

*Prof. Dietrich Grünwald* — NSR  
Vedecký pracovník Ústavu pre výskum detskej  
a mládežníckej literatúry na Goetheho univerzite  
vo Frankfurte/Mohanom.

*Dr. Blanka Stehliková* — ČSSR  
Historička umenia. Autorka prác o výtvarnom umení  
a ilustrácii detských kníh. Pre kongres IBBY v Prahe,  
pripravila Katalóg československej ilustrácie pre deti  
a mládež.

*Anna Horváthová* — ČSSR  
Historička umenia. Odborná pracovníčka Slovenskej  
národnej galérie v Bratislave. Vedúca Medzinárodného  
kabinetu BIB v SNG. Venuje sa teórii ilustrácie  
do detskej literatúry. Odborne pripravuje BIB  
(Bienále ilustrácie Bratislava) od roku 1969. Je vedeckou  
tajomníčkou medzinárodného sympózia o detskej  
ilustrácii. Je autorkou kníh BIB '71—73; BIB '75—77;  
BIB '79—81.

*Dr. JuraJ Klaučo* — ČSSR  
Šéfredaktor vydavateľstva pre deti a mládež *Mladé letá*  
v Bratislave. Autor mnohých štúdií o grafickej  
a vizuálnej stránke kníh.

*Prof. Milan Hegar* — ČSSR  
Profesor písma a knižnej kultúry na Vysokej škole  
umeleckého priemyslu v Prahe. Významný československý  
knižný upravovateľ. Nositeľ mnohých cien za vynikajúcu  
úpravu kníh, predovšetkým klasickej literatúry.

*Miroslav Cipár* — ČSSR  
Akad. maliar, grafik ilustrátor. Je nositeľom Zlatého orla  
z NICE za knihu *Lysistrata*. V roku 1971—72 pôsobil  
ako výtvarný expert v Indii.

*Lubomír Krátky* — ČSSR  
Významný československý knižný upravca  
a umelec-typograf.

*Helga Aichinger* — Rakúsko  
Grafička a ilustrátorka kníh pre deti a mládež.  
Nositeľka Plakety BIB za ilustrácie.

*Univ. Prof. Dr. František Holešovský DRSc.* — ČSSR  
Významný teoretik v oblasti ilustrácie kníh pre deti  
a mládež. Autor niekoľkých kníh o ilustrácii detských  
kníh, a výtvarnom umení zvlášť.

*Dagmar Berková* — ČSSR

Akad. maliarka, grafička a ilustrátorka detských kníh. Na bratislavskom bienále ilustrácii dostala Plaketu BIB.

*Gennadij Kalinovskij* — ZSSR

Maliar, grafik a ilustrátor. Študoval na Umeleckom inštitúte Surikova v Leningrade. Žije v Moskve.

*Markéta Prachatická* — ČSSR

Ilustrátorka a grafička. Na bienále užitej grafiky v Brane dostala Plaketu za ilustrácie do knihy L. Carrolla Alenka v krajine zázrakov a za zrkadlom.

*Dušan Kállay* — ČSSR

Grafik, maliar a ilustrátor. Študoval na Vysokej škole výtvarnej v Bratislave. Na Bienále ilustrácii Bratislava, dostal 2× Zlaté jablko BIB.

*Jiří Šalamoun* — ČSSR

Maliar, grafik a ilustrátor, tvorca animovaných filmov. Študoval na Akadémii výtvarných umení a Vysokej škole grafiky a knižného umenia v Lipsku. Jeho ilustračná tvorba bola ocenená doma aj v zahraničí (New York 1974, Provincia di Trento 1976, Najkrajšie knihy ČSSR).

*Dr. Jan Tomeš* — ČSSR

výtvarný teoretik. Autor mnohých monografických diel o výtvarníkoch.

*Gita Kordošová* — ČSSR

Historička umenia. Odborná pracovníčka Slovenskej národnej galérie.

*Binette Schroeder* — Nickl — NSR

Maliarka, ilustrátorka. Študovala v Mníchove a Basilei. Venuje sa aj užitej grafike. Mnohé texty si píše sama. Za autorskú knihu Lupinchen dostala na BIB v roku 1971 Zlaté jablko BIB.

*Doc. Dr. Štefan Mruškovič*, CSc. — ČSSR

Riaditeľ Slovenskej národnej galérie v Bratislave. Externý učiteľ FFUK, Katedry etnografie a folkloristiky.

*Dr. Marie Benešová* — ČSSR

Vedecká pracovníčka Filmového ústavu v Prahe, autorka viacerých publikácií o československom filme pre deti. Jej práce boli ocenené Zlatou medailou v Rimini (1967) za významný prínos do filmovej teórie.

*Rudolf Urc* — ČSSR

Vedúci dramaturg Slovenskej filmovej tvorby — oddelenia animovaného filmu v Bratislave. Pracuje v oblasti réžie a scenáristiky. Nakrútil niekoľko dokumentárnych filmov, ocenených doma aj v zahraničí. Je autorom publikácie Animovaný film (1980).

*Dr. Marian Veselý* — ČSSR

Výtvarný teoretik. Vedecký pracovník Umenovedného ústavu Slovenskej akadémie vied v Bratislave. Venuje sa teórii detskej ilustrácie animovaného filmu. Pracuje v Medzinárodnej porote BIB.

*Ella Gankina* — ZSSR

Výtvarná teoretička. Dlhodobá vedecká tajomníčka Zväzu sovietskych výtvarných umelcov. Vedúca redakcie Albumy vo vydavateľstve Sovietsky chudožnik v Moskve. Autorka významných kníh z oblasti knižného umenia a ilustrácie a monografických kníh o umelcoch.

*Albín Brunovský* — ČSSR

Maliar, grafik a ilustrátor. Profesor na Vysokej škole výtvarných umení v Bratislave. Je nositeľom významných cien doma i v zahraničí. (Herderova cena vo Viedni, Zlaté jablká BIB, Cena na Bienále grafiky v Brne).

*Vilma Čadová* — ČSSR

Absolventka Karlovej univerzity v Prahe. Vo svojej diplomovej práci sa venovala problému vzťahov medzi ilustráciou a kresleným, resp. animovaným filmom pre deti a mládež.