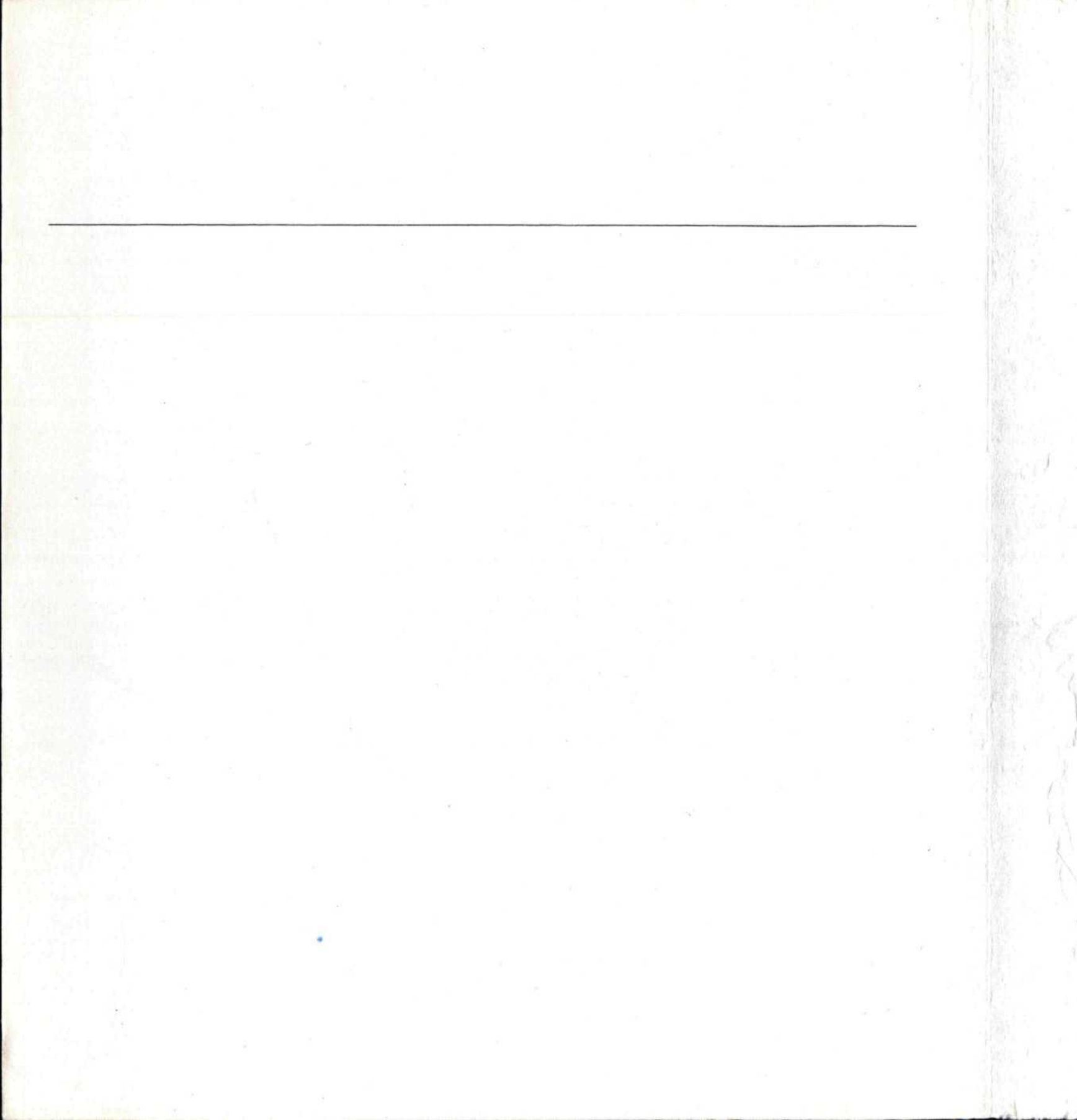


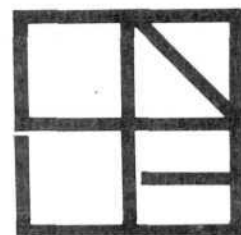
BIB'83

ZBORNÍK
SNG
9

SLOVENSKÁ
NÁRODNÁ
GALÉRIA





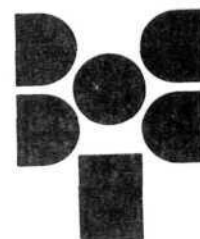


**ZBORNÍK SLOVENSKEJ
NÁRODNEJ
GALÉRIE 9**

**MISCELLANY OF THE
SLOVAK NATIONAL
GALLERY 9**

**СБОРНИК СЛОВАЦКОЙ
НАЦИОНАЛЬНОЙ ГАЛЕРЕИ 9**

2/3



**BIENÁLE ILUSTRÁCIÍ
BRATISLAVA
'83**

**BIENNALE OF ILLUSTRATIONS
BRATISLAVA
'83**

**БЪЕНАЛЕ ИЛЛЮСТРАЦИИ
БРАТИСЛАВА
'83**

4/5

BIB '83

Vedecká redaktorka a zostavovateľka
Anna Horváthová

Scientific advisor, editor and compiler
Anna Horváthová

Научный редактор и составитель
Анна Хорватова

6/7



OBSAH CONTENTS СОЧИНЕНИЕ

Zdeněk Kostka DIALEKTIKA UMELECKÉHO VÝVOJA A ZDROJE JEHO PODNETOV	ČSSR	11
Anna Horváthová — František Holešovský TÉMA SYMPOZIA BIB '83 Z HLADISKA TVORIVÝCH PROCESOV V ILUSTRÁCIÍ DETSKEJ KNIHY	ČSSR	23
Alice Hartman VPLYV UMENIA NA ILUSTRÁCIU DETSKEJ A MLÁDEŽNÍCKEJ LITERATÚRY PREDOVŠETKÝM SECESIE	NDR	31
Ottlie Dinges VPLYV KRESLENÝCH SERIÁLOV NA TVORBU OBRÁZKOVEJ KNIHY PRE DETI V NSR	NSR	33
Blanka Stehlíková RICHARD LAUDA A JEHO PODIEL NA UTVARANÍ MODERNEJ ČESKEJ DETSKEJ KNIHY	ČSSR	37
Jana Brabcová SECESNÍ ILUSTRACE PŮSOBÍ AŽ DO NAŠICH DNŮ	ČSSR	41
Jens Thiele ŠTYLOVÉ TENDENCIE V SÚČASNEJ OBRÁZKOVEJ KNIHE — INŠPIRAČNÉ ZDROJE SÚČASNÝCH AUTOROV	NSR	43
Irena Wojnarová VIDIEŤ A POCHOPÍŤ	PLR	47
Janine Despinette ILUSTRÁCIE ALICE	FRANCÚZSKO	49
Lola Savčičová VPLYV UMELECKÝCH SLOHOV NA ILUSTRÁCIU Detských kníh	JUHOSLÁVIA	59
Fedora Klimáčková INŠPIRÁCIE STAROVEKÝM A STREDOVEKÝM ORIENTÁLNYM UMENÍM V ILUSTRÁCIÁCH EMILA MAKOVICKÉHO	ČSSR	63
Štefan Mruškovič INŠPIRATÍVNE ZDROJE A FUNKCIA ĽUDOVÉHO UMENIA A KULTÚRY VO VÝVOJI ILUSTROVANEJ DETSKEJ KNIHY	ČSSR	67
Oľga Danglová PRVKY ĽUDOVOSTI V ILUSTRÁČNEJ TVORBE SLOVENSKEJ ROZPRÁVKY	ČSSR	77
Vesna Lakičevićová PRAMENE A ÚLOHA ĽUDOVÉHO UMENIA PRI ROZVOJI ILUSTRÁCIE Detských kníh	JUHOSLÁVIA	83
Marta Sigmundová BENKOVÉ ILUSTRÁCIE PROSTONÁRODNÝCH SLOVENSÝCH POVESTÍ	ČSSR	87
Gita Kordošová VPLYV TRADIČÍ ĽUDOVÉHO DREVOREZU A ĽUDOVEJ DREVOREZBY V SLOVENSKEJ ILUSTRÁCIÍ	ČSSR	91
Ladislav Grešlík POZNÁMKY K ILUSTRÁCIÁM KNÍH PRE DETI V UKRAJINSKOM JAZYKU, VYDÁVANÝCH V ČSSR	ČSSR	95
Angela Lago BAROKO A BRAZÍLSKA ILUSTRÁCIA DETSKEJ KNIHY	BRAZÍLIA	97
Güner Ener POHLAD NA TURECKÚ ILUSTRÁCIU Detských kníh Z HLADISKA TĚMY SYMPOZIA	TURECKO	99
Ernest Kocsis VPLYV VÝTVARNÉHO UMENIA NA VÝVIN MODERNEJ ILUSTRÁČNEJ TVORBY DETSKEJ KNIHY NA SLOVENSKU	ČSSR	101
Věra Mišurcová K VYUŽITÍ DĚTSKÝCH ILUSTRÁCIÍ V ESTETICKÉ VÝCHOVĚ DĚTÍ	ČSSR	103
Jaromír Uždil MEZI UMĚNÍM A VÝCHOVOU	ČSSR	105

Jiří Kostka			
DIALECTICS OF ARTISTIC DEVELOPMENT AND THE SOURCES OF ITS STIMULI	ČSSR		111
Anna Horváthová — František Holešovský			
THEME OF BIB '83 SYMPOSIUM FROM THE ASPECT OF CREATIVE PROCESS IN CHILDREN'S BOOK ILLUSTRATION	ČSSR		123
Alice Hartmann			
INFLUENCE OF FINE ARTS ON CHILDREN'S BOOK ILLUSTRATION AND THE BOOKS FOR THE YOUNG		GDR	131
Otilie Dinges			
INFLUENCE OF COMICS ON PICTURE BOOK PRODUCTION IN THE FEDERAL REPUBLIC OF GERMANY		FRG	133
Blanka Stehlíková			
RICHARD LAUDA AND SHARE IN CREATION OF MODERN CZECH CHILDREN'S BOOK	ČSSR		137
Jana Brabcová			
ART NOUVEAU ILLUSTRATIONS' INFLUENCE ON THE BOOK OF TODAY	ČSSR		141
Jens Thiele			
STYLES AND TREND IN PRESENT DAY CHILDREN'S BOOK ILLUSTRATION CONTEMPORARY GERMAN AUTHORS' SOURCES OF INSPIRATION		FRG	143
Irena Wojnar			
KNOWLEDGE AND UNDERSTANDING		PPR	149
Janine Despinette			
ILLUSTRATIONS OF ALICE IN WONDERLAND		FRANCE	153
Lola Savčić			
REFLECTION OF ARTISTIC STYLES IN CHILDREN'S BOOK ILLUSTRATION		JUHOSLAVIA	163
Fedora Klimáčková			
EMIL MAKOVICKÝ'S ILLUSTRATIONS INSPIRED BY ANCIENT MEDIEVAL AND ORIENTAL ART	ČSSR		169
Štefan Mruškovič			
COURCES OF INSPIRATION, INFLUENCE AND FUNCTION OF FOLK ART AND FOLK CULTURE IN THE DEVELOPMENT OF ILLUSTRATED CHILDREN'S BOOKS	ČSSR		173
Oľga Danglová			
FOLK ELEMENTS IN SLOVAK FAIRY TALE ILLUSTRATION	ČSSR		183
Vesna Lakičević			
FUNCTION OF FOLKLORE AND ITS INFLUENCE ON CHILDREN'S BOOK ILLUSTRATION DEVELOPMENT		JUGOSLAVIA	189
Marta Sigmundová			
BENKA'S ILLUSTRATIONS TO SLOVAK FOLK TALES	ČSSR		193
Gita Kordošová			
INFLUENCE OF FOLK WOODCARVINGS ON SLOVAK ILLUSTRATION	ČSSR		197
Jaromír Uždil			
BETWEEN ART AND EDUCATION	ČSSR		201
Ladislav Grešík			
SOME NOTES ON CHILDREN'S BOOK ILLUSTRATION IN BOOKS PUBLISHES IN UKRAINIAN LANGUAGE IN CZECHOSLOVAKIA AFTER 1954	ČSSR		207
Věra Mišurcová			
EMPLOYMENT OF CHILDREN'S BOOK ILLUSTRATIONS IN CHILDREN'S AESTHETIC EDUCATION	ČSSR		209
Angela Lago			
BAROQUE AND BRAZILIAN CHILDREN'S BOOK ILLUSTRATION		BRAZIL	211

Güner Ener TURKISH CHILDREN'S BOOK ILLUSTRATION FROM THE ASPECT OF THE THEME OF THE SYMPOSIUM	TURKEY	213
Ernest Kocsis INFLUENCE OF FINE ARTS ON THE DEVELOPMENT OF MODERN CHILDREN'S BOOK ILLUSTRATION IN SLOVAKIA	ČSSR	215
Йиржи Костка Диалектика художественного разбития и источники его побуждений	ЧССР	219
Анна Хорватова — Франтишек Голешовски Тема симпозиума БИБ »83 с точки зрения творческих процессов в иллюстрации детской книги	ЧССР	233
Алис Гартманн Влияние изобразительного искусства на иллюстрацию книг для детей и юношества на примере стиля «модерн»	ГДР	243
Оттиле Дингес Влияние «комикс» на творчество книг с картинками в федеративной республике Германии	ФРГ	245
Бланка Стегликова Рихард Лауда и его участие в формировании чешской детской книги	ЧССР	251
Яна Брабцова Иллюстрация стиля «модерн» действует по наши дни	ЧССР	255
Енс Тиеле Стилевые направления изобразительного искусства в иллюстрации современной детской книги — Сравнительное рассуждение	ФРГ	259
Ирена Войнар Познать и понять	ПОЛЬША	265
Жанин Деспинетт Иллюстраторы Алисы	ФРАНЦИЯ	269
Надежда Лола Савчич Отражение художественных стилей в иллюстрациях детских книг в Сербской социалистической республике	ЮГОСЛАВИЯ	281
Федора Климачкова Вдохновение старинным и средневековым восточным искусством в иллюстрациях Эмиля Маковицкого	ЧССР	287
Штефан Мрушкович Источники вдохновения, влияние и функции народного искусства и культуры в развитии иллюстрированной детской книги	ЧССР	291
Марта Зигмундова Иллюстрации простонародных словацких преданий в творчестве Бенки	ЧССР	303
Гита Кордошова Влияние традиций народных обрешных гравюр и народной резьбы по дереву в словацкой иллюстрации	ЧССР	307
Анхела Лаго Корни бразильского изобразительного искусства следует, по всей вероятности, искать в период барокко	БРАЗИЛИЯ	311
Гюнер Энер Отношение к иллюстрации детских книг с точки зрения темы симпозиума	ТУРЦИЯ	313

Эрнест Кочиш Влияние изобразительного искусства на развитие современного творчества иллюстрации детской книги в Словакии ЧССР	315
Весна Лакичевич Источники и роль народного искусства в развитии иллюстрации детских книг ЮГОСЛАВИЯ	319
Яромир Уждил Между искусством и воспитанием ЧССР	323
Вера Мишурцова К использованию детских иллюстраций в эстетическом воспитании детей ЧССР	331
Ольга Данглова Элементы народности в иллюстраторском творчестве словацкой сказки ЧССР	333
Ладислав Грешлик Замечания к иллюстрациям книг для детей на украинском языке, издаваемых в ЧССР ЧССР	341

Zdeněk Kostka

DIALEKTIKA UMELECKÉHO VÝVOJA A ZDROJE JEHO PODNETOV ČSSR

Diskutovať o podnetoch, impulzoch, vplyvoch, dedičstve a tradíciách vychádzajúcich z vývojových stupňov predchádzajúcej histórie umenia, je možné voľným spôsobom, ktorý si nerobí žiaden nárok na taký prístup k danej otázke, ktorý by bol zakotvený v sústave. Aj takýmto spôsobom predsa môžu mnohé postrehy priniesť veľmi cenný vklad do nášho poznania. Avšak živelné posudzovanie otázok nemusí vždy priniesť len úžitok. Môže viesť k jednostranným záverom. Treba preto vychádzať z dostatočne komplexného pohľadu. Súčasne si musíme uvedomiť, že ide o otázky, ktoré majú v komplexe otázok umenia čiastkovú povahu, a preto zákonite musia narážať na niektoré všeobecné otázky. Týmto dvom aspektom bude venovaný úvod k nášmu sympóziu.

Už téma, ktorú sme si zvolili, pripúšťa, že staré umenie môže podnecovať novú súčasnú tvorbu. To je diametrálne odlišný názor napr. od vystúpenia futuristov na začiatku nášho storočia, ktorí taký prístup nepripúšťali. Vývoj ukázal, že nemali pravdu. Potvrdil, že umenie tvorí vlastnú špecifiku, ktorá neruší vzťah k umeleckej kultúre minulosti absolútne, ale že s ňou udržuje trvalý kontinuitu. Človek ako divák, ale aj ako tvorivý umelec nachádza v historickom vývoji hodnoty, ktoré majú pre neho trvalý význam a dokonca ďalej podnecujú aj súčasnú tvorbu.

Z tejto skutočnosti vzniká prvá otázka: Je tento vplyv minulosti na súčasnosť celkom náhodný, alebo má zákonitý charakter? Existujú teórie, ktoré všetky vplyvy a podnety vysvetľujú ako náhodný jav, pre ktorý je rozhodujúce len individuálne založenie umelca, jeho intuícia a vôľa. Tieto vplyvy a podnety nenachádzajú žiadny vzťah medzi umelcom a všeobecnými zákonitosťami vývoja spoločnosti a kultúry.

Existujú však aj teórie úplne protikladné. Podľa nich sa vývoj umenia riadi pevne stanovenou zákonitosťou, ktorá určuje úlohu umelca do takej miery, že jemu zostáva možnosť len ju pasívne splniť. Podľa teórie Wölflina sa dá písať história umenia bez mien umelcov.

Názor marxistov na túto otázku je podstatne odlišný. Nachádzajú dialektické spojenie medzi individuálne tvorivou vôľou umelca a tými konkrétnymi sociálno-historickými podmienkami, v ktorých ľudia sociálne konkrétne

a prakticky žijú a konajú. Umelcovi to umožňuje zachovať svoju osobitosť a neopakovateľnosť, ale súčasne i spojenie so svojou dobou, spoločnosťou a jej kultúrou.

Takéto chápanie tvorivej slobody vysvetľuje aj to, prečo napr. v jednom a tom istom čase tvoria dvaja umelci, Kafka a Hašek, a pritom estetika ich diel je celkom odlišná. Obaja žijú v dobe, ktorá znehodnotila všetky sily, ktoré prifahujú človeka k človeku. V dobe, ktorej sociálny poriadok bol voči človeku nepriateľský. Kafka túto ľudskú situáciu zobrazil ako totálnu nezmyselnosť ľudskej existencie. Človeku nič nezostáva na záchranu. Jeho človek je preto absolútne tragicky vážny. Hašek naopak pre človeka nachádza záchranu. Nachádza ju v humore, ktorý nezmyselnosť pozoruje ako nezmyselnosť, ale neponecháva jej tragický význam.

Hoci teda umelecká tvorba oboch týchto umelcov bola podmienená sociálnou situáciou, každý z nich reaguje inou reflexiou.

Táto uvedená skutočnosť poukazuje na to, že pre duchovnú tvorbu je prvotný sám sociálny život ľudí, ako ho vývoj vytvoril. Predsa nikto si nemôže vymyslieť spôsob, ako má žiť mimo podmienok, ktoré sú konkrétne a reálne. Aj únik do celkom iluzórneho sveta fantázie je odrazom toho, že človek nemôže nájsť estetické v hraniciach životnej reality. Umelec preto musí vychádzať z podmienok svojho sociálneho bytia. Má však veľa možností, ktoré nevyklučujú relatívne samostatné citové a myšlienkové reakcie na skutočnosť. Také je dialektické spojenie medzi sociálnou podmienenosťou a relatívnou samostatnosťou vývoja umenia. Taká je kontinuita medzi súčasnými javmi. Táto kontinuita existuje však aj medzi predchádzajúcim vývojom a vývojom novým.

Ak hovoríme o duchovnom obsahu doby a jeho zmenenej podobe v porovnaní s dobou predchádzajúcou, neznamená to, že tu došlo k vytlačeniu jedného stavu stavom druhým v absolútnom zmysle. V skutočnosti ide o prepracovanie jedného stavu do stavu druhého. Prebiehajúce zmeny nemajú absolútnu povahu, nie sú negáciou všetkého, ale predstavujú súčasne isté pokračovanie. Každá nová etapa je dialekticky spätá s predchádzajúcou. Niektoré jej prvky prechádzajú do nového vývojového stupňa. Oni podnecujú, a nie brzdia ďalší

vývoj. Takú úlohu majú napr. tradície a každá skúsenosť dosiahnutá vývojom. Tieto prvky však samé tiež nezostávajú bez zmien. Vrastajú do novej životnej štruktúry a podriaďujú sa jej zákonitostiam, aj keď si zachovávajú svoju aktívnu rolu.

Táto kontinuita poukazuje na to, aký je schematický názor, ktorý vykresľuje vývoj umenia ako cyklickú zmenu antagonistických štýlov. Ako ináč by bolo možné pochopiť veľkého realistu Daumiera i živé romantické prvky, ktoré si zachováva ako aktivizujúcu silu svojho realizmu.

Túto kontinuitu môžeme skúmať nielen vo vzťahu s dobou bezprostredne predchádzajúcou, ale aj s dobami vzdialenejšími i veľmi vzdialenými. Táto schopnosť je vlastná len umeniu. Je to preto, že umenie si zachováva stálu hodnotu a funkciu, ktorá mu umožňuje byť predmetom stáleho obdivu a ďalej slúžiť ľudstvu. Tým sa umenie líši od všetkých iných výtvorov ľudskej činnosti. Vedecké rozpravy, technické diela a nástroje, náboženské formy, právne ustanovenia, spôsoby dopravy a iné a ďalšie formy ľudskej civilizácie majú obmedzený funkčný život. Preto sú v priebehu ďalšieho vývoja zanechávané a nahradzované dokonalejším výtvorom. Ani toto nahradenie síce nie je absolútne, pretože mnohé z predchádzajúceho vývoja poznania je zahrnuté v novej vyššej forme, ale v každom prípade táto nová forma už nahradí starú. Stará forma sa môže stať len pamiatkou a dokumentom vývoja.

Ináč je to s umeleckými dielami. Hodnota mnohých z nich nemá prechodne vývojovú funkciu, ale stáva sa aj pre všetky ďalšie vývojové stupne možným predmetom pôžitku a používania.

Táto schopnosť vyviera zo špecifickej povahy jeho predmetu. Umelecké dielo je síce práve tak ako iné výtvo-ry umelou formou, ale neslúži žiadnym čiastkovým potrebám. Je predmetom, ktorý sa chová k divákovi (poslucháčovi) tak, ako by sám bol človekom a tento človek nám niečo oznamoval o sebe a o svete, ktorý určitým spôsobom poznal a zhodnotil. Je to druhoradá, či tento predmet vzal na seba podobu portrétu, zátišia, krajiny, domu alebo ilustrácie. Zostáva umelým predmetom, ktorý rozširuje náš divácky svet akoby o pohľad reálnych

ľudí, ktorí v tomto predmete vecne zosobnili svoje duchovné obrazy. Umelecké dielo je tak akýmsi duchovne sa správajúcim človekom, ktorý v nás vyvoláva sympatie a kladné ocenenie, alebo naopak. Ako v zrkadle v ňom poznávame to, čo je súhlasné s našimi želaniami, túžbami, záujmami a potrebami. Je zrkadlom, v ktorom poznávame blízky alebo odporujúci nám vzťah k vonkajšiemu svetu. Tým sa stáva zrkadlom aj nás samých.

Zmysel takej činnosti má dvojjedinú účelnosť. Jednak rozširuje skúsenosť ľudí a orientuje ich k určitým myšlienkovým a citovým hodnotám a ideálom, jednak to robí estetickým spôsobom, ktorý z naberania tejto skúsenosti tvorí pôžitok zážitku. Umenie sa tak stáva zvláštnym nástrojom zameraným na rozvoj ľudskej osobnosti, pretože umenie jej odhaľuje to, čo chce, na čo je zameraná, čo môže byť alebo je žiadúce aby bolo (alebo nebolo), ak svet bude plne ľudský.

Všetko to je možné len za tých podmienok, že divák (alebo tvorivý umelec) poznáva v umeleckom diele objekt, ktorý je esteticky hodnotený, ale sám seba, ako osobu esteticky hodnotiacu. V umeleckom diele je tak obsiahnuté poznanie dvoch stránok, subjektívnej i objektívnej, ktoré tvoria neoddeliteľnú jednotu.

Táto špecifická forma odrazu poskytuje možnosť nachádzať v ktoromkoľvek umeleckom diele podobný druh spojenia. Len čo také dielo zrkadlí niečo z jeho ľudskej situácie, nachádza v ňom citové i myšlienkové podnety.

Taká rezonancia však nemusí prebiehať len po linke diváckeho nazerania, ale môže vyvolávať aj tvorivé podnety. Vedie ju to k využitiu týchto podnetov v novej interpretácii. V takýchto prípadoch je už spravidla zmenený objekt odrazu a iný je aj sebvýraz subjektu, pretože obaja nutne prešli premenami, doby a vývoja. Tým však nezaniklo to podstatné, čo spája dva dobovo odlišné javy. A síce to, čo bolo stále v svojich premenách. To, čo sa prejavuje v ľudskom živote všeobecne, stále a nezaniká so žiadnym ľudským pokolením.

Ale toto vecné a nepominuteľné nie je ničím abstraktným a mimočasovým svojím pôvodom. Aj ono má svoj konkrétny historický pôvod a spojenie s prechodnými formami.

To znamená, že v umeleckých dielach všetkých čias je obsiahnutá dedičná, ako aj prechodná hodnota. Táto dedičná hodnota nie je absolútne v protiklade s tým, čo prežívame dnes a čo je schopné žiť s nami a v nás. Je teda schopná obnovovať svoj zmysel, dokonca môže podnietiť oživenie svojej kultúrnej potreby a stať sa v istom smere znova aktuálnou. To sú takzvané znovuoobjavené hodnoty. Impresionisti objavili znova Piera dela Francesca, Velasqueza, Turnera, expresionisti El Greca atď. Nijako ho však nenapodobňovali pasívne. V umení vôbec nie je možné, aby jeden vývojový stupeň absolútne napodobňoval stupeň už minulý. Ani umelec, ani vnímajúce obecenstvo, ktorí žijú v inej dobe, s inou umeleckou kultúrou, nemôžu vnímať, myslieť a pociťovať svet tým istým spôsobom ako ich predkovia. Umelec síce môže určitú pamiatku umenia reprodukovat technicky, môže dokonca vytvorit dielo na spôsob starých majstrov, ale potom je jeho práca veľmi blízka remeslu, technickej zručnosti a obratnosti (aj keď pozorovacia schopnosť, znalosť a cit tu hrajú dôležitú úlohu). Obnova bývalej historickej situácie z hľadiska tvorivej metódy, spôsobu ako bol vnímaný svet, ako sa o ňom premýšľalo a ako bolo sformované čítanie, už nie je možné.

Nepominuteľné a neprechodné nie je preto oddeľné od pominuteľného a prechodného, ale tvorí dialektickú jednotu. Aj keď sa teda umenie stále mení, obsahuje v sebe aj niečo, čo sa zachováva. Nová umelecká forma nie je nikdy absolútne analogická so svojim predchádzajúcim vývojom, ale nie je od neho ani absolútne oddeľná. Celým vývojom prechádzajú prvky, ktoré sú schopné ponechávať si stále všefudskú povahu. Iné túto objektívnu schopnosť strácajú.

Táto dialektika prechodného a neprechodného sa v rovnakej miere vzťahuje na svoju sociálnu determinovanosť. To, čo naberá formu všefudského významu sa vždy formuje v konkrétnej historickej situácii a podmienkach. Formuje sa spôsobom myslenia a čítania, ktoré je vlastné psychologickému útvaru určitej triedy, národa, kultúrneho okruhu a pod. Len čo však sú činnosť a názory týchto kultúr súhlané s pokrokovým vývojom ľudstva, stávajú sa potencionálne dedičnými. Ideál, ktorý je týmto kultúram blízky, zostáva blízky celej základnej mase spoločnosti

a ľudstva. Sú v ňom zastúpené všeobecne ľudské záujmy. Príkladom toho je odveký boj ľudstva za mier.

Umenie je teda reflexiou mnohých rôznorodých všefudských hodnôt, ktoré si zachovávajú mieru všefudského významu a ponechávajú si ju aj v každej ďalšej dobe.

Na pôvod takýchto všefudských hodnôt je však potrebné nazerať aj vývojovo. Nerodia sa s človekom, ale majú svoj historický pôvod. V priebehu vývoja sa rodia, rozširujú i prehľbujú. Každá historická situácia prináša do pokladnice týchto hodnôt svoj vklad.

Uveďme si príklady. Typ človeka, akým je Don Quijote sa nemohol zrodit v pravekej spoločnosti, pretože taký ľudský typ ešte v tejto dobe nemohol existovať. Je plodom určitého stupňa historického vývoja, podobne ako Prometheus, Hamlet, Don Juan, Rómeo a Júlia, Švejk atď. Oni vo svojej dobe predstavovali určitú časovú hodnotu, ktorá však súčasne nadobudla hodnotu nadčasovú. Ďalšie pokolenie z tohto ich ľudského zmyslu čerpá a oni ožívajú v nových podobách, modifikáciách, variantoch a analógiach.

Večné a stále sa teda tvorí v histórii a história ich neustále pretvára. Tvorí tak základňu, z ktorej ľudstvo stále znova a znova vychádza.

To je už iná otázka, ak prichádzali doby, ktoré túto základňu zužovali a obmedzovali. Robil to tak stredovek v porovnaní s antikou. Ale ani v tomto prípade to nerobil absolútne. Veď ani v stredoveku niektoré stránky a formy antického dedičstva celkom nezanikli a boli ďalej využívané. Nielen to. Napriek tomu, že stredovek túto základňu niektoré iné jeho hodnoty predstavujú pokrok v porovnaní s týmto antickým dedičstvom. Keď potom renesancia začala obnovovať hodnoty antickej kultúry pre svoje potreby, nezaniklo opäť všetko, čo bolo ľudským výtvarným stredovekej kultúry. Túto všeobecnú zákonitosť vzostupného a súčasne nerovnomerného vývoja môže vystopovať až do našich čias.

Všetky tieto poznatky smerujú k záveru, že umenie je systémom svojho druhu, ktorý sa neustále v priebehu svojho vývoja transformuje. Dôvody týchto transformácií spočívajú v pôsobení množstva rozličných impulzov, ktoré prichádzajú z oblasti sociálnej (ekonomické, tech-

nické, filozofické, ideologické, náboženské, etické atď). Prichádzajú však tiež zvnútra samotného umenia, pretože jeho vývoj má aj svoju určitú relatívnu samostatnosť. Tieto vplyvy, impulzy a podnety sú potom spracované štruktúrnym spôsobom. To znamená, že umenie je zložené z jednotlivých prvkov, ktoré ako sme videli sa neustále počas vývoja menia, ale touto zmenou prechádza aj ich štruktúrne spojenie. Každá sila pôsobiaca v tejto štruktúre je súčasne funkciou druhých síl.

Táto štruktúra má funkciu umeleckého poznania, ktoré je súčasne poznaním hodnoty ľudského bytia tak ako ho vytvorila raálna história sociálnej praxe. Táto konkrétna história formuje spoločenské vedomie na každom stupni svojho vývoja a vnáša doňho určité typy rozumového a citového nazerania na svet. Tým sa stáva vedomie umelca formou ľudského utvrdenia v tomto svete. To je obsahová stránka tejto štruktúry. Tieto obsahové stránky však vyžadujú svoje vonkajšie vyjadrenie, svoje stelesnenie materiálnou formou. Preto je umenie závislé aj na prostriedkoch, ktoré mu tá-ktorá doba a vývojový stupeň poskytuje. Pri tomto už veľmi záleží aj na stupni vývoja výrobných síl, techniky, ale aj praktických zručností. Ale samé technické a technologické možnosti vytvárania formy sú umeniu vzdialené, pokým nie sú spracované tak, aby pôsobili výrazovo. Musia nadobudnúť jazykovú formu, v ktorej je obsah diela zakódovaný.

V dôsledku toho umenie môžeme skúmať z hľadiska siločiar rozličných impulzov jednak zo strany obsahu, jednak zo strany formy. Tieto základné invariantné zložky a stránky umenia, ktoré vytvárajú jeho štruktúru, sú štyri. Pritom každá z týchto zložiek má určitú relatívnu samostatnosť, a preto aj samopohyb. 1. zložka rozvíja umelecké poznanie, 2. zložka rozvíja umeleckú zručnosť na základe osvojenej techniky a má povahu tzv. formálneho majstrovstva a 4. zložka rozvíja výrazové stránky umeleckého prejavu, t. j. umelecký jazyk.

Pokúsme sa teraz sledovať možnosti týchto jednotlivých zložiek a ich zákonitý vývoj na príkladoch. V dejinách výtvarného umenia je portrét spojený až s určitou historickou etapou, keď už umenie malo za sebou dosť dlhý vývoj. Portrét vznikol v tejto etape sociálneho vývoja ako nový program. Bol to program poznať konkrétneho

individuálneho človeka a ukázať jeho spoločenský význam. Len čo bol tento program stanovený, môžeme až do dnešných čias sledovať vnútornú logiku vývoja tohto poznania. Bez toho, aby sme sa zastavovali na každom článku tohto vývojového reťazca, obmedzíme sa len na porovnanie. Psychologická charakteristika helénskeho a rímskeho portrétu je umelecky dokonalá práve tak ako portréty Houdona či Rodina. Podobne môžeme porovnať napr. fajumský portrét a portrétno majstrovstvo Rembrandtovo. Toto porovnanie nám súčasne však ukazuje, do akej miery sa zmenil nielen sám objekt poznania, ale do akej miery sa zmenila schopnosť a program zobrazíť ľudskú dušu v jej zložitosti a protikladnosti. Toto psychologicky hlbšie a širšie poznanie však nijako nevyraďuje účinnosť toho portrétneho spôsobu, ktorý bol použitý na vývojovo nižšom stupni.

Ďalší príklad. Keď v období stredovekej náboženskej dogmatiky, ktorej programom bolo poznanie boha prostredníctvom viery, nastúpila nová orientácia k poznaniu prírody, vzniká aj nový program pre umenie. Je ním vyjadrenie estetického vzťahu medzi človekom a prírodou. Túto úlohu si v plnom rozsahu dala renesancia. Najlepšie ju mohlo plniť maliarstvo. To tiež viedlo vtedajších učencov a umelcov k tomu, že tento druh umenia považujú za najvyššie umenie. Maľba vtedy mala málo poznatkov o tom, čo sa v tomto smere dosiahlo v antike. V mnohom preto začínala skoro od začiatku. Nový program otvoril novú dlhú etapu hľadania a nachádzania. Jeho podstatou bolo poznať, zachytiť a vyjadriť to krásne, čo je zo sveta dostupné nášmu zraku. Táto úloha potom zostala zachovaná počas mnohých storočí a tvorí evolučne vývojovú reťaz. Začala kresbovou perspektívou, aby ju ďalej rozšírila perspektívou vzdušnou a farebnou a dospela v 19. storočí až k zjednoteniu svetla a farby. Snaha o maximálne presné modelovanie sveta v jeho optických kvalitách ju priviedla až k impresionizmu a pointilizmu.

Avšak tento program vyústil vo forme, ktorá sa už ukázala naďalej neprijateľnou. Hoci maliarstvo dospelo k nádherným výsledkom, umenie strácalo niektoré iné zložky sociálnej reflexie, ktoré boli v minulosti dôležitou hodnotou umeleckej štruktúry a tieto zložky sa znova

hlásili k slovu. Preto ďalší vývoj v polemike s impresionizmom odvrhol jeho programovú jednostrannosť a nadviazal na niektoré iné poznávacie rady predchádzajúcich vývojových etáp. Tento krok začal už Cézanne. Umenie znova obrátilo svoj záujem ku schopnosti zovšeobecňovať, zachytiť stále, vyjadriť materiálnosť vecí, ich tvarovú určitosť a pevnosť atď. Tento program našiel svoje svojrázne pokračovanie v kubizme. Kubizmus dokonca opustil dištancionálne videnie z určitej perspektívy a prikróčil k ozrejmovaniu krás tvarov zo subjektívne formálnej predstavy. Hodnota nestálej a plynúcej krásy založenej na jednote svetla a farby v ich vibrácii v atmosfére ich už prestala zaujímať. Optický dojem fixujúci len určitý svetelný časový okamžik „vypadol“ z programu a nahradila ho subjektívna predstava vecí pozorovaných z rozličných strán v časovej dištancii, ale rozložených a zložených na plochu, ktorá sama o sebe má priestorovo statickú štruktúru. Tento smer však nerozломil všetky putá s predchádzajúcim vývojom. Svoje podnety nachádzal Picasso v iberkej plastike, negerskom umení a vôbec nie náhodou Filla študuje a píše o holandskom zátiší 17. storočia.

Neboli to však len kubisti, ktorí polemicky tvorivým spôsobom reagovali na vývojovú líniu, ktorá dospela k impresionizmu. Expresionisti na ňu reagujú v inom smere a vzťah medzi človekom a vonkajším svetom nachádzajú ako vzťah plný vzrušenia a vášne. Krása vecných foriem a čaro ich „zhudobnených“ rytmov je im nedostačujúce, práve tak ako zachytávanie nádhery optických zážitkov poskytovaných prírodou. Vnútorne vzrušenie svetom nachádza u nich až bolestivo vypäté polohy. Nové sociálne podmienené impulzy nachádzajú u nich nové pozície. Nebolo preto náhodné, že objavujú znova Greca, Grünewalda a iných maliarov. Podobné sociálne tendencie odrážajúce rozpory doby vyvolali aj iné smery, z ktorých niektoré idú cestou hľadania pozitívnych humanistických východísk, ale aj cestou, ktorá vyústila do bezvýchodiskového zablúdenia čistého formalizmu.

Podobnú vývojovú líniu môžeme vystopovať na programe, ktorý bol zameraný na poznanie vzťahu medzi človekom a spoločnosťou. Najnázornejšie to ukazuje lite-

ratúra. Len čo si stanovila program poznať vzťah medzi charakterom človeka a charakterom spoločnosti, drží sa ho s logickou dôslednosťou. V 17. storočí opisuje spojenie medzi osobnosťou a spoločenským prostredím prostredníctvom dejovej osnovy. Toto spojenie však je tu len vonkajšie. Konanie postáv ešte nevyrastá z prostredia a toto prostredie danú postavu ešte nijako neutvára. Ich spojenie má len fyzickú povahu. V 18. storočí sa už táto situácia mení. Dochádza k psychologickému spojeniu. Prostredie, v ktorom sa postava nachádza a v ktorom určitým spôsobom koná, ju svojím charakterom mení. Postava na seba preberá niečo z charakteru prostredia. V 19. storočí sa hľadá v postave jednak to sociálne, čo ju utváralo, jednak jej osobitý vnútorný psychologický svet, ktorý má vlastný individuálny pohyb. Do popredia vystúpi snaha o zachytenie niečoho faktického, dokumentárneho a jedinečného. Pozorovanie a popis sa už naturalizujú. V tejto dobe sa všetko to, čo malo povahu fantázie, výmyslu a bájnosti odmieta. V 20. storočí však dochádza k obratu. Do popredia je znovu predsunutá schopnosť umenia vyjadrovať sa pomocou fantázie, symbolu, výmyslu. Nejde tu pritom len o symbolizmus, surrealizmus a iné smery. Rovnakým spôsobom postupujú aj realisti. A nielen v literatúre, ale ako vieme aj vo výtvarnom umení. Dve roviny prístupu, keď na jednej strane vystupuje požiadavka konkrétosti zobrazenia a na druhej strane bájnosti a zovšeobecnenia, znovu hľadajú svoju syntézu. Realizmus však zdôrazňuje svoju požiadavku pravdy.

Aj tu môžeme vystopovať spojenie s historickým vývojom umenia z hľadiska niektorých podnetov, ktoré sa ukázali ako aktuálne.

Podobná zákonitosť vývoja ako pri zložke umeleckého poznania pôsobí aj v oblasti ideovej.

Nech je už predmetom umeleckého poznania čokoľvek, toto poznanie nadobúda v umení ideový zmysel. Ideový zmysel poznania je určený vôľou, ktorá práve v tomto druhu poznania nachádza vyjadrenie svojich záujmov a potrieb. Práve idea vyjadrená umelecky obsahuje tie dve roviny, dve vrstvy poznania, keď objektívne je spriahnuté so subjektívnym, prírodné so sociálnym, materiálne s duchovným. Veda cieľavedomo k takému spojeniu nesmeruje. Pre umenie sa subjektívne, sociálne

a duchovné stáva hlavným cieľom... Všetko poznanie sa stáva len prostriedkom. To je aj príčinou toho, že tá istá téma môže byť interpretovaná rozličným spôsobom. Umenie nezaujíma len téma sama. Tá je sama osebe ešte niečím veľmi všeobecným. Téma sa stáva obsažnou ak vstupuje do spojenia s duchovným životom človeka a ten sa tejto témy zmocňuje poetickou ideou. Práve ideovo poetický výklad témy dáva dielu umelecký zmysel. To značí, že nesmie postrádať emocionálne estetické východisko. Umelecká myšlienka nie je len jednoduchou ideou, ale myšlienkou emocionálne a esteticky vyjadrenou. Myslenie a čítanie tu tvorí neoddeliteľnú jednotu, organicky sa prenikajú.

Tento zákon však nevylučuje možnosť, že idea nezodpovedá objektívnemu zmyslu témy. Uvedme si príklad. Ukazuje na to, ako určitá téma, ktorá nemá vyvolávať sympatie k človeku, ale vyzdihovať veľkosť boha, našlo v umení ideové spracovanie, ktoré táto téma (program) nedodržala.

V Hildesheime sú v kostole sv. Michala umiestnené dvere s bronzovými reliéfmi. Boli dokončené v roku 1050. Teda v dobe plného stredoveku a nadvlády náboženstva, ktoré dáva umeniu hlavné impulzy. Tieto reliéfy patria k najstarším pamiatkam tohto druhu. Kultúrnohistorický záujem vyvolávajú spôsobom svojho skulptúrneho spracovania, majstrovským spracovaním atď. Avšak nesmierne zaujímavé sú práve po stránke svojho ideového spracovania, po stránke obsahovej. Na jednom z reliéfov je zobrazenie Adama a Evy ako sú vyhánaní z raja. Zľava prichádza boh-otec, sprava vedľa stromu sú Adam a Eva a had-pokušiteľ. Boh ukazuje na Adama s výčitkou — čo si to urobil. Vylakaný Adam ukazuje na Evu, akoby chcel povedať, že vinná je ona. Eva opäť svojím gestom naznačuje, že vinníkom je had. Táto narratívna scéna v nás dnes vyvoláva úsmev svojou hlbokou ľudskosťou. V svojej dobe však bola predmetom sporov. Veď umelec tu vlastne nevedomky vyvolával otázku, koho by asi ukázal had. Ale väčšina ľudí si takú otázku vo vtedajšej dobe nedávala. Pociťovala len emocionálne pôsobenie daného biblického deja, ktorý tu však bol vykresľovaný v bezprostrednej ľudovej naivnej interpretácii.

Tak sa toto dielo zachovalo až do dnešných čias a je schopné naďalej vyvolávať umelecký zážitok. Hoci ideologicky náboženské pôsobenie pôvodného námetu stratilo svoj význam, nestratila ho jeho zvláštna umelecká interpretácia. Prestala pôsobiť pripomienka hriechu, ktorým je človek podľa biblie večne zafixovaný a do popredia vystupuje úsmevný pohľad na hriešnikov, ktorí zvaľujú svoj priestupok jeden na druhého. Toto dielo má v sebe vloženu stálo ľudskosťou pôsobiacu hodnotu, ktorú tak skvele vedel využiť Efel.

Takých diel, ktoré vlastne ilustrovali rozličné náboženské, filozofické a morálne dogmy, je veľké množstvo. Príčiny ich živého pôsobenia a podnetnosti spočívajú v tom, že umelec nešiel cestou priamej ilustrácie a pretlačenia teoretických téz, ale cestou ich vlastného chápania ako reálnej skutočnosti, s ktorou má vlastnú emocionálnu skúsenosť. Jeho raálne obrazné predstavy, hoci vychádzali z určitej teoretickej ideologickej osnovy, rozvinuli tie obsahovo ľudské stránky, ktoré im ponúkla životná reflexia. A tak zo starých náboženských učení, mýtov a legiend zostávajú len názvy diel, ale objektívne ďalej pôsobiaca umelecká hodnota týchto diel získala už iný nadčasový zmysel. Takým dielom zo 17. storočia je Svätá rodina od Rembrandta, Návrat strateného syna atď. Príkladov ďalších autorov je nekonečné množstvo.

V takýchto umeleckých pamiatkach horí večný plameň ľudskej pravdy. V každej z nich však tento plameň nehorí s rovnakou intenzitou a s rovnakou možnosťou odhaliť v ňom aktuálnu obsahovú rezonanciu, podnet. Všetky tieto diela však osvetľujú svojím spôsobom a zo svojho pohľadu tú veľkú kvalitu života, ktorú nazývame krásou. Takou kvalitou bola vždy pre človeka láska.

Zadivujeme sa napr. do dôb 12. a 13. storočia, keď sa písali rytierske romány. Ich hrdinami a hrdinkami boli ľudia, ktorí dokázali zahorieť láskou práve tak ako my. Vznikli romány o osudoch Tristana a Izoldy, Aucssina a Nicoletty. Je to však doba, v ktorej panujú kresťanské idey o nedokonalosti ľudskej povahy a pozemské blaho si ešte zachováva chorobnosť ľudského hriechu. Avšak smäť ľudí po živote a pohľad umelcov tejto doby je už

zameraný na pozemské vzťahy medzi ľuďmi, na hľadanie krásy v sebe samom a v ľuďoch okolo seba. Je pravda, že táto krása sa ešte chápe ako odraz nebeskej a božskej krásy na zemi, ale je to hľadanie ľudských hodnôt. Pozemská láska sa pripúšťa ako niečo, čo patrí k ušľachtilosti človeka. Je však iba odrazom nebeskej a božskej lásky. Preto sa tiež pozemská láska týchto hrdinov realizuje až po ich smrti na onom svete. Podobne je to ešte v 14. storočí, keď láska Petrarca k Laure či Danteho k Beatrice sa ešte šťastne neuskutoční na zemi. Táto tendencia a túžba po šťastí na zemi v ďalšom vývoji stále rastie a stane sa nakoniec zreteľnou formou esterického utvrdenia života.

Tento rozpor, ktorý vývoj románu prekonáva, nájdeme aj v tkanive umeleckého diela. Kult ženy (dámy srdca) sa spočiatku v rytierskom románe prepletá s kultom Márie — matky božej. Používajú sa v ňom oslavné frázy ako v modlitebnej knižke. Ťažko sa tu dá odlíšiť zbožňovaná pozemská žena od božej svätice. Ospevovanie má charakter mystickej extázy, ale súčasne svetskej vášne. Aj to je ťažko odlišiteľné. Neskôr sa táto svetská poézia prihlási k svojmu pozemskému pôvodu už jasne. V tej chvíli je naplno objavená milostná poézia antiky a najmä rímskej doby. Aké rozdielne je už umelecké chápanie lásky Rómea a Júlie, Otella a Desdemony, Onegina a Tatiany a pod.

Tento vývoj nám teda umožňuje vypozerovať, ako sa mení psychológia lásky, ako sociálne (náboženské, filozofické a iné) okolnosti ovplyvňovali silu a povahu ľudských citov, ako vznikala a silnela i slabla láska v priesečníku rôznych snáh, záujmov a predstáv ľudskej osobnosti. To všetko je stálym podnetom pre spisovateľa i pre ilustrátora. A tak môžeme od čias, keď vznikla láska medzi mužom a ženou, a umenie ju zobrazilo, pozorovať rôzne spojenie niečoho stáleho s niečím premenlivým. Je to proces, ktorý prebieha v samotnom človeku a v jeho sociálnom bytí. Je to však proces, ktorého jednotlivé články nezanikajú úplne tým, že sú prekonávané na vyššom stupni chápania života. Vari tento proces napr. nepripomína niečo z toho, čo človek prežíva v istej obdobe v živote svojho detstva, mladosti, zrenia a dospelosti? Vari tu nie je láska témou, ktorá sa stala jedným z najzlo-

žitejších problémov ľudskej existencie, keď sa najprv zdá byť niečím celkom jednoduchým a nekomplikovaným, a predsa nadobúda niekedy aj polohu ťaživú a niekedy aj tragickú?

Vývoj umenia sa nám tak vidí ako vývoj ľudských problémov, ktoré nachádzajú stále nové podoby a nuanasy, ktoré len umenie dokáže zobrazíť s plnou citovou názornosťou a presvedčivosťou a každá z nich môže byť podnetom aj pre súčasnú tvorbu. To platí aj o iných „večných témach“. Na všeobecnom základe každej takej témy vznikajú rozdiely, ktoré sú určené formou sociálneho bytia, ale aj rozdiely, ktoré vyvierajú z toho, že konajúci ľudia majú rôzny temperament a psychické založenie. Preto tiež zhodnú východiskovú situáciu prežívajú rozlične. Vývoj preto pokračuje a my sa aj dnes stretávame s Rómeom, Donom Juanom, Hamletom, Donom Quijotom.

Avšak predsa len existuje pre tieto typy určité jadro, v ktorom sú nám niečím ľudsky blízki a podobní.

Neexistuje napr. aj v našich časoch Don Quijote? Presnejšie — typ človeka, ktorý chce byť rytierom cti, ale nerozoznáva rozdiel medzi vlastnou predstavou a reálne poznanou situáciou?

Ešte predtým, než Cervantes vytvoril tento typ človeka, existoval stredoveký rytier, ktorý mal vo svojom kódexe cit, za ktorý vždy a všade bojoval. Vedel celkom reálne, kto je jeho nepriateľ. Aj on ho vyhľadával, aby mohol preukázať svoju statočnosť a hrdinstvo. Synonymom rytierstva boli práve tieto vlastnosti. Bez boja nebolo možné dosiahnuť žiadnu česť. Preto tento boj predstavoval pre rytiera ideu ušľachtilosti praktického činu. Podľa podobnej idey sa riadi aj Don Quijote. Lenže ten ju realizuje spôsobom, ktorý nikomu nič neprináša. Nie je schopný rozoznať, čo je skutočne reálne a čo je len predstavované. Jeho túžba po ušľachtilom čine je až chorobná, pretože jeho praktické činy nekorešpondujú s reálne existujúcim nepriateľom. Preto sa nám vynára ako tragikomická figúra. Preto sa nám Don Quijote javí ako predstaviteľ ušľachtilej túžby, čo je ľudsky povznášajúce, ale túžby falošne uplatňovanej, čo je tragické. Celé jeho konanie pôsobí smiešne a komicky. Napriek tomu, že sa nám Don Quijote javí ako človek ušľachtilý, vznešený

a čestný, pocítujeme súčasne jeho nemohúcnosť a úbohosť, pretože nevyhádza pri svojich činoch s reálneho poznania. Ideálne a antiideálne tvorí jednotu jeho ľudskej typológie.

Nežijú aj dnes ľudia tohto typu? A tak sa stretávame od čias, keď ho Cervantes objavil a umelecky výrazne uchopil, s týmto typom v nových a nových variantoch, modifikáciách a analógiách. Stále v nás vyvolávajú pocit spriaznenosti, súcitu i posmechu. Podnecujú nás svojím živo aktuálnym obsahom.

Na všetkých týchto príkladoch až doteraz sme sa snažili ukázať, ako sa v procese historického vývoja rodia určité základné, životu potrebné témy a tie sa potom stávajú stálym predmetom myšlienkového a citového záujmu. Zostávajú však všeobecné len v rovine životnej otázky, nie však v konkrétnom a historicky konkrétne podmienenom umeleckom spracovaní. Toto konkrétne spracovanie nie je už v ideovej rovine analogické s pôvodnou verziou, pretože sa zmenil svetový názor umelca v rovine teoreticky ideologickej, ako aj v rovine citového vzťahu k svetu. Umelec preto, hoci vychádza z podnetu historicky danej látky, traktuje už danú tému odlišne alebo celkom po novom. V takom prípade sú z tejto látky preberané niektoré prvky aj štruktúrne príbuzenstvá, ale dochádza tu k zmenám, ako aj k vznikaníu úplne nových prvkov. To nevyhnutne vedie k zmenám ako v oblasti obsahu, tak aj formy.

To tiež umožňuje pochopiť, prečo realizmus 19. stor. a romantizmus traktuje niektoré vzájomne zhodné témy odlišne, ale aj tú skutočnosť, že môžu existovať aj odlišné autorské pochopenia. Pretože však neexistuje ani nejaká nadhistorická a všeobecne platná realistická metóda, je aj realistické traktovanie našej doby odlišné od realizmu podmieneného svojou predchádzajúcou minulosťou, jeho sociálnymi determinantami a rozpormi.

Tak môžeme povedať, že všeobecne ľudské v umení vzniká a existuje najprv v živote a potom je odzrkadlené v umení. Do akej miery je toto ľudské schopné obnoviť svoje životné tkanivo, o tom rozhodujú znovu životné okolnosti a potreby. Základné podnety sú teda nielen z histórie, ale predovšetkých zo súčasnosti, ktorá

v tejto histórii nájde svoje pramene. Pre umelca je závažné pochopiť a odhaliť tento náprotivný pohyb. Čerpá z neho, ale súčasne mu nemôže ísť o napodobnenie starej situácie. Môže iba využiť niektorú z tých živých stránok a prvkov, ktoré v novej historickej situácii nadobúdajú schopnosť živo obsahovo pôsobiť. Táto schopnosť však nemôže byť z umeleckého diela minulosti vypreparovaná a pripojená k iným súčasným prvkom. Musí organicky vojsť do novej umeleckej štruktúry, v ktorej staré už nepoznávame ako staré, ale ako celkom súčasné.

Boli síce časy, keď aj vysoko vzdelaní ľudia chceli vývoj zastaviť a dokonca obrátiť do minulosti. Spomeňme napr. Ruskina, ktorý obrodu umenia nachádzal v návrate do stredoveku a jeho etickým princípom. Preto zavrhol používanie strojov, propagoval ručnú remeselnú prácu a úprimnosť náboženského pátosu. Avšak taký podnet histórie sa môže dnes javiť len ako pochabý a utopický. Nie je možné obrodíť ani antický epos, ani umenie primitívov, ani folklórne umenie, ani ktorúkoľvek historickú formu v jej bývalej obsažnosti i vonkajškovo formálnom prejave. Tí, ktorí chcú tvoriť podľa určitého spôdoby alebo štýlu predošlej doby, môžu vytvoriť len napodobneninu, ktorá má k súčasnému umeniu len umelý a vonkajší vzťah.

Ak hovoríme v tejto súvislosti o podnetoch umenia minulosti pre súčasnú tvorbu, nemáme tým na mysli cestu priamych návratov k formám, ktoré tento podnet vyzývajú, ale cestu celkom iného charakteru. Staré typy tvorby a obrazného myslenia sú celkom nenávratné, ak pravda nejde len o potrebu vcítania sa do vzoru pri archeologickej a pamiatkovej rekonštrukcii. My zdôrazňujeme naopak tvorivé úsilie, keď umelec z historického podnetu síce vychádza, ale je to až druhotné východisko. Historický podnet je preto formovaný v celkom súčasnom duchu.

Ak dochádza preto vo vývoji umenia ku kontinuite po stránke poznávacej a ideovej, a teda ku vplyvu starého na nové, je to súčasne vplyv aj v opačnom smere. Predmet poznania a jeho ideová traktácia je formou prepracovania už existujúcich predstáv. Dokonca aj v tých prípadoch, keď ide o svojráznu polemiku so sta-

rým, keď nové bojuje so starým. Ani potom toto spojenie nezaniká, ale uskutočňuje sa ako premena. Premena ktorá má novú vývojovú hodnotu.

Náš výklad historického vývoja umenia a jeho podnetnosť pre súčasnú tvorbu, ako je zrejmé, kladie veľkú váhu na poznanie tejto histórie, na jej pochopenie a na potrebu prehĺbeného premýšľania nad jeho materiálom. To však nemôže viesť k predstave, že poznanie histórie umenia je len proces logického uvažovania a teoretického rozboru. V umení má však dôležitú a dokonca vedúcu úlohu intuícia, a preto aj ona vedie umelca k poznaniu tých článkov, ktoré aj teoretikovi môžu uniknúť. Ten ich vedecky niekedy zisťuje až v novej súčasnej tvorbe. Pretože však táto tvorba nie je zďaleka len „citením po slepiacku“, je aj pre umelca vedecky pochopená história takisto užitočným podnetom.

Otázka dedičstva, tradícií a podnetov by však nebola riešená dokonale, keby sme ponechali bokom ešte jej ďalší vážny aspekt. A tým je formálna stránka. Touto formálnou stránkou je majstrovstvo spôsobov, pomocou ktorých je modelované a konštruované umelecké dielo. Veď ako vieme, umenie je umelým výtvorom, ktorý nemá žiaden vzor pre svoje kopírovanie či mechanický popis. Umelec však ani tu nevychádza z ničoho, ale nadväzuje na úsilie mnohých pokolení, na majstra, u ktorého ho sa učil, a na pozorovanie práce iných. Pre umelca existujú vždy dva zdroje, z ktorých musí neustále čerpať. Jedným zdrojom je život a druhý samo umenie. Každý umelec, aj keď má na určitý umelecký problém iný umelecký názor, dokáže vždy oceniť dielo druhého podľa toho, ako je urobené. V umení je dokonca možné, aby tie isté prostriedky boli využité iným spôsobom. Nezval neprestáva používať niektoré umelecké prostriedky surrealizmu ani v čase, keď sa jeho umelecké pozície zmenili.

Táto možnosť vyviera z relatívnej samostatnosti umeleckej formy. Táto realitnosť umožňuje, aby umelec čerpal z histórie umenia a tá slúžila ako arzenál prostriedkov, z ktorých vyberá to, čo potrebuje. Ani tieto formálne prostriedky nie sú nejakým vývojovo uzavretým kruhom, ale neustále sa dopĺňajú novými. A niektoré to Prostriedky už známe sa ďalej opracúvajú, zjemňujú, zvyšuje sa ich výrazová sila. Hľadajú sa v nich ďalšie

možnosti využitia atď. Preto sa tiež môže písať história vývoja formy bez toho, aby sa bral ohľad na jej dobové a ideovo spoločenské využitie a zmysel. Tento vývoj má dokonca svoju vlastnú logiku a na určitom formálnom prostriedku môžeme vystopovať jeho vývoj a spôsob využitia. Tieto prostriedky možno aj triediť podľa jednotlivých druhov a žánrov umenia.

Formálne prostriedky predovšetkým súvisia s rozvojom techniky. Technika môže podstatne zmeniť spôsob utvárania formy. Príkladom je architektúra, ktorá prešla radikálnymi zmenami práve pod vplyvom techniky. Pod vplyvom techniky vznikli aj nové druhy umenia, napr. priemyslové výtvarníctvo (design), filmové umenie, laterna magika, televízne umenie atď. Technika má teda vplyv na morfológiu umenia. Tento vplyv je zreteľný aj v tradičných druhoch a žánroch umenia. S mnohými zmenami sa stretávame aj v oblasti typografie a ilustrácie.

Je však nesprávne vidieť túto závislosť umenia od techniky vždy a v každom prípade ako závislosť, ktorá privádza vždy k radikálnym zmenám. Nie vždy vedie použitie celkom novej techniky k radikálnym zmenám a pretvoreniu umeleckej štruktúry ako je to v architektúre. A predsa aj v oblasti zobrazujúcich umení hrajú technické prostriedky významnú úlohu, pretože tu nejde len o získanie nových prostriedkov zobrazenia, ale o otvorenie nových oblastí obsahového vyjadrenia. To, čo si mohol dovoliť Rembrandt, Goya alebo Picasso vo svojich leptoch a suchých ihlách, by nebolo možné v rezbe do dreva. Objav olejomalby otvoril nové cesty k vyjadrovaniu obsahu, ktorý nebol dostupný temperu.

Technika sama však nemá bezprostredný vplyv na tematicky poznávaciu a ideovo hodnotiacu stránku umenia. Tá je podmienená vývojom spoločenského bytia a spoločenského vedomia. Obsahová stránka je s vývojom techniky spojená len sprostredkovane. Najprv vznikajú požiadavky obsahové a jej nároky na formu. Medzi sociálnymi požiadavkami na obsah a ideu a technickou formou niet priameho spojenia. Rozvoj techniky len umožňuje či neumožňuje evolúciu určitého obsahu, ale sám ju neurčuje. Technika sama sa rozvíja nezávisle od toho, aké sú sociálne vzťahy vo vnútri spoločnosti, aká ideológia tu panuje a pod., a je ľahostajná k tomu, ako

je sociálne využitá. Môže však umeniu poskytnúť prostriedky, aké predtým neexistovali. K prostriedkom umenia patrí nielen použitá technika. Patrí k nemu aj spôsob, ako umelec ovláda tieto prostriedky. Kto by neobdivoval rukopis Velasqueza alebo Daumiera, — Švabinského, Tichého, Tesařa atď. Samotné štúdium rukopisu môže vytvoriť celý vývojový rad, ktorý je plný podnetov pre súčasnú tvorbu. Iste by k nej patrila aj tušová maľba čínska a rad príkladov aj z iných neeurópskych kultúr. Brilantnosť, s akou sa tu stretávame, svedčí však vždy o tom, že rukopis bol materializačným prostriedkom obsahu a jeho obrazne výrazovej pôsobivosti a sily. Tam, kde sa táto brilantnosť nečerpá z tohto prameňa, tam sa javí len niečím vonkajším, chladným a formalistickým. Vonkajšia forma v takom prípade nie je zviazaná s vnútornými zložkami diela.

Inými slovami, v danom prípade forma už prestala dávať reálne bytie tomu, čo malo tvoriť správu o umelcovom poetickom vnímaní sveta, ktorý demonštruje len svoju schopnosť „urobiť“ formu. Takúto formalistickú tendenciu môžeme nájsť spravidla u všetkých, ktorí sa len artisticky prispôsobujú určitému umeleckému smeru bez toho, že by prenikli do podstaty jeho obsahového zmyslu.

A predsa sa štúdium tejto stránky formy javí ako vážna potreba každého umelca. Historický vývoj umenia dáva nekonečné množstvo podnetov pre živé uplatnenie raz už dosiahnutého formálneho majstrovstva.

Predpokladom takého osvojenia formálnych podnetov nie je však forma sama, ale spôsob, akým dáva život poetickému tkanivu diela. Preto štúdium historických foriem a ich podnetnosť spočíva predovšetkým v pochopení ich konkrétnej funkcie a konkrétnej služby.

Na tomto mieste však musíme znovu zdôrazniť, že umelecká forma je materializáciou obsahu. Preto je závislá nielen od obsahu, ale aj od materiálu, ktorého vlastnosti a spôsob spracovania dávajú najväčšiu možnosť tento obsah prebudiť. Od tejto dvojvejnej závislosti formy od obsahu aj od materiálu závisí aj jej vnútorná výstavba. Toto spojenie obsahu a materiálu má však aj svoje zákonitosti. Je to zákonitosť prechodu vnútornej formy k forme vonkajšej. Nech už materiál plní akúkoľvek

dôležitú úlohu v celostnej výstavbe formy diela, jeho obsah sa začína formovať (v zobrazujúcich druhoch priestorových umení) charakterom sujetu a psychologickým pochopením charakteru osôb. Kompozícia, rytmus, kontrast, kolorit, kresba atď. sú určené predovšetkým ich charakterom. Či obraz bude pôsobiť ako dramatický dej a či nie. Preto umelec začína od uvažovania o tomto sujetu a charaktere konajúcich osôb a až na tento základ nadväzuje tie elementy formy, ktoré sú schopné ho prehlbovať. Z tejto vnútornej formy tak postupne prerastá obsah do svojej bezprostredne zmyslovej reálnosti, materiálneho stelesnenia. Materiál tak tvorí dôležitú zložku diela svojou vlastnou kvalitou, vlastnosťami a osobitosťami. Tým skôr, že len prostredníctvom neho je nutné konštruovať tie obrazné znaky, ktoré sú súčasne zdrojom našich informácií.

A tu sme pri štvrtej stránke nášho problému, ktorý sa vzťahuje k tzv. umeleckému jazyku. Umelecké prostriedky totiž konštruujú a medelujú formu predovšetkým preto, aby slúžila ako výrazový prostriedok, ako „reč“ umelého výtvoru. Nech už skúmame formu z rozličných strán v jej spojení s obsahom, použitými technikami, materiálom, je to vždy forma, ktorá má aj svoj vlastný jazykový vývoj. Pretože umelecké dielo je nositeľom informácie, ktorú musí divák prečítať, je súčasne aj špecifickým jazykom, ktorému treba rozumieť. Nestačí prečítať len to, čo je v obraze zobrazené, ale aj to, čo je ním vyjadrené. Veď v obraze môžu byť zobrazené viacerými umelcami tie isté predmety a predsa hodnoty, ktoré umelec na nich nachádza môžu byť rozličné. Umelecké vnímanie je preto závislé aj od schopnosti, ktorú divák v sebe vychoval. Už Marx poukazoval na to, že „ak ty chceš mať pôžitok z umenia, musíš sa stať umelecky vzdelaným človekom“. Umelecké vzdelanie — to nie je len jednoduchá erudovanosť, ale znalosť mnohotvárných druhových a štýlových systémov obrazne umeleckých znakov. Len prostredníctvom tejto znalosti je možné odkryť si prístup k tej poetickej informácii, ktorá je prostredníctvom umelca vložená do umeleckého diela. Nejde tu, pravda, o nejaké racionálne „dokódovanie“ obsahu diela, ale o takú schopnosť, ktorá už prebieha ľahko a citovo bezprostredne.

Z tohto hľadiska podnety historického vývoja umenia majú svoj pôvod nielen vo formálnej znalosti mnohých jeho faktov, ale v prehĺbenom poznaní osobitostí znakových systémov toho-ktorého štýlu, doby, umeleckého druhu. Veď ešte pre nás je tajomstvom zmysel niektorých tancov, ornamentov, výrazových znakov niektorých kultúr. Ale to neplatí len o minulosti. Aj súčasné umenie je po tejto stránke často do takej miery zložitú, že k jeho chápaniu treba špeciálnu prípravu. Až táto príprava nám môže odhaliť obrovskú ríšu umeleckých prostriedkov, z ktorých boli vytvorené „slová a vety“ s určitým obsahovým zmyslom. Poznanie umeleckých prostriedkov je teda poznaním tvorby ich slovníka, gramaticky a syntaxe (skladby). Len potom táto ríša otvorí priestor pre podnety, ktoré môžu byť osvojené súčasnou tvorbou.

Je teda opäť zvláštnosťou umenia, že otvára svoje sféry dozadu, aby poskytlo svoje staré prostriedky k úplne novému použitiu bez toho, aby muselo dôjsť k nejakému vývojovému zostupu späť. Je to dokonca možné v takom umení, ktoré sa zrodilo ako nový umelecký druh len v našom storočí. Týmto umeleckým druhom je umelecký film. Keď technika umožnila vznik filmu, potom jeho umelecký vývoj nešiel len po ceste stáleho rozširovania technických prostriedkov, ale aj prostriedkov umeleckých. Neustále bola rozširovaná jeho filmová reč pomocou princípov montáže, rôznych druhov záberov, pohybom kamery, prelínaním obrazov, spojenia ob-

razu so zvukom (syntéza) atď. A tu sa umelecký film nezaobišiel ani bez poučenia a podnetov, ktoré mu poskytoval historický vývoj maľby, grafiky, ale aj plastiky, architektúry.

Aj v tejto oblasti umeleckého jazyka sa však ukazuje, že po svojej obsahovej stránke nie je determinovaný absolútne, ale že aj tu má svoju relatívnu samostatnosť. Ináč by totiž ani nebolo možné obracať sa do minulosti a využívať slobodne rôzne, hoci aj ideovo protikladné spôsoby umeleckého vyjadrovania. To platí o umeleckom jazyku predošlých dôb i o jazyku, ktorý vzniká v rozličných smeroch súčasného umenia. Moliér kedysi povedal: „Beriem si svoje dobro všade tam, kde ho nájdem“. Napriek tomu nie je v jeho tvorbe ani stopa po nejakom eklektizme.

Na záver možno preto povedať. Každý historický vývoj umenia žije dvojakým spôsobom. Poskytuje nám pôžitok zo svojich hodnôt, aj keď niektoré z týchto hodnôt patria len k niektorému stupňu, ku ktorému niet návratu. Poskytuje nám však aj podnety k rozvoju ďalších stupňov, ktoré len teraz vytvárame. Formuje tak naše vedomie, vkus a ideály, ale súčasne nás vedie pomocou svojej logiky k ich premenám. Je to tak preto, že skutočné umenie obsahuje vždy tie ľudské stránky a schopnosti, ktoré nikdy nestarnú a neustále sa obnovujú silou humanistického pátosu a životnej istoty.

22/23

Anna Horváthová — František Holešovský
TÉMA SYMPÓZIA BIB '83
Z HĽADISKA TVORIVÝCH PROCESOV
V ILUSTRÁCII DETSKEJ KNIHY
ČSSR

1. Profesor Zdeněk Kostka vo svojom úvodnom prejave urobil výklad o jednote vzťahov vo vývoji umenia s interakciou a relatívnou samostatnosťou štyroch základných zložiek: 1) zložky rozvíjajúcej umelecké poznanie, 2) zložky umeleckých ideí a hodnotovej orientácie, 3) zložky umeleckých zručností pri vytváraní formy, t. j. umeleckého majstrovstva, 4) zložky výrazového vyjadrovania, umeleckej reči. Prihliadol nielen na zákonitosti výtvarného umenia, ale aj na medzidruhové vzťahy umenia v kultúrnom vývoji ľudstva, a rešpektoval nové prvky rodiace sa na hraniciach umeleckej tvorby i mimo nich, v súvislosti s prudko napredujúcim novodobým vývojom techniky.

Úlohou nášho koreferátu je posunúť riešenie základného problému nášho sympózia k vlastným hraniciam ilustrácie, predovšetkým ilustrácie v detskej knihe. Je pochopiteľné, že nikdy nebudeme môsť oddeliť výtvarnú stránku detskej knihy od knižného umenia vcelku, od jednoty knihy ako významného prostriedku v oblasti vzdelania a kultúry. Polemiky o nebezpečenstve „geta“ detskej knihy sú pre nás stále varovným signálom: detská kniha a jej ilustrácie sa môžu slobodne a bohato rozvíjať len dovedy, kým bude detská kniha žiť v organickom spojení a vyvážení tvorby a esteticko-konzumného záujmu s knihou pre dospelých, s knižným umením vôbec. Jednota tvorby v oboch oblastiach sa obohacuje o špecifické zretele smerujúce k detskému vnímateľovi, zretele, ktoré sledujú najmä vzťah výtvarnej a literárnej stránky knihy a ktoré otvárajú detskej recepcii dvere dokorán do umeleckého myslenia a k pochopeniu významu kultúry a umenia ako bojového prostriedku proti zániku a smrti, významu umenia ako večného hlásateľa života a ukazovateľa jeho vývoja.

Ilustrácia vzniká na základe literárneho podnetu. Táto väzba bez výnimky platí, či ide o ilustráciu ktoréhokoľvek druhu a žánru literatúry, či je ilustrácia začlenená do jednoty knižného celku, alebo či existuje voľne v literárnej tematike listov a cyklov, alebo či sa snaží akokoľvek ináč spojiť v sebe slovný a výtvarný prúd. Prírodná väzba s literárnym podnetom je najsilnejšia v oboch prvých zložkách kategorizácie úvodného prejavu: v zložke umeleckého poznania a v zložke ideovo-hodnotovej

orientácie. Bude teda prirodzené, ak teraz venujeme pozornosť predovšetkým dvom ďalším: zložke umeleckej formy a zložke výtvarno-umeleckého výrazového vyjadrovania, jazyka.

Problematika tohtoročného sympózia BIB je nesmierne široká: mieri k vzťahom každého individuálneho tvorivého prejavu v ilustrácii, ku všetkým možným, názorom, štýlom a hnutiam vo vývoji umenia, ktoré sa môžu prejavíť ako plodné podnety ilustračnej tvorby dnes, zajtra, i k tým, ktoré sa tak prejavili už v minulosti. Pokúsili sme sa aspoň trochu utriediť bohaté pole vzťahov a naznačiť, aké príspevky sa môžu rozvinúť počas rokovania sympózia a aké môžu ďalej vznikáť pri rozvíjaní teórie v oblasti ilustrácie detskej knihy.

2. Na prvom mieste v kategorizácii podnetov si uvedme prípady, keď *autentická realita literárneho diela*, podmienená predovšetkým historicky, *núti umelca, aby uvážil, do akej miery mieni rešpektovať umelecký výraz a štýl doby*, ktorú literárny autor zobrazuje. Obmedzíme sa najmä na tri skupiny príkladov: na ilustrácie literárnych diel z antiky, na ilustrácie stredovekých látok a príbehov, a nakoniec na špecifickú oblasť ľudových rozprávok, pri ktorých zámerná a logická archaizácia ilustračného výrazu smeruje skôr do čias, keď sa oficiálna kultúra začala vážne zaoberať ľudovou slovesnosťou, než by chcela sledovať neurčitú a nezistiteľnú dobu vzniku tejto folklórnej formy. Ak však myslíme stále na význam historického podnetu, splyva nám v tomto ostatnom prípade neurčitý pojem vzniku rozprávky so začiatkom jej novodobej ilustrácie, najmä s ilustráciou v devätnástom storočí, s etapou nemeckého *biedermeieru* a umeleckého štýlu okolo roku 1900. Považujeme za potrebné presiahnuť v týchto i ďalších záveroch nášho koreferátu hranice detskej knihy našej kultúrnej oblasti dvoma smermi: jednak pohľadom do blízkych kultúrnych oblastí, jednak do tej časti ilustračnej tvorby, ktorá už nepočíta len s detským čitateľom, ale obracia sa aj na dospelých. Oba smery presahov neochudobnia, ale naopak obohatia scenériu nášho problému.

Základné diela antickej literatúry, Homérova *Iliada*,

a Odysea, Vergiliova Aeneida a iné sú stále živým podnetom výtvarného umenia, predovšetkým ilustrácie. Do anticko literatúry vstupujú svojimi kresbami Max Slevogt i Pablo Picasso, Fritz Cremer i Zdeněk Sklenář, Homérovo dielo ilustruje náš Antonín Strnadela a slovenskí umelci Vincent Hložník, Jozef Baláž, Gabriel Štrba, najkontrastnejšie ilustračné prejavy Ovídiových Premien v našich knihách pre deti vytvorili Viera Kraicová a Josef Paleček. Zviazanosť ilustrácií so zachovanými vzormi antického umenia býva tým väčšia, čím výlučnejšie sa ten-ktorý ilustrátor venuje vlastnej ilustrácii, čím viac sa domnieva, že má čitateľom podať — platí to viac pri ilustráciách určených deťom — verný obraz doby a mravov literárneho sujetu. Porovnávacie štúdium by nám zároveň ukázalo podiel a ráz osobitného zásahu umelca (Picassa, Slevogta, Strnadela spoznáme na prvý pohľad), i špecifické ciele ktoré si ilustrátor vytýčil so zreteľom práve k tejto konkrétnej úlohe. Hranice medzi ilustračným prejavom určeným buď deťom alebo dospelým sa napodiv práve v tejto časovo vzdialenej tematike ukazujú mimoriadne jasne: Slevogt určil mládeži svoj cyklus k de Vittovmu prerozprávaniu Xenofónovej Anabázy, Cremer kresby k Hermlinovým Argonautom, Baláž svoje simultánne zacielené kresby k Iliade, Kraicová svoje kolorované kresby kategoricky popierajúce akékoľvek dobové odvodenie výrazu, iba ak by išlo o vzdialený vplyv Picassovho výtvarného videnia. Strnadela, Hložník a Štrba sú naopak obrátení k dospelému čitateľovi a divákovi; Štrba, najzložitejší a racionálne zašifrovaný, odhaľuje akoby nechtiac tajomstvo významovej spleti Homérovho diela.

Druhou tematickou skupinou našej voľby sú dejiny stredoveku. Literárne nám ich napr. predstavujú tri české literárne pramene: Jiráskove Staré povesti české, Olbrachtovo prerozprávanie Starých letopisov českých a Vančurove Obrazy z dejín národa českého. Diela prenášajú čitateľa do doby začínajúcej poslednou tretinou prvého tisícročia a končiacej neskorofeudálnou spoločnosťou; výrazne sa prejavuje rozhranie tisícročia n. l.

Zvláštne ovzdušie prechodu báji a legend do historicky doložených bojov o štátnu suverenitu a existenciu národa prirodzene vyvoláva asociácie na romásky a gotický sloh, na knižné umenie neskorého gotiky a začiatkov

renesancie. Je viac ako pochopiteľné, že táto literárna oblasť celkom mimoriadne lákala k pokusom o vystihnutie emocionálneho ovzdušia doby, tým skôr, že uvedené literárne diela prejavili v nedávnych dobách národného ohrozenia svoj bojový vplyv.

Zostaňme však len pri najmladších ilustračných cykloch týchto troch diel — Vančurovo a Olbrachtovo literárne spracovanie látky pochádza mimochodom z prelomu štyridsiatych rokov, z čias stupňovanej agresie nacizmu — a všimnime si cykly Jiřího Trnka a Antonína Procházkou k Starým povestiam českým, Strnadlov a Zábranského cyklus k Olbrachtovým verziám Letopisov a Svolinského a Troupove cykly k Vančurovým Obrazom. Šesť ilustračných cyklov sa nachádza podobne ako ich literárne predlohy na rozhraní záujmu detí a dospelých, alebo presnejšie povedané, aj keď sú adresované skôr deťom, patrili od začiatku celkom aj do sféry veľkej literatúry a umenia pre dospelých. Všetkých šesť cyklov možno považovať za vrcholné prejavy českej ilustrácie, čo dokazuje názorne už skutočnosť, že päť ich tvorcov dosiahlo najvyššie ocenenia svojej tvorby a boli vyznamenaní čestným titulom národný umelec. A každý z cyklov celkom osobito a podľa svojho predstavuje význam umelca vo vývoji našej ilustrácie i jeho vnútorné tvorivé reakcie na podnety zobrazenej doby a umeleckých štýlov, aj keď isteže nemožno tento vzťah chápať v historicky pravdivej dokumentárnej podobe.

Procházkove ilustrácie k Povestiam sa vyznačujú vernosťou autora helenistickým východiskám jeho figurálnej tvorby, naproti tomu Trnka si hľadá výraz blízky jeho ilustráciám rozprávok a jeho bábkárskej tvorbe (nezabúdajme, že Trnka spracoval tú istú literárnu látku taktiež bábkovým filmom); dve vydania Olbrachtových prerozprávání Letopisov vyšli v intervale dvanástich rokov (1940, 1952) najprv s ilustráciami Antonína Strnadla a potom Adolfa Zábranského a vyjadřili raz lyrický pátos diela a druhý raz drsnú monumentalitu nesentimentálneho boja o národnú a ľudskú slobodu. Vančurovo literárne dielo vytvárané v najpohnutejšom čase národného ohrozenia a v dôsledku zavraždenia autora nacistami už nedokončené, dostalo v cykle Karola Svolinského kresbový sprievod nadväzujúci na tón bohatier-

ských mánesovsko-alešovských tradícií v dokonalom typografickom vyvážení, a v Troupovom cykle tajomne hutný expresívny doklad tvorivého ohlasu, ktorý vrcholne zodpovedá nielen duchu zachovaných starých nástenných malieb a skulptúr, ale aj strhujúcemu dramatismu národného boja proti násiliu minulému i súčasnému, ako sa videl v čase vzniku literárneho diela.

Mnohostranný podnetný vplyv ľudových rozprávok na charakter súčasnej ilustrácie — pokiaľ sa tu neprejavujú najmä vplyvy ľudového dekoru a ľudového tvorivého génia — vychádza s obľubou z nedávnej minulosti a z jej výtvarného citenia. Názočne sa to prejavuje na tvorbe veľkých výtvarných rozprávkárov súčasnosti: na ilustračnej tvorbe ruskej Tatiany Mavrinovej, na tvorbe Wernera Klemkeho a Klauasa Ensikata, českých umelcov Adolfa Zábranského a Antonína Strnadla a slovenských Alojza Klimu a Viery Bombovej. Tatiana Mavrinová, hlboko oslivená poéziou francúzskeho fauvizmu a výrečnou lyrikou nádherou architektonických pamiatok starého Ruska, vrcholne stvárnila Puškinove rozprávky, zakladajúc novú hornú vlnu vo vývoji ilustrácie, rovnovážnu s tvorbou Ivana Bilibina zo začiatku storočia. V rytinách k rozprávkam bratov Grimmovcov sa Werner Klemke vracia k starým východiskám nemeckej xylografie, obohatenej umelcovým poetizmom a lyrikou jeho propagačnej grafiky. Váza Klauasa Ensikata na pozitívne i negatívne črty Biedermeieru nesie v sebe zvláštne čaro vecnosti, vytvárajúce antitézou citovej presvedčivosti rozprávky. Adolf Zábranský sa v posledných ilustračných cykloch silnejšie priklonil k duchu secesných ilustrácií rozprávok a dodáva im kompozičnú silu prameniaca z jeho novodobej monumentálnej maľby, zatiaľ čo Strnadel sa vydal na cestu integrácie umeleckých názorov, citov a techník, nezabúdajúc ani na proces detskej recepcie a jeho špecifiky. Klímo a Bombová vniesli do rozprávkovej ilustrácie tón ľudovej naivity a ozdobnosti, prameniáci z národných zdrojov umeleckého citenia ľudu. Také sú možnosti a výsledky tejto prvej kategórie historicko-umeleckých impulzov, ako sa s nimi stretávame v súčasnej ilustračnej tvorbe.

3.

Do akej miery sa prejavuje *súvislosť ilustrácie v detskej knihe so všeobecnými štýlmi, trendami a etapami vo vývoji umenia*? Otázka nás vedie k širšiemu chápaniu problému, ako sa na prvý pohľad zdá. Myslíme síce predovšetkým na vplyv a ohlas takých etáp a štýlov, akými boli napríklad secesia a jugendstil, na vplyv expresionizmu, na vplyv ľudového umenia v jeho početných remeselníckych druhoch, na prejavy klasickej akademizmu a realizmu, ale nemôžeme ani obísť — zvlášť v súčasnej ilustračnej tvorbe — vplyvy iných oblastí výtvarného umenia a ďalších druhov umenia. Ako príklad platí. Prienik predošlých štýlov a umeleckých názorov do súčasnej ilustrácie detskej knihy nám predstavuje veľmi často špecifické pokusy o syntézu týchto vplyvov, syntézu tým pozoruhodnejšiu, čím dokonalejšie dokáže spojiť rôzne i kontraverzné formy a názory. Jedným z takých príkladov originálnej syntézy hľadajúcej odpoveď aj na dialektické rozpory dnešnej doby sa napríklad vidí tvorba Kvety Pacovskej, ktorej ukážku predstavujeme. V posledných cykloch jej ilustrácií oceňujeme východiská, asociácie a zámery vzťahujúce sa k starej ľudovej hračke, k novodobej funkčnosti designu i osobitú a vkusnú reakciu na prax seriálovej tvorby.

si uveďme hoci zásah skulptúry, reliéfu, plastického portrétu do ilustrácie, vplyv propagačnej grafiky, kresleného filmu, spomeňme ako myšlienky o proletárskom umení priniesli nové prvky do začínajúcej ilustrácie sovietskej detskej knihy a na iné súvislosti.

Organická súvislosť ilustrácie s literárnou predlohou v konkrétnej jednote knihy navodzuje tiež súvislosti s umeleckým myslením a smermi v literatúre: vždy sa napokon uvažovalo o blízkosti základných tvorivých princípov v literárnej a výtvarnej zložke knihy, hoci aj tento vzťah neskôr uznal aj také riešenia, v ktorých kontradikcia nahradila starý ideál identity. Prírodný vplyv literárnej predlohy sa prejavuje vždy s určitou silou, a z tohto dôvodu nás stále láka literárno-ilustračná komparatistika, skúmanie, ako tie isté literárne diela všeobecnej a trvalej platnosti boli v rozličných dobách a z rozličných haspektov ilustrované. Porovnávacie štúdie tých istých literárnych diel prirodzene ukazujú nielen posun a pre-

menu výtvarného názoru, ale vyrovnávajú sa aj s premenami spoločenskými, prejavujú v triednych spoločnostiach bojovú účasť na strane pokroku alebo naopak na strane konzervatizmu a reakcie.

Pred dvoma rokmi sme si mohli na tomto fóre BIB vypočuť zaujímavé myšlienky samých ilustrátorov o tom, ako ilustrovali Carrollovo nesmrteľné dielo Alica v karajine zázrakov a za zrkadlom. Podľa svojich názorov a presvedčenia a podľa doby, v ktorej dielo ilustrovali, museli sa rozlične vysporadúvať predovšetkým s jeho symbolikou, a uplatnili v rozličnej miere aj mnoho z pocitov literárneho symbolizmu a poetizmu.

Na našom sympóziu budú prednesené prejavy dotýkajúce sa všeobecnejšie vzťahu výtvarných štýlov a etáp v ilustrácii detskej knihy, aj také, ktoré sa zaoberajú individuálnou tvorbou ilustrátorov a hľadajú v nej, v jej vývoji, určité východiská, súvislosti a premeny. Základná téma tohtoročného deviateho sympózia BIB otvorila dvere širokej stupnici vzťahov, a prednesené prejavy, aj keď sa zamerali na kľúčové problémy, môžu z nich predostrieť a ozrejmiť len nepatrný zlomok. Ale v tom predsa spočíva význam našich a podobných teoretických stretnutí a diskusií: naznačovať smery štúdiá a skúmania, ukazovať vzdialené obzory tvorivých zovšeobecnení i ciest, ktoré k nim vedú.

V Sovietskom zväze formulovali umelci už v dvadsiatych rokoch tohto storočia ideový, mravný a umelecký výchovno-vzdelávací význam detskej knihy a jej ilustrácie. Ak si dnes prezeráme reedície Lebedevových ilustrácií v obrázkových zošitoch pre deti, ktoré vychádzali od roku 1923, uvedomujeme si širokú škálu ich dialógu s detskou fantáziou a vnímaním. Upútava nás najmä blízkosť Lebedevovho ilustračného prejavu k umelcovej politickej kresbe, ako ju rozvinul v Oknách ROSTA a v kresbom cykle Chodník revolúcie (Panel revoljucii), po ktorých jeho ilustračná tvorba bezprostredne nasledovala. V novátorskom ilustračnom prejave Vladimíra Lebedeva sa plne uplatnil jeho ľudský humor, prelínanie lineárnej kresby s farebnosťou, náznakov technickej strojnosti v impresívne citovej maľbe a farebnosti. Lebedev nám zostáva dodnes vzorom práve v tom ideálnom sporení ilustrácie pre deti s angažovaným umením a sociál-

nyimi úlohami doby, aj v doferencovanej jednote formy oboch oblastí tvorivej práce. Je pre nás vzorom pokiaľ ide o vyváženosť ilustrácie s typografickou stránkou knihy.

Súčasnnosť praje novátorskému, experimentálnemu hľadaniu foriem, obsahov a ideí v ilustrácii knihy pre deti; praje mu v rozsiahlejšej miere ako kedykoľvek predtým. Do cesty slobody hľadaniu sa stavia iba záujem distribúcie a odbytu, pokiaľ v tej či onej spoločnosti v istej miere

4.

Pred tromi mesiacmi, v júni 1983 sa konalo v Prahe Svetové zhromaždenie za mier a život proti jadrovej vojne. Svetová situácia volá po tom, aby aj detská kniha a jej ilustrácie hľadali spôsoby čo najúčinniejšieho boja proti vojne, aby pomáhali pri porozumení si medzi národmi a agitovali za mierovú budúcnosť. Angažovanosť za mierový svet a mierovú budúcnosť sa stáva prvoradou úlohou, úlohou jedinečného významu. Ak sa obzrieme naspäť, objaví sa nám v tomto ohliadnutí príklad *politickéj kresby a karikatúry* — príklad nie určitého štýlu, ale humanistickej snahy po slobode človeka a jeho budúcom šťastnom vývoji. Európske umenie si našlo po Däumlerovi svoje tribúny politickodemokratickej humanity — spomeňme si na francúzsku revue *L'assiette au beurre* s významným podielom českých umelcov (František Kupka, Václav Hradecký a i.), na nemecký *Simplicissimus*, na cestu českej politickej kresby s menami Františka Gellnera, Josefa Čapka, Antonína Pelca, Vratislava Brunnera a ďalej až k Josefovi Ladovi a Josefovi Novákovi a ďalším. Mnoho našich politických kresličov vstúpilo do ilustrácie detskej knihy, a Josef Lada sa medzi nimi javí ako najpresvedčivejší a najživší doklad všeobecne ľudskej angažovanosti, bojujúcej za šťastný a radostný zajtřejšok.

V tridsiatych rokoch ilustroval Josef Čapek niekoľko kníh pre deti, v ktorých mohol uplatniť svoj hlas za ľudskú rovnoprávnosť. Do času po druhej svetovej vojne spadá ilustračná tvorba Antonína Pelca pre detskú knihu: Pelc si ponecháva aj v detskej knihe v podstate ten istý výtvarný výraz, aký si vytvoril v politickej kresbe tridsiatych rokov, mal však možnosť ho technicky a kompozične obohatiť a túto možnosť naplno využil. Editori kníh pre

deti si vyžadovali spoluprácu s ním najmä v prípadoch sociálne hlboko angažovanej klasickej literatúry, ako tomu nasvedčujú Pelcove farebné cykly k románu Chalúpka strýčka Toma od americkej spisovateľky Harriette Beecher-Stoveovej a k Hugovým Bedárom. Všeobecná platnosť týchto literárnych diel viedla umelca k prejavu postrádajúcemu detailnú popisnosť, k prejavu syntetického výrazu, kompozične hutnému a farebne vášnivému. So životnými skúsenosťami umelca počas vojny a s francúzskym bojom proti nacizmu súvisí jeho ilustračný cyklus k románu, ktorý vytvoril L. Feuchtwanger špeciálne pre mládež, k románu s dievšenskou hrdinku Simona.

Zásah angažovanej politickej kresby do ilustrácie kníh pre deti je však ešte zložitejší, než ukazujú tieto príklady. V súčasnej ilustrácii môžeme pozorovať dve vyústenia tohto vplyvu, vyústenia značne rôznorodé. Jeden prúd smeruje do poviedky zo života a spolu s ňou do dobrodružnej a historickej tematiky a vytvára hodnotnú protiváhu niekdajšej konvenčnej nehodnotnej a reportážnej ilustračnej kresby. Po všeobecnom poklese ilustračnej kresby v dobrodružnej detskej knihe v 30. rokoch, poklese, ktorý sa prejavil bezmála v rovnakej miere v detskej knihe skoro vo všetkých európskych krajinách a zrejme súvisel s masovým vkusom a s nesprávnymi názormi na funkciu ilustrácie v tomto druhu literatúry, nastal priaznivý obrat v posledných desaťročiach. Zásluhu na tom majú generační príslušníci politickej kresby v čase medzi dvoma vojnami (Josef Novák), i príslušníci mladej generácie, grafici, venujúci zvláštnu pozornosť ilustračnej kresbe a témam, ktoré sú im blízke. V slovenskej ilustrácii detskej knihy vytvorili zaujímavé diela Dušan Kállay, Igor Rumanský, Kamila Štanclová, Peter a Karol Ondreičkovci a ďalší.

Druhý prúd, zreteľný najmä v českej ilustračnej oblasti, sa pokúša vstúpiť do klasickej literatúry, ktorá sa stala plnoprávnym čítaním detí a mládeže a do vlastnej literatúry určenej deťom, niektoré z expresívnych črt politickej kresby, najmä jej významové hyperbolizujúce skreslenie a grotesknosť. Táto snaha sa týka aj problému novej aktualizácie klasickej literatúry, či už ide o aktualizáciu klasickej literatúry, alebo o aktualizáciu prevažne z hľadiska filozofického či psycholo-

gického dosahu diela. Svojím spôsobom sem patrí aj príklad Antonína Pelca v Beecher-Stoveovej a v Hugovi, rozhranie tu tvorí len stupeň a ráz hyperbolizácie, zachytávajúci hlavne mimicko-fyziognomickú a gestickú stránku postáv a deja.

Klasickú úroveň v tomto ilustračnom prúde dosahuje cyklus plastík Anatola Lvoviča Kaplana ku Gogolovým Mŕtvym dušiam (nemecké vydanie 1980), dielo výnimočné nezvyčajným použitím technického prostriedku, ako aj identifikáciou novodobého výtvarníka so zámerom autora z obdobia kritického realizmu. Za iný príklad môžu poslúžiť dva ilustračné cykly k Dickensovmu románu Kronika klubu Pickwickovcov, cyklus českého ilustrátora Jiřího Šalamouna a slovenského Ladislava Nesselmannna. Obidva zároveň približujú a oddiaľujú dnešnému čitateľovi dej a sujet románu v dialektickom procese, tak ako to prospieva dnešnému prežívaniu a hodnoteniu literárneho diela z minulého storočia. Šalamoun a Nesselmann sa mimochodom stretli aj na poli vlastnej literatúry pre deti pri dvoch dielach talianskej literatúry s priamym politickým dosahom: Nesselmann ilustroval knihu Gianniho Rodariho O Jazmínkovi (Gelsomino nel paese dei bugiardi, v slovenčine 1969) a Šalamoun knihu Marcella Argilliho Desiat miest (Le dieci città, v češtine 1977). V oboch cykloch pracovali ilustrátori neľútostnou karikatúrnou skratkou s výrazným zaujatím sociálnym, vyjadrujúcim rovnako zaujatie citové, ako aj logicky racionálne etické odsúdenie.

5.

Oscilácia medzi vzťahmi ilustračnej tvorby a umeleckými zdrojmi minulosti sa neobmedzje na uvedené kategórie, ale vedie k ďalším súvislostiam: niektorých z nich sme sa už dotkli v predchádzajúcej časti koreferátu. Chceli by sme teraz aspoň letmo upozorniť na dve súvislosti, ktorých význam v ilustračnej komparatistike bude treba ďalej skúmať a sledovať. Je to jednak podnetnosť klasickej diela literatúry, ako sa javí vzhľadom na osobné ilustračné výrazy a prejavy rozličných umelcov, ktorí dielo ilustrovali, a ďalej otázka premenlivosti podnetov v osobnom ilustračnom vývoji umelca v spojení s jeho osobnými ilustračnými zámermi a cieľmi. Obidve tieto súvislosti

prechádzajú zo všeobecnejšej roviny nášho problému do užšieho špecifického poľa. Aj tu nás situácia núti, aby sme sa obmedzili len na letmé porovnanie niekoľkých literárnych diel a niekoľko málo umeleckých prejavov. Ide nám v tomto pohľade znova o samotnú skutočnosť porovnania a nie o hlbšie osvetlenie pozícií, z ktorých umelci k svojej úlohe pristupovali. To je už úloha odlišnej povahy.

Klasický doklad vývoja a premeny ilustračných zámerov a cieľov rozličných umelcov nám poskytujú novodobé vydania Defoeovho Robinsona. Rozhľad po nedávnej domácej a susednej ilustračnej tvorbe nám predstaviť cykly Františka Tichého, Vincenta Hložníka, Zdeňka Buriana a Adolfa Borna. Z rozporných osobných cieľov ilustrátorov nás upúta protiklad iluzívne dobrodružného prejavu Zdeňka Buriana a pietneho zahľadania Františka Tichého do pocitovej oblasti niekdajších čitateľov, aj nadväznosť ideového realizmu Hložníkových ilustrácií s jeho rešpektom k vzájomnej interakcii rozvíjajúcej sa medzi postavou hrdinu a prírodným prostredím. Zaujímavá, akoby denníková forma ilustrácií sovietskeho autora Nikolaja Popova, nositeľa Grand Prix BIB za toto dielo, doteraz najviac priblížila dej románu citovému zážitku a možnostiam tvorivej aktivity detských čitateľov.

V roku 1975 vyšlo v pražskom Odeone vydanie Robinsona s farebnými ilustráciami Adolfa Borna. Podobne ako kedysi Františka Tichého oslňuje i Adolfa Borna citový pôvab dávneho dobrodružného deja i čaro exotického kraja. Zvláštna sugestivita citovo prežívanej názornosti sa tu kríži s dekoratívnou črtou v detaile i v kompozícii a s malou dávkou expresionizmu, čitateľ si uvedomuje ozvenu starej xylografie a tlmenú farebnosť kompozície, črty zamerané na posilnenie zážitku minulého deja. V roku 1982 doplnil Born svoj umelecký kontakt s Robinsonom animovaným filmom na tú istú tému. Jeho filozoficky založený humor dodáva obom výtvarným verziám, ilustračnej i filmovej, zvláštny nádych životnosti a stavia vnímateľa do úlohy citovo hodnotiť podstatu literárneho diela aj jeho podnetnosť vo vývoji človeka.

Jedno zo základných diel českej literatúry, Babička od Boženy Němcovej, sa stala podobne ako Robinson podnetom pre mnohé ilustračné cykly. Všimnime si štyri

z nich, ktoré majú vo vedomí dnešných čitateľov stále určujúci význam. Vytvorili ich umelci Adolf Kašpar (vydanie z roku 1903), Václav Špála (1923), Viera Kraicová (1965) a Vladimír Tesař (1979). Výtvarný sprievod diela odrážajúceho život v severovýchodnom kraji Čiech prešiel v období tohto storočia rozličnými etapami výtvarného čítania, spojenými pietným vzťahom k dielu, ktoré si nesmierne vážime. Kašparove ilustrácie vstúpili do pevného povedomia ľudu, takého pevného, že vkus čitateľov sa živelne bráni novej výtvarnej podobe diela. Kašpar koncipoval výtvarný obraz deja v doznievajúcom ohlase impresionizmu, naproti tomu Václav Špála, krajan autorky, predstavil približne sto rokov po jej narodení predovšetkým krajinu diela v osobitej polohe pokubistickej kresby a farebnosti. Slovenská umelkyňa Viera Kraicová pristúpila k ilustráciám Babičky s hlbokým ženským pochopením a odrazila citové vzťahy spočívajúce v základe diela pomocou jemných obrazov kolážovo-frotážnych efektov, a presadila tak citový obsah diela do novej polohy. Posledný ilustračný cyklus Vladimíra Tesařa rozdelil ilustračnú úlohu na dve časti: v jednej vzdáva hold krajine deja, kraju, ktorý dostal ozdobný prívlastok autorkinho mena, v druhej sa pokúša odraziť v modernom zázname ducha doby a ovzdušia konania a činov postáv diela.

Vráťme sa však ešte raz k otázke, ako sa môžu ilustračné východiská zo štýlov a vplyvov minulosti vo výtvarnom vývoji osobnosti umelca-ilustrátora premieňať a vyvíjať. Takou subjektívnou premenou východísk a výrazu sa nevyznačuje každý umelec: rozlišujeme medzi nimi typy s konštantným výrazom a aj takých, ktorí sú presvedčení, že každú ilustračnú úlohu treba riešiť po novom, pri zachovaní vlastného charakteristického jazyka umelca. Oceňujeme v ilustrácii taký vnútorne odôvodnený pohyb výrazu, citlivo ho zaznamenávame a skúmaťme dôvody, ktoré ho spôdobili a podmienujú.

Vnútorňý pohyb ilustračného výrazu vyznačuje snahu a dielo veľkých umelcov a nemožno ho stotožňovať s kolísaním vývojovo neodôvodneným. Vrcholným príkladom hlboko odôvodneného pohybu v diele umelca sú dva cykly historického námetu v ilustračnom diele Antonína Strnadla: jeden zo začiatkov jeho tvorby, k Olbrachtovým Letopisom českým (1940), a druhý k Jirásko-

vým Psohlavcom (1969), románu o sedliackych vzburách v západných Čechách koncom 17. storočia. Oproti lyriskej apoteóze udalostí zo začiatku našej histórie, výrazu, ktorý nadväzuje na duchovnú silu gotickej maľby, stavia Strnadel v ilustrácii *novodobej látky* — prirodzene, že aj táto skutočnosť tu zohrala úlohu — nový, úsečný a strohý výraz, ktorým akoby tvarovo a farebne zámerne nadviazal na postkubistické prejavy európskej kresby a maľby. Ilustrácia v Psohlavcoch hraničí s úsporným symbolickým zobrazením a umelec v nich dokázal aj napriek zúženiu výrazového rozpätia vystihnúť mimoriadne širokú citovú škálu udalostí a scén.

6.

Ostáva nám uzavrieť náš koreferát. Jeho úlohou bolo predostrieť šírku základnej tematiky tohtoročného sympózia BIB a uviesť tak nasledujúce diskusné príspevky, ktoré sa podrobnejšie zaoberajú konkrétnymi, čiastkovými otázkami tematiky. V porovnaní s ich konkrétnosťou mohol byť náš úvodný prejav iba rámcový, skôr všeobec-

ný ako určitý. A ako to už v dialektike vzťahov platí, až v spojení s nasledujúcimi prejavmi sa môže vytvoriť jednotný uzavretý celok, ktorý by mal naznačiť možnosti ďalšieho skúmania v oblasti ilustrácie detskej knihy.

V našom prehľade nemôže chýbať ani zistenie, že otázka tvorivých východísk nijako nesúvisí s epigónskym napodobňovaním. Namiesto tvorivého podnetu diela, štýlu a zamerania vystupuje pri epigónskom napodobňovaní do popredia mechanická imitácia výtvarného jazyka, techniky, formy. V umeleckej praxi nikdy nechýbala ani táto odroda pracovného prístupu. Veľkí umelci všetkých čias mali svoje školy a žiakov, ale mali bohužiaľ aj svojich epigónov. Epigónsky prístup nechýba ani v súčasnej ilustrácii detskej knihy, ale zásluhou výberu prác na BIB sa na výstavách bienále spravidla neobjavuje.

V našom koreferáte sme vynechali oblasť ľudového umenia ako zdroja podnetov v detskej knihe. Vzhľadom na význam tohto vzťahu a aj vzhľadom na jeho špecifickosť vymedzili usporiadatelia pre túto problematiku druhý deň nášho sympózia.

30/31

Alice Hartmann

VPLYV UMENIA NA ILUSTRÁCIU DETSKEJ A MLÁDEŽNÍCKEJ LITERATÚRY, PREDOVŠETKÝM SECESIE NDR

Knižná ilustrácia je všeobecnou a knižná ilustrácia pre deti a mládež osobitnou časťou výtvarného umenia a ako taká odzrkadľuje „výrazové formy a štýly“ výtvarného umenia, ktoré možno dokázať od jestvovania detskej literatúry ako aj literatúry pre mládež v druhej polovici 18. storočia. Renomovaní umelci sa vždy venovali okrem iného aj ilustrácii kníh pre deti a mládež — napr. v období biedemeieru, chcela by som tu spomenúť iba najpopulárnejších umelcov Theodora Hosemanna (1807—1875), Adolfa Menzela (1815—1905), Wilhelma von Kaulbacha (1805—1875), Lothara Meggendorfera (1847—1925), Ludwiga Richtera (1803—1884), neslobodno zabudnúť ani na Neuruppinské a Mníchovské grafické listy (Neuruppiner und Münchner Bilderbogen) s takými renomovanými predstaviteľmi ako F. von Poggi (1807—1876), Oto Specker (1807—1871), Ludwig Richter a Wilhelm Busch (1832—1908).

Aj v období expresionizmu zahrňujúcim približne dve desaťročia sa tomuto žánru venujú maliari a grafici, ako Richard Janthur (1883—1956), Paul Kleinschmidt (1883—1956), Richard Seewald (1889—), ilustrujú témy svetovej literatúry, napr. Robinsona od Defoe, Grimmov rozprávky, Gulivera od J. Swifta a Dona Quijota od M de Cervantesa. Táto skutočnosť už sama o sebe stačí na dokázanie vplyvu výtvarného umenia na ilustráciu detských kníh, pretože spomínaní umelci kreslili aj pre knihy pre deti a mládež. Úkaz, ktorý možno pozorovať aj dnes, ak si spomenieme na ilustrácie maliarov našej doby, napr. na Heidruna Hegewalda, Harald Metzkesa, Karla Ericha Müllera, Hansa Tichu alebo Paula Schultz-Liebicha. Nielen štýl, ale aj určité vyjadrovacie formy sa vyskytujú v maliarstve aj v knižnej ilustrácii, vrátane ilustrácie kníh pre deti a mládež, napr. koláž a simultánny obraz, ktorý najprv uviedol Willi Sitte do maliarstva a potom Werner Klemke do knižných grafík ku Grimmovým rozprávkam. Na niektorých príkladoch Jugendstil, ako medzinárodne rozšíreného štýlu okolo r. 1900, ktorý pod-

chytil všetky druhy výtvarného umenia a ktorý bol známy vo Francúzsku ako art nouveau, v Anglicku a Rusku ako moderný štýl, v Rakúsku ako secesný štýl, chcela by som ukázať konkrétne vplyv umenia na ilustráciu kníh pre deti a mládež. Podchytáva všetky druhy výtvarného umenia — architektúru s jej vari najznámejším reprezentantom Henry van de Velde, plastiku, tu treba spomenúť najmä Maxa Klingera, Georga Minneho, Fritza Klimscha, maliarstvo s jeho azda najvýznamnejšími predstaviteľmi: Edvardom Munchom, Gustavom Klimtom, Oskarom Zwintscherom, umelecké remeslá s E. Gallé a nie v poslednom rade knižné umenie, ktoré nás tu primárne musí zaujímať, s takými populárnymi menami ako Otto Eckmann, Peter Behrens, Marcus Behmer, Ernst Kreidolf, Walter Tiemann a Heinrich Vogeler, kresličov z humoristického časopisu *Simplizissimus*, ako napr. Rudolfa Wilkeho, Thomasa Theodora Heineho.

Knižné umenie so svojimi inovačnými snahami, vychádzajúce z Anglicka r. 1890, malo vplyv aj na nemecké knižné umenie, ako dokazujú umelecké časopisy *Simplizissimus*, *Mníchov* 1895, *Pan*, *Berlín* 1895, *Deutsche Kunst und Dekoration*, *Darmstadt* 1897. Úmyselne sa tu zriekam všetkých teoretických výkladov a chcem sa pokúsiť presvedčiť — hovoriac slovami Ludwiga Justiho „školou videnia“. „Tvorivé ciele Jugendstil, spočívajúce v dôraze na líniu, ktorá sa stáva nositeľom formy, v drôrazňovaní plochy ako protiopatrení proti iluzionistickému rozplynutiu plochy u impresionistov, v silnej dekoratívosti a symbolike. Napokon, bol to Jugendstil, ktorý skoncoval so samovládou modly statickej symetrie, síce neobjavil pohnutú a hybnú dynamiku asymetrie, ale uviedol ju do života.“ [*Georg Schnidt: Funktion und Form im Bauwesen und Druck. In: Imprimatur. Ein Jahrbuch für die Bücherfreunde. Zweiter Jahrgang. (Funkcia a forma v stavebníctve a tlačiarensťve. V: Imprimatur. Ročenka pre priateľov knihy. Druhý ročník.) Hamburg 1931, s. 57*]

32/33

Otilie Dinges

VPLYV KRESLENÝCH SERIÁLOV NA TVORBU OBRÁZKOVEJ KNIHY PRE DETI V NSR NSR

Moja téza znie: prevzatím štýlových prvkov comics sa do knižnej ilustrácie vo zvýšenej miere dostali epické, alebo lepšie povedané termínom, ktorý sa stal v literárnej vede obľúbený, *naratívne elementy*. Obrazy stále viac preberali funkciu rozprávania textu, dokonca ho nahrádzali.

Kto sa vyzná v histórii comics nie je týmto priblížením sa obrázkových knižiek s comics veľmi prekvapený, keďže comics majú jasne historické korene v klasickej poviedka obrázkovej knižky Wilhelma Buscha: Max a Móric z r. 1865. Obrázkový seriál „Deti opice“ (rozumie sa opice po pití), ktorý bol prvý raz uverejnený v novinách New York Journal v r. 1897, sa považuje za začiatok žánru comics. Túto obrázkovú poviedku objednal u kresliča nemeckého pôvodu Rudolfa Dirksa novinový magnát Hearst, ktorý sa s Buschovými kresbami oboznámil pri svojej ceste po Európe.

Dojímavé postavičky Maurica Sendaka v knižke „Milé zlé psisko“ (vyšlo v nakladateľstve Diogenes, Zürich 1977) („Some Swell Pup or are You Sure You want a Dog“ New York 1976) jasne pripomínajú vplyv Maxa a Mórica, ale skôr v zmysle uvedomelého citátu, ako priameho nasledovníka knižky „Deti opice“.

I

Špecifickou comics je *úzke skĺbenie jednotlivých obrázkov seriálu* do malej poviedky väčšinou s vtipným vyvrcholením. Jednotlivé ilustrácie už nestoja vedľa seba — každá osve — ale zdá sa, že sa dostali do pohybu, žijú z toho čo bolo predtým a čo potom, skrátka z následnosti. Ak ich sledujeme očami, rozumieme bez vysvetľujúceho textu čo hovoria.

V obrázkovej poviedke Wilhelma Schloteho, ktorá vyšla v r. 1972, vypovedá obraz všetko. Rámcové ohraničenie jednotlivých panelov sa na tom podieľa a plne prispieva k zobrazenému gagu.

Lessingova teória o príslušnej funkcii výtvarného umenia a literatúry je vyvrátená. Vo svojej známej eseji „Laokoon alebo o hraniciach maľby a poézie“ (1976) ukázal Lessing, záväzne pre mnohé generácie, rozdielnu funkciu umení. Maľba a plastika zachytávajú okamih, literatúra naproti tomu môže udalosť vyrozprávať, preko-

návať čas a priestor. Veľkého starého Lessinga napadla od chrbta armáda kresličov comics, ktorí starostlivo koncipovali, fáza za fázou, obrazovú poviedku, ktorí sa naučili presne napláňovať každý pohyb svojich postavičiek a nasmerovať pohľad pozorovateľa výberom výrezu obrazu a zorného uhla presne na ten aspekt udalosti, v ktorom poviedka vrcholí. Tito kresliči, zasa, sa to naučili pri filme a trikovom filme. To sú ďalšie korene comics, ktoré zasadil Walt Disney. Pôvodne vytvoril svoje comics-postavy ako filmových hrdinov. Je to predovšetkým vzor filmu, ktorý dal obrazy do pohybu. Vo filme sa z jednotlivých fotografických záberov stala fotografovaná poviedka perfektne inscenovaným očným klamom. Postavy Disneyho trikového filmu potom kresliči comics opäť vrátili späť médiu tlače, ale posadnutosť po pohybe im ostala; seriál comics rozpráva svoje poviedky.

II

Keď sa seriály comics vymanili zo spojenia s novinami a stali sa celými knižkami, preukázali schopnosť svojimi prostriedkami vyjadriť všetky epické žánre literatúry, od klasického eposu po triviálny román, od biblie po science-fiction.

Čo sa pritom stáva s textom? Je integrovaný do obrazov, vizualizuje sa, t. j. premieňa sa na optické informácie. Text a obraz sú v comics nerozlučne spojené, navzájom sa podmieňujú (čo možno ľahko dokázať elimináciou textu alebo obrazu). Text sa obmedzuje na tie prvky, ktoré nemožno vyjadriť obrazom, na časové skoky, zmeny miest, ďalšie informácie, zmyslové dojmy, ktoré nemožno vnímať očami. Text ide viac do hĺbky, do pozadia a nesleduje pokračovanie činu. Rozhodujúcim vynálezom comics je pravdaže dôsledné používanie textu vychádzajúceho z úst hovoriacej postavy vo forme „bublíny“ pre všetky dialógy. Táto „bublína“ robí zbytočným charakteristiku hovoriacej osoby. „Bublína“ vizuálne ujasňuje kto hovorí a ako hovorí: intonáciu reči, silu zvuku, smer. Môžeme priniesť text aj z neviditeľných priestorov, môže ozrejmiť prostriedky sprostredkovania textu: telefón, rozhlas, Morseov telegrafický prístroj; môže dať dokonca najavo želania, sny, myšlienky. „Bublína“ robí zbytočným nákladné a diferencované časti rozprávane-

ho a popisujúceho textu, ale plne preberá ich funkciu.

Konvenčnú úlohu v obrázkovej knižke starostlivo popísal A. C. Baumgärtner v r. 1968. Určil jednu paralelnú, jednu alternujúcu a jednu simultánnu funkciu obrazu pri sporstredkúvaní textu. Už Baumgärtner vychádzal z toho, že aj obraz má podiel na rozprávej funkcii. Už aj on zdôrazňuje úzke spojenie ilustrácie a textu — pravda ešte predtým než prvky comics vnikli do knižnej ilustrácie.

III

Ak chceme v obrázkových knižkách zistiť vplyv comics nemôžeme vychádzať iba z používania „bublíny“. Zaiste je „bublína“ typickým prvkom a smerodajná pre spracúvanie textu. Ale knižní ilustrátori rozdielne integrovali rôzne comics. To budeme teraz jednotlivo sledovať.

Popri 1) integrácii obrazu a textu a 2) vyjadrení obsahu vo viacerých obrazoch sú pre comics konštitutívne 3) stáli hrdinovia a 4) ich periodické zjavovanie sa. Tento posledný bod teraz úplne odpadá. Spôsob vychádzania seriálov comics bol viazaný na noviny, mal vyslovene komerčné ciele. Sériovosť patrí k základným znakom hromadných oznamovacích prostriedkov. Naproti tomu obrázkovej knižke zaručuje jej nakladateľská a ekonomická tradícia individualitu a jedinečnosť. Tvorca obrázkových knižiek ostáva ako autor nezávislý od tlaku produkcie comics. Rozhoduje o svojom štýle, vyberá zo známeho repertoáru stvárňovacích prostriedkov to, čo pre svoj príbeh potrebuje, jeho knižka ostáva nezamieniteľná.

Typizovaných hrdinov a konštelácie postáv možno, pravda, porovnávať s comics v jednej obrázkovej knižke podľa stvárnenia a funkcie.

Obrázkové knižky majú záľubu v komicky alebo groteskne stvárnených postavách.

Anne van Essen (Etienne Delessert: „Yok Yok-6. Húsenica a ďalšie poviedky“ (Middelhaue Köln 1979)

Margret Rettichová vymyslela veselých strapáňov a nazvala ich „red'kovkami“. Jej obrazové poviedky, ktoré skoncipovala spolu s Rolfom Rettichom „Máš slová“ (O. Maier Ravensburg 1972) a „Čo sa tu deje“ (O. Maier

Ravensburg 1973), „Poznáš Róberta“ (O. Maier Ravensburg 1979) sú vynikajúcimi príkladmi pre obrázkové poviedky bez textu o veselo karikovaných postavách alebo konšteláciách postáv.

Postavy zo seriálu comics „Ferdinand“ od H. M. Dahla Mikkelsena (Comics 3 Carlsen Kopenhagen 7. do tlač, s. 46) by mohli tiež byť z obrázkovej knižky. Veľmi obľúbené sú groteskné poľudštené *zvieratá*. Porovnajme protagonistu Walta Disneyho a Carla Barksa Káčera Donalda s kačicou Waltera Schmögnera zo „Snára pre deti“ (Insel Frankfurt 1970). Talianska „Giovanna a fumetti“ sa v nemeckej verzii zhovára vo forme „bublíny“ s tučným drakom ako Júlia.

U Achima Krügera a Gisely Kalowovej: „Bol som kedysi“ (Thienemann Stuttgart 1980) nájdeme malých drakov, veľkých drakov, milých drakov, pažravých drakov, dračice, mužských drakov a detských drakov — uprostred nich hrdinka knižky — malá spiaca dračica.

Knižka „Animal Crackers“ od Rog Bolla (Comics Carlsen Kopenhagen 1972 — dotlač) je úmyselne vybraný príklad pre jeden z najobľúbenejších druhov comics: „gagové seriály“, „komiky“, s ktorými sa kresliči zaoberali predovšetkým v začiatkoch.

Aj poľudštené *zvieratá* majú vlastnú tradíciu obrázkových knižiek. Ale na začiatku vyzerali predsa úplne inak a milé *zvieratká* z ilustrácií po 1. a 2. svetovej vojne majú sotva odvahu ku groteske. Tu je vzor comics neodškriepiteľný.

Takými *zvieratmi*, ktoré chcú vyzeráť celkom ľudsky sú aj Janioschov „Malý medvedík a malý tiger“ z knižky: „Ó, aká krásna je Panama“ [Beltz Weinheim und Bas (Nemecká cena pre literatúru a mládež r. 1979) ako aj ďalšie zväzky].

Lillo Frommová nazvala svojich ľúbezných aktérov vo svojej kreslenej obrázkovej poviedke v dvoch zväzkoch „Muffel a Plums“ (Ellermann München, zv. I. 1972, zv. II. 1973) (zv. I. — výber Nemeckej ceny pre literatúru pre mládež 1973).

Skice obrázkových poviedok bez textu sú dobrou fabuláciou pre deti, nielen preto, že sa s nimi môžu ľahšie identifikovať pre nejasnosť postáv, pokiaľ ide o vek a pohlavie. Ešte ďalej išiel F. K. Waechter, ktorý svoje *zvieracie*

deti pomenoval Harald, Inge a Philip, ale dal im za rodičov ryby, svine a vtákov, aby ukázal, že všetci sa učia prekonávať životné prostredie, z ktorého pochádzajú a úzkosť jednodetnej rodiny. Takto si počína bájka, v ktorej sa ľudia zobrazujú ako zvieratá. Nikto sa nepozastavil nad zoologicky úplne nepredstaviteľným pokusom troch jedináčkov žiť spolu vo svojich elementoch, aby mohli „spolu vykonávať mnoho vecí“.

Hilke Raddatzová naproti tomu vo svojom „Vydieračovi z Bockenheimu“ [Beltz Gelberg Weinheim 82, (83 Výber Nemeckej ceny pre literatúru pre mládež)] celkom jasne rozpráva o ľudských deťoch, ale dôsledne ich predstavuje ako zvieratá.

Meno úspešného tvorca obrázkových knižiek F. K. Waechtera je príležitosťou poukázať na to, že kreslič comics a karikatúr sú v úzkom spojení so scénou obrázkových knižiek. Počnúc Sendakom, ktorý si spočiatku zarábala ako kreslič comics, treba okrem Waechtera ešte spomenúť Goreya, Mordilla, Murschetza, Clauda, Lapointa, Loriota a predovšetkým Mariu Marksovú a najnovšie Heibacha.

IV

Waechter ovláda predovšetkým presne vyrozprávaný, fázovitý vývin príbehu, napr. už v spomínanej knižke, za ktorú dostal v r. 1974 cenu: F. K. Waechter: „Môžeme ešte veľa spolu urobiť“ (Parabel M. 1973), plavecké pokusy vtáčieho mláďaťa Philipa. Alebo v modernom pretvorení rozprávky F. K. Waechter: „Stolček prestri sa a šidlo z vreca“ (Rowohlt Reinbek b. Hamburg 1972), zblíženie záľudného tlstého pána Bocka s prešibaným ale málo solidárnym vynálezcom Philipom. Aká šikovná dramaturgia zblíženia oboch osôb! Angličan Raymond Briggs sa z comics naučil, že rozdelenie obrazových častí do rôzne veľkých, kvadratických alebo pravouhlých rámcov odzrkadľuje rytmus deja. Takisto značne zväčšený obrazový priestor pri stúpaní saní charakterizuje vstup do oblasti nad zemou. Raymond Briggs: „Ó, ty veselá“. (Bertelsmann a Diogenes, München, Gütersloh 1979 a Zürich Tb 79).

V knižke Raymonda Briggsa „Gentleman Jim“ (Bertelsmann München 1980) sú pravidelné malé rámečky obrázkovej poviedky zahalené do bezrámového oblačného

ho útvaru zaplňujúceho dve tretiny strany, čo pripomína horor. Tu citoval Briggs vzrušujúci, do seba zapadajúci sled obrazov z comics o supermanovi Batmanovi.

„Zázračné dievča“, osobitné vydanie čí. 10. Ehapu Stuttgart 1977, časť 1, „Strakatý špión“, s. 5. Už usporiadanie strany má elektrizujúci, nervovo vyčerpávajúci účinok na zmysly pozorovateľa, ktorý sa v estetike comics označuje ako „kinestetický účinok“. Jednotlivé obrazy s rôzne veľkými a podľa zmyslu umiestnenými „bublinaťmi“, ktorých texty sú vytlačené rôzne veľkými typami písma, priestory, o ktorých sa ťažko možno dozvedieť, kde je hore a kde dole — to vyvoláva jednoliate vzrušenie zmyslov, vizuálnej, akustickej predstavivosti, pre ktoré sú comics fascinujúce. Pri kolíske tu predovšetkým stál film so svojimi možnosťami predstaviť predmety z rôznych zorných uhlov a dať im pritom celkom určitý význam a presne vyrátaný účinok. K tomu ešte pristupujú zábery kamery, ktoré približujú divákovi priestor, od nekonečnej diaľky po najmenšiu podrobnosť. To umožňuje úplnú manipuláciu diváka. Hudbou týchto inscenácií sú rôzne škreky, onomatopoja. Rozprávateľný text sa nachádza iba v troch pravouhlo popísaných poličkach.

V

Filmovú zásadu presne používať nastavenie kamery a sled strihov dokonale uplatnil predovšetkým Wilhelm Schlote vo svojej knižke, ktorá bola ocenená v r. 1975: „Dnes si želim nosorožca“, s textami El Borchersa (Insel, Frankfurt 1975). Schlote rozkošne inscenoval sen Pavla, cez spáľňové dvere ktorého presakuje voda. Pavol sleduje prúd vody cez dlhé chodby až po posledné okno, do ktorého potom vpadne nosorožec. Pavlovi neostáva nič iné iba sa dať zhltnúť stále sa zväčšujúcim nosorožcom. Čitateľ sa nachádza s Pavlom v tme nosorožcovho brucha — ukazuje to celá čierna strana — až kým môže Pavol opustiť brucho nosorožca cez prirodzený východ, ktorý sa pomaly stáva viditeľný a postupne sa zväčšuje.

Podobná zásada filmového sledu strihu pri presnej a cieľavedomej zmene výrezu obrazu svojou novostou dopomohla manželskému páru grafikov Iela a Enzo Mari k tomu, že ich knižka „Jabĺko a motýľ“ (Ellermann Mün-

chen 1970, Milano 1969) získala cenu za obrázkovú knižku roku 1972.

Skĺbenie filmových prostriedkov s kresleným obrazovým seriálom je vyzretou formou média comics. Obrázková knižka sa na tom podieľa dávkovaním, ktoré považuje ilustrátor pre čitateľa za primerané.

VI.

Nie sú však zriedkavé ani obrázkové knižky pre staršie deti, ktoré vyšli celé ako comics. Samozrejme, aj tu ostáva zachovaná individuálna obrazová reč ilustrátora. Faktografická obrázková knižka, ocenená v r. 1978, od Grethe Fagerströmovej a Gunilly Hanssonevej: „Peter, Ida a minimum“ (Otto Maier Ravensburg 1977) zasadzuje do obsiahlej sexuálno-pedagogickej výchovy ľahko prijímateľnú informáciu média comics. Aj intenzívne emocionálne ovzdušie comics sa tu účelne využilo.

Takisto aj v publikácii Ericha Rauschenbacha: „Na matku budem sám dávať pozor“ (Arbeitsgemeinschaft für Gesundheit — Pracovné spoločenstvo pre zdravie — Köln 1981) ide o informáciu o domácom ošetrovaní matky, ktorá ochorela na zápal žíl, adresovanú synovi Andymu, ktorý by vlastne radšej hral futbal.

VII

Obraz z knižky Christine Nöstlingerovej (Wenera Maurera: „Čierny muž a veľký pes“ (prvé vydanie Beltz Gelberg Weinheim 1973) je jedným z najranejších svedectiev o adaptácii comics. Tu treba spomenúť úsilie nakladateľa H. J. Gelberga, ktorý začiatkom sedemdesiatych rokov plánovite zapojil mladých umelcov z odboru comics do ilustrácií obrázkových knižiek. Publikoval ich vtedy v oranžovej, kartónovej maloformátovej sérii, ktorá sa aj podľa vonkajšieho vzhľadu odlišovala od tradičnej produkcie obrázkových knižiek. Gelbergovi možno vďačiť za to, že sa predsudky, ktoré vtedy jestvovali proti comics, vecnejšie posudzovali a ich výrazové formy sa postupne brali do úvahy pre obrázkové knižky. Jeho séria nebola vcelku úspešná, ale pracoval pre budúcnosť. Okrem nakladateľstiev Beltz a Gelberg bolo to predovšetkým švajčairske nakladateľstvo Diogenes, ktoré vytlačením najlepšej zahraničnej produkcie — ako napr. Sendakovej — dosiahlo lepšie porozumenie pre štýlové prostriedky comics. S obrázkovými knižkami, ktoré predchádzali comics boli potom úspešnejšie nakladateľstvo Insel (Schlote, Ellermann, Fromm), nakladateľstvo Parabel (Waechter) a nakladateľstvo Otto Maier, v ktorom už v r. 1973—1975 vychádzal prvý seriál comics pod názvom Globberiks z Janischovho pera.

Blanka Stehlíková

RICHARD LAUDA A JEHO PODÍEL NA UTVÁRANÍ MODERNEJ ČESKEJ DETSKEJ KNIHY ČSSR

V dějinách české dětské knihy je důležitým mezníkem rok 1903. Právě před osmdesáti lety náš nejavantgardnější umělecký spolek Mánes vydal jako přílohu svého časopisu nazvaného *Volné směry* výběr textů pro děti, doprovázený ilustracemi významných umělců. Příloha se jmenovala *Sníh*. Přispěl do ní Mikoláš Aleš, který tu zastupoval generaci dovršitelů národního obrození, ale již také František Kupka, který se záhy proslavil jako jeden ze zakladatelů abstraktního umění, architekt Jan Kotěra, sochaři Ladislav Šaloun a Stanislav Sucharda, tvořící v duchu symbolismu a secese a ještě několik dalších umělců. *Sníh* patřil k prvním signálům pro nástup k zmodernizování dětské knihy. Úzce souvisel s hnutím za krásnou knihu, které u nás na přelomu 19. a 20. století pod vlivem učení anglických teoretiků a umělců, zejména Johna Ruskina a Williama Morrisa, začal šířit poměrně úzký, leč pro vývoj knižního umění velmi důležitý okruh výtvarníků. Zároveň souvisel s novým hnutím za estetickou výchovu dětí, jež proti dosavadní běžné didaktičnosti textů a popisnosti či sentimentalitě ilustrací zdůrazňovalo estetické hodnoty, jimiž především chtěli její propagátoři působit na výchovu dětí a mládeže.

V roce 1903 vyšly rovněž první knižní realizace, jež alespoň některým svým rysem z těchto zásad vycházely. Byli to vedle *Babičky* od Boženy Němcové s realisticky pojatými dějovými ilustracemi Adolfa Kašpara Karafiátovi Broučci s ilustracemi a grafickou úpravou Vojtěcha Preissiga, kniha, jejíž výtvarná podoba zrcadlila směřování secese a Jugendstylu a *Radosti malých* od Richarda Laudy, v nichž umělec spojoval a osobitě modifikoval podněty nejvýraznějších dobových tendencí: tradičtější realistické ilustrace a současného úsilí o jednotu knižního celku. A právě Richardu Laudovi, od jehož narození zároveň letos uplynulo 110 let, věnuji svůj krátký příspěvek.

Ve vlastní malířské a ilustrační práci navázal Lauda na realistickou tradici 19. století, reprezentovanou především dílem Mikoláše Alše. Nesměřoval však k monumentální syntéze, příznačné pro umění doby obrozené. Po studiích na pražské Akademii výtvarných umění se vrátil do rodného městečka Jistebnice a ve svém díle se snažil dobrat podoby kraje a typu jeho obyvatel ve smys-

lu tehdy sílícího regionalismu. Do zdejší krajiny situoval rovněž ilustrace *Radosti malých* i dalších knížek pro děti, tady nacházel své dětské modely. Jeho smysl pro skutečnost mu nedovolil, aby zamlčel sociální diferenciaci, při níž osud většiny dětí nebyl v chudé, kopcovité a kamenité krajině Jistebnicka příliš radostný, nic mu však nebylo tak vzdáleno, jako sentimentální soucit. Dodnes vypráví jeho obrázky o životě dětí na vesnici před první světovou válkou víc, než řada knížek, jež byly přímo věnovány příběhům s dětským hrdinou.

Radosti malých, podobně jako dvě další záhy následující Laudovy knížky *Z přírody* (vznikla 1906, vydána 1914) a *Rodiče a děti* (1907), vznikaly totiž na téma lidových říkadél. Umělec si je podle svého záměru vybral ze sbírek lidové slovesnosti pořádaných Karlem Jaromírem Erbenem a Františkem Bartošem a podle rodinné tradice si prý zapisoval též říkadla, která slyšel od dětí na Jistebnicku. Návrat k lidovému říkadlu nebyl náhodný. Dá se říci, že Lauda, který chtěl udělat knížku o dětech a pro dětskou radost, ani neměl jiné volby. Na počátku tohoto století se česká dětská kniha teprve rodila, o vhodné inspirující texty byla velká nouze. Vlastně ani nebyly, nebereme-li v úvahu tradiční didaktickou literaturu, vznikající „pro poučení a výstrahu dobře zvedeným a pilným dítkám“. Možná, že to byl právě příklad Alšův, který mladému umělci, obdivujívímu jeho dílo, vnukl myšlenku spojit i svou vlastní práci pro děti s lidovou slovesností. Možná, že k tomu přispěla též Laudova anonymní účast na Národopisné výstavě v Praze roku 1895, která aktualizovala zájem o lidovou tvorbu. Nicméně tyto osobní podněty byly zároveň spjaty s širším generačním usilováním. Za rok po *Radostech malých* vyšla obrázková kniha Vojtěcha Preissiga na lidové říkadlo *Byl jeden domeček*, za další dvě léta se objevila Bartošova *Kytice z lidového básnictva*, doprovázená ilustracemi Adolfa Kašpara, Laudova vrstevníka a přítele ze studií na Akademii. V roce 1911 navázal na tyto počáteční pokusy Josef Lada svou první už opravdu ladovskou knížečkou *Moje abeceda*. Z Laudových zachovaných výpisků, poznámek a maket je zřejmé, že výběr říkadél k uvedeným titulům byl vždy podřízen ústřednímu tématu, naznačenému již názvem knihy. *Radosti malých* představovaly

cyklus 24 ilustrací, kde motivy dětských her, zvyků, obyčejů i zaměstnání byly řazeny podle jednotlivých měsíců. Každému měsíci patřila dvojstrana se dvěma samostatnými obrazovými kompozicemi odlišného ladění. Střídání motivů vnášelo rytmus do celého svazku, byla od něj odvozena i základní barevná škála knihy. Po této knize o dětech mezi dětmi začal Richard Lauda pracovat na obrázkové knížce Z přírody, v níž zachytil život v přírodě v rytmu dne, v koloběhu roku, v proměnách počasí, který se odvíjel při polní práci za účasti dětí i dospělých. Ve třetí knize nazvané Rodiče a děti byl položen důraz na vazbu rodinnou s dominantní úlohou matky. Dětství tedy Lauda nechápal jako uzavřenou enklávu, nahlížel je v širokém kontextu života.

Pro umělce však dítě nezůstalo pouze přitažlivým tématem. V jeho pozůstalosti se zachovaly též dokumenty nasvědčující o jeho zájmu o osobnost dítěte a o aspekt dítěte. Na počátku století, ještě dlouho předtím, než byl u nás objeven a zhodnocen půvab, neotřelost a spontaneita dětského výtvarného a slovesného projevu, upoutaly jej dětské úkoly z volného slohu. Dobové prameny se sice rozcházejí v tom, kdo na ně Laudu upozornil jako první, nicméně v dochované korespondenci se vyskytují dvě jména učitelů — Julia Skuhavého z Prahy a umělcova bratra Ladislava. Oba jsou také uvedeni na maketě připravované knížky, která se měla jmenovat Dětské příběhy a dojmy. Tvořilo ji podle plánu deset dětských slohových prací s Laudovým bohatým ilustračním doprovodem, z nichž se zachovaly pouze dva originály. Prozrazují přímou souvislost s knížkami říkadél, objevily se tu však též nové rysy. S ohledem na povahu textu volil Lauda kresbu značně jednoduchou, výrazově oproštěnou, a místo obrazu, který byl v uvedených knihách samostatnou jednotkou, se objevila ilustrace, postihující příběh v jeho jednotlivých fázích. Původní záměr sledoval ještě jednu zajímavou myšlenku v úpravě: Dětské příběhy a dojmy měly být serií kartonů v albu, jež by se daly rozkládat a případně zavěšovat na stěny jako výzdoba třídy nebo dětského pokoje. Možná, že tu Laudu inspiroval též projekt na nové — a první české — kolekce školních vlastivědných obrazů, na nichž v té době začal pracovat.

Všechny uvedené tituly vznikaly jako knihy autorské. Umělec si je sám vymyslel, vybral texty, nakreslil obrázky a nadto řešil celou knihu od obálky a předšátky až po psané písmo, knihu Rodiče a děti dokonce sám litografoval. Pochopením knihy jako svébytného výtvarného celku se řadil mezi průkopníky hnutí za krásnou knihu. Sám se ve své korespondenci odvolával v oblasti dětské knihy na anglické zdroje, především na Waltera Crana a Anninga Bella. Dekorativní řešení a plošnost obálky, předšátky a rostlinného dekoru, který rámoval ilustrace, pojily tyto svazky se secesní knihou.

Doba přelomu století, příznivá tvorbě bouřlivým myšlenkovým kvasem, který k nám pronikal z řady evropských zemí a nacházel tu úrodnou půdu, byla v Čechách současně nepříznivá malosti nakladatelského podnikání, v němž se odrážela i neutěšená hospodářská situace lidových vrstev. Na počátku tohoto století byla nejen umělecká dětská kniha, ale dětská kniha vůbec v českých rodinách stále ještě vzácností. V lidových vrstvách, hlavně na venkově, suplovala dětskou knihu četba mládeže, kalendáře, občas — většinou jako odměna za úspěchy ve škole — byla vedením školy věnována dětem většinou didakticky zaměřená literatura. V úřednických rodinách se ještě hodně četlo německy, čeští nakladatelé měli v tomto směru tvrdou konkurenci ve velkých vydavatelských podnicích německých a rakouských.

Také Richardu Laudovi (podobně jako Vojtěchu Preissigovi, jednomu z nejvýznamnějších umělců v oblasti knižní tvorby), zkrátila těžká hospodářská situace jeho umělecké plány. Již vydání Radostí malých bylo doprovázeno pohnutou korespondencí umělce s nakladatelstvem Unie, které obavy před vysokou výrobní cenou knihy chtělo řešit snížením i tak nízkého honoráře. Nakladatelství Dědictví Komenského, jež zakoupilo Laudův originál knížky Z přírody, odkládalo její vydání celých osm let. Nakladatel Kočí, u něž měla vyjít serie čtyřiceti školních vlastivědných obrazů, zkrachoval a z původního plánu zůstalo jen pět realizací. Velké naděje nakladatele Prombergera na úspěch knižky Rodiče a děti a na možnost jejich překladů byly zklamány špatnou tiskárenskou prací, pro niž knihkupci knihu vraceli. Hmotné ztráty pak zpřetrhaly další spolupráci s umělcem. Nedůvěra

v úspěch nových pokusů o českou uměleckou knihu pro děti se rychle šířila. Pro Dětské příhody a dojmy se už přes značné úsilí nenašel nakladatel. Tato situace přispěla k tomu, že Richard Lauda přestal uplatňovat vlastní iniciativu a ilustroval dál už jen knihy, které mu byly zadávány a k nimž třeba ani neměl žádný vztah. Nové příležitosti se mu dostalo až po ustavení Československé republiky, kdy byla obnovena jeho spolupráce s pedagogickým nakladatelstvem, jež se rozvinula především v oblasti školního vlastivědného obrazu a v ilustraci školních knih, mezi nimiž byl i Slabikár pro lid z roku 1921. Představovala už nové tvůrčí období, uzavřené Laudovou náhlou smrtí v roce 1929.

Přes to, že Laudova raná tvorba pro děti zůstala torzem, působila jako podnět na další umělce. Hlásil se k ní například Josef Laša, který ocenil radostné ladění Laudových knih, bystrou sociální charakteristiku dět-

ských postav a posunul o kus dál možnosti nabízené lidovým říkadlem, které pak po celých dalších osmdesát let od vydání Radostí malých vzývalo české ilustrátory. Také Laudou uplatněný typ současného dítěte našel hned v meziválečném období následovníky zejména v ilustrátorech realistických povídek, kteří se rekrutovali především z okruhu Umělecké Besedy, jako například Vlastimil Rada, Vojtěch Sedláček, Alois Moravec, Karel Müller aj. Laudův zájem o aspekt dítěte a o dětský slovesný projev zůstával ojedinělým až do konce dvacátých let, kdy jej oživil, podněcen už jinými impulzy, především Josef Čapek; po roce 1945 upoutal, spolu s výtvarným projevem dětí, pozornost celé řady umělců, například Zdenka Seydla, Aloise Mikulku, Miloslava Jágra, Jindřicha Kovaříka aj. Konečně Lauda stál na začátku v Čechách tolik početné řady umělců, jejichž autorské knížky výrazně zasahovaly a stále zasahují do vývoje dětské knihy i dětské ilustrace.

40/41

Jana Brabcová

SECESNÍ ILUSTRACE PŮSOBÍ AŽ DO NAŠICH DNŮ ČSSR

Hledáme-li v předchozích stylových epochách dobu, která nejvíce ovlivnila podobu moderní ilustrace dojdeme zákonitě k secesi. Tato doba, řečeno s F. X. Šaldou, hledala styl, jako nejvyšší kulturní hodnotu, jako jednotu umění a života a hledání stylu se stalo předmětem jejího doufání, její víry ve vlastní životaschopnost. Šaldovi je styl „...stálým vztahem a zřetelem k celku...“ Tato formulace, kterou lze dodnes přijmout, vysvětluje nebývalou aktivitu secesních umělců i v netradičních oblastech tvorby. Umělecký průmysl i volné umění jsou v rámci díla jednotlivých autorů souřadné pojmy a doba pocituje jako významný přínos práci na funkčním a stylově dokonalém keramickém servisu, či skleněné váze, nebo nábytku. Oblast knižní ilustrace, stojící vždy svou vázaností na techniku výroby knihy na pomezí volné a užité tvorby, byla jedním z úseků, kde se secesní stylotvorné úsilí projevilo nejsilněji. Charakteristický obraz secesní knihy byl tak signifikantní, že dobový ironický komentář označil secesní fasády jako „Gebauten Buchschmusk“.

Pokud mluvíme o vývoji u nás, věnovali se umělci krásné knize až v pozdní fázi secese, kolem poloviny prvního desetiletí XX. století, kdy začaly vycházet knihy v úpravách Zdeny Braunerové, Vojtěcha Preissiga, V. H. Brunnera a dalších. Mohli navázat na některé práce umělců generace Národního divadla, v níž zejména Mikoláš Aleš věnoval ilustraci značnou část své tvorby.

Celá Alšova generace přistupovala k ilustrování knih s výrazně obrozeneckou motivací. Byla to především služba národu, jíž mělo být podřízeno dílo. Alšova genialita dokázala ve svých nejlepších realizacích skloubit společenskou služebnost s vysokými výtvarnými požadavky a s respektováním požadavků knihy, jako specifického útvaru. Byla to jeho vložka ornamentálně dekorativní, která dala vzniknout koncepci výzdoby Rukopisů Královédvorského a Zelenohorského a vytvořila z této knihy první protosecesní práci u nás. Rukopisy, které vyšly roku 1886 a na nichž pracoval Aleš v letech 1884 a 1885 byly už pojety jako jednotný celek, v němž významnou roli hrálo kromě ilustrací a iniciál také ornamentální rámování stránek. Řada Alšových kreseb byla bohužel neumělou reprodukcí znehodnocena a ani písmo, které bylo k dis-

pozici nekorespondovalo se záměry ilustrátora. Výsledným dojmem potom byl pocit nejednotnosti mezi výtvarnou a technickou stránkou knihy.

Většina ilustrátorů na sklonku osmdesátých a na počátku devadesátých let minulého století s těmito výrobně-technickými těžkostmi počítala. Proto se také rozvinula do bravurní šife naturalistická a impresivní ilustrace, vázaná přímo na text a nezávislá na celkovém charakteru knihy. Klasickým a geniálním příkladem tohoto postupu je dílo Luďka Marolda, autora, který své nadání rozvinul v Paříži, kde byl považován za hvězdu první velikosti.

Rubem tohoto pojetí, které vlastně doprovázelo knížku sérii jednotlivých, navzájem nespojených kreseb, byl pocit netvůrčí služebnosti, který v případech nejlepších autorů vedl často ke krizi a k rozhodnutí ilustraci dále nevěnovat. To byl ostatně i případ Maroldův, který po návratu do Čech počítal s tím, že se bude věnovat malbě, což mu znemožnila předčasná smrt. Východiskem ze slepé uličky nemohlo být angažování sebelepších kreslířů pro ilustrátorské úkoly, nýbrž obroda technická i koncepční, kterou provedlo umění na přelomu století.

Ornamentálně dekorativní formy secese našly okamžitě uplatnění v titulních listech, v úpravě jednotlivých stránek, na obálkách a vazbách. Brzo byla ale rušivě pocífována najednotnost mezi, novými dekorativními možnostmi neklidné a nekonečné secesní linie a starými formami písma. V této době vzniklo nesčetně osobních a osobitých návrhů písma. Některé mělo pouze jepičí život, některé ale přetrvalo, nebo bylo výchozím bodem pro další zušlechtění. To všechno by ale byly pouze dílčí inovace, kdyby právě secese neprosazovala myšlenku totální jednoty celé knihy, korespondenci literárního obsahu a výtvarné formy. Již obálka typem písma a dekorací má naznačit ráz literárního díla. Vazba, resp. ektující požadavky použitého materiálu má být variací, nebo paralelní kreací na totéž téma. Secesní ornament je svou variabilitou a nekonečným odvíjením jako stvořen pro rámování textu. Soudobý umělec jej používal buď jako prvek jednotící a nebo jako prvek rytmizující. První varianta znamenala sevření textu do opakujících se rámců a zklidnění pozornosti čtenáře, druhá potom v dy-

namickém střídání motivů a jejich umístění v rozvrhu stránky aktivizovala čtenářskou pozornost. Zajímavým úkazem je, že impresivní, veristická ilustrace prakticky mizí. I tehdy, když umělec ilustruje konkrétní místo textu, podřizuje výtvarný charakter své kresby celkové koncepci knihy, dekorativizuje svou kresbu linií i barvou. Tím se dostáváme k hlavnímu a vývojově nosnému specifiku secesní knižní ilustrace. Je vlastně mylné mluvit o ilustraci, protože autorům této epochy nešlo o to knihu ilustrovat, nýbrž o to, knihu vybudovat. V rámci stylotvorného úsilí o němž jsme mluvili na počátku, byl úkol výtvarného doprovodu knihy pochopen jako podnět, který bychom mohli přirovnat k úkolu architekta. Šlo o to, sevřít daný text do rámce, který by s ním vytvořil jednotu, který by jej ukryl do stavby jednotné vnitřně i vnějškem a tvořící teprve jako uzavřená jednotka specifický celek krásné knihy. V nejlepších ukázkách dobové produkce se to podařilo způsobem dodnes nepřekonaným.

Revival secesní estetiky přinesla léta šedesátá. Ještě pro generaci našich rodičů platila secese za vrchol nevkusy. Odklon od strohé funkčnosti a zplanělých forem funkcionalismu vedl logicky k hledání vzorů v jeho opaku — tedy i v estetice secese. Vedlo to nejen k řadě reedíc secesních knih (u nás za všechny jmenuji alespoň nové vydání Pohádek Boženy Němcové s ilustracemi

Artuše Scheinera) ale i ke znovuoživení některých ideálů, které secesní kniha splňovala. Inspirace dekorativizmem a secesní linií se objevuje dodnes v díle mnoha ilustrátorů, z těch nejpodstatnějších poučení byla však snaha o architekturu knihy v duchu secese. Autoři se vrací k představě knihy jako uzavřeného celku. Ohraničují stránku do rámování z linek, kterými prorůstá výtvarná značka. Používají obrázkovou iniciálu a nebojí se svázat ilustraci do pevného geometrizujícího rámce, vlastně jakéhosi emblemu. Opakováním těchto několika prvků, rytmizovaných v rozvrhu stránky dosahují autoři jednotnosti, kniha se stává uzavřeným, osobitně komponovaným organizmem, splňujícím tytéž požadavky, které vylovila a realizovala secese. V tomto případě jde o aktualizované a živé poselství principů secese v tom nejvlastnějším slova smyslu. Nesmí nás při tom mýlit, že stylová stránka kresby v takových knihách nemá se secesním výtvarným názorem často mnoho společného. Je to spíše důkazem toho, že nejde o historizující eklekticismus, nýbrž o navázání na přínosné stránky minulosti, splývající a naplňující aktuální potřeby dneška. To by mělo být myslím také smyslem návratů k časům minulým, pro inspiraci motivovanou vnitřní potřebou a podvědomým hledáním kontinuity. Hledání, které se nemusí inspirovat jen formální stránkou slohu, ale i vnitřními, na první pohled neviditelnými principy.

Jens Thiele

ŠTÝLOVÉ TENDENCIE V SÚČASNEJ OBRÁZKOVEJ KNIHE — INŠPIRAČNÉ ZDROJE SÚČASNÝCH NEMECKÝCH AUTOROV NSR

V tomto kruhu účastníkov sympózia netreba vari osobitne vyzdvihovať, že sa ilustrácie kníh pre deti a mládež opierajú o štýlové smery a tendencie výtvarného umenia, že ilustrácie detských kníh často samy vystupujú ako umelecké diela — príliš známe a súčasné sú analógie a vzťahy medzi oboma výtvarnými formami posledných 150 rokov. V histórii vývinu ilustrácie v nemeckej detskej knihe a v detskej knihe písanej po nemecky sa tieto vzájomné vplyvy veľmi zreteľne ukázali: romantický pohľad na svet aký je napr. viditeľný v obrazoch Ludwiga Richtera, nové formálne riešenia Jugendstilu okolo r. 1900, ale aj znaky „novej vecnosti“ v 20. rokoch sa v ilustráciách pre deti viditeľne odzrkadľovali. Výtvarné umenie a ilustrácia detskej knihy boli vždy vo vzájomnom vzťahu napätia.

Z tohto dôvodu nechcem tu ani dokazovať, že obe média sú si veľmi blízke; ide mi viac o to ukázať, aké špecificky výtvarné problémy preberajú dnešní ilustrátori z výtvarného umenia, z akých dôvodov a na akom časovo-kultúrnom pozadí to robia. Nechcem teda poukázať na to, ako veľmi blízko stojí ilustrácia k výtvarnému umeniu, ale postupovať v diferencovanej forme a spytovať sa, čo vedie ilustrátorov k tomu, aby siahali po určitých umeleckých výrazových formách a aké obsahy alebo výrazové formy chcú pritom deťom priblížiť.

Týmito otázkami som už upozornil na jeden fenomén, ktorý považujem za pozoruhodný. V oblasti po nemecky hovoriaceho obyvateľstva neorientujú sa ilustrácie detských kníh už dlhší čas výhradne iba na aktuálne formy výtvarného umenia, ale opäť sa odvolávajú na uplynulé umelecké štýlové epochy. To tak vždy nebolo. Obdobie *biedermeieru* a *Jugendstilu* alebo napr. „neformálneho umenia“ 50. a 60. rokov bezprostredne a priamo ovplyvňovalo ilustrácie pre deti, bez časového oneskorenia. Z ilustrácií sa mohol spoznať príslušný umelecký smer, ktorý vtedy vládol.

Teraz však v Nemeckej spolkovej republike (ako aj v početných ďalších krajinách) nejestvuje žiadny umelecký smer; výtvarné umenie sa už neprezentuje v jednej záväznej a spoločnej forme, ale skôr v pluralistickej mnohorakosti. Teda, ani súčasné ilustrácie detských kníh nevykazujú spoločný výtvarný štýl; odzrkadľujú sa v nich

realistické, surrealistické, dekoratívne, fantastické, grafické, plagátové a maliarske tendencie v pestrej zmesi. Z ilustráciou možno spoznať celú paletu estetických vyjadrovacích foriem výtvarného umenia, ale aj súčasné trendy kultúry denného života, t.j. hromadných oznamovacích prostriedkov a designu.

Z tohto dosť nejednotného a mnohorakého súhrnu príznakov chcel by som vybrať a bližšie posudzovať tie príklady, ktoré sa orientujú na celkom určité umelecko-historické štýlové epochy. Svoje príklady som vybral zo súčasnej produkcie detských kníh v Nemeckej spolkovej republike; nemôžem presne posúdiť, či sa aj v ostatných krajinách ukazujú podobné tendencie — o tom by som sa chcel niečo dozvedieť od ostatných účastníkov tohto sympózia.

Ilustrácie roku 1982 čerpajú z tvarového a symbolového obsahu *Jugendstilu*. Nejde tu v žiadnom prípade o jednotlivý prípad: zdôrazňovanie dekoratívno-ornamentálneho obrazového prvku možno nápadne často konštatovať práve na ilustráciách k rozprávkam; možno tu naozaj hovotiť o novej estetizácii rozprávkových textov ilustráciou. Rozprávky sa dekoratívne farbenými a nostalgicky skrášlenými obrazmi transponujú na esteticky zvýšenú úroveň, ktorú pôvodne nemali. Dalo by sa predpokladať, že dekoratívne stvárnené obrazy možno prichádzajú v ústrety detskej túžbe po harmónii a mnohorakosti foriem; táto domnienka však nemusí byť vôbec správna. Spravidla vieme málo o detských potrebách opierajúcich sa o *Jugendstil* sa skôr odzrkadľujú predstavy dospelého, teda ilustrátora, o obraze vhodnom pre dieťa. Formula „dekoratívne = vhodné pre dieťa“ sa často používa v diskusii o obrázkovej knižke, nie je však nikde dokázaná.

V prvej medzibilácii teda treba konštatovať, že dekoratívno-ornamentálne formy *Jugendstilu* sú rozšírené v súčasnej ilustrácii detskej knihy, že sa uprednostňujú predovšetkým v ilustrácii rozprávok, a tým prepozičujú rozprávke esteticko-dekoratívne zafarbenie, ktoré nie je vždy vhodné pre výpovede rozprávky.

Na prvom obrazovom príklade by som chcel ukázať ďalší umelecko-historický smer, ktorý nájdeme, aj keď menej často, v súčasnej nemeckej ilustrácii pre deti. Mám

na mysl surrealizmu, ktorý — rovnako ako Jugendstil — bol hnutím zahrňujúcim rôzne druhy umenia. Ako príklad surrealisticky zafarbenej ilustrácie detskej knihy vyberám obraz z knihy Roberta a Almuta Gernhardta „Der Weg durch die Wand“ (Cesta cez stenu), ktorá bola v r. 1983 ocenená Cenou nemeckej detskej knihy (vyobr. 1).

Na prvý pohľad uvidíme zátišie: dva ovocné plody ležia na lavici pred oknom, cez okno vidieť časť krajiny. Ale už na druhý pohľad sa ukazuje zdanlivo dôverné zátišie ako iritácia. Plody, ktoré najprv vyzerali ako predmety dennej potreby, nadobúdajú vo svojej izolovanosti a prísnosti ako aj vo svojom hyperrealistickom spôsobe maľovania surreálny, magický účinok a dodávajú interiéru skľučujúcu atmosféru — interiér sa stáva umelým priestorom. Podobne sa pozorovateľovi mení aj výhľad na krajinu. Dôvernosť kopcovitej krajiny sa stráca: pozeráme sa z okna, alebo sa dívame do obrazu, do maľby? Umelý alebo prirodzený priestor? Dôverný výhľad alebo pohľad na svet imaginácie?

O túto vzájomnú hru reality a ireality išlo aj surrealistom od vzniku ich hnutia po r. 1919. Maľba René Magritta „Prirodzenosť človeka“ (I) z r. 1933 (vyobr. 2) môže ozrejmiť analógiu medzi ilustráciou detskej knihy a základnými surrealistickými myšlienkami. Aj tu, v Magrittovom obraze, sa pri presnejšom pozorovaní stáva z vyobrazenej krajiny obraz v obraze, aj tu sa z prírody stáva umelý priestor. Je to krajina alebo obraz? Aj u Magritta stráca predmet znázornený v interiéri — maliarsky stojan — svoj každodenný a dôverný charakter; dostáva sa do vzájomnej hry medzi vnútorným a vonkajším svetom, medzi subjektívnym zdaním a objektívnym bytím.

„Na miesto reálneho vonkajšieho sveta nastupuje duševná realita“ — tak to formuloval André Breton. V oboch obrazoch sa naozaj zdá, že indicie pre empiricky preskúmateľný, „reálny“ svet už nesúhlasia. Pohľad do obrazu nám otvára vnútorné obrazy, ktoré sa nezhdajú s vonkajšími obrazmi nášho každodenného sveta.

Čo podnecuje ilustrátora k tomu, aby poskytoval deťom r. 1982 surreálne obrazové svety, ktoré spochybňujú dôverné vnímanie okolitého sveta, a tak dávajú skôr

hádky o tomto svete? Tu treba predovšetkým vyzdvihnúť, že v detskej knihe, ktorú tu predstavujeme, vyvoláva aj text veľa myšlienkových popudov a iritácií. Text a obrazy sa teda priamo navzájom zohľadňujú — to bolo určite bezprostredným dôvodom pre stváranie obrazov. Nadto si treba uvedomiť, že surrealizmus nebol žiadnou do seba uzavretou umelecko-historickou formou, ale je v rôznych stváraníach živý aj v súčasnom umení. Fantastický realizmus, magický alebo mytický realizmus sú ďalšie fázy vývoja a ďalšie variácie surrealistického hnutia. Idea surrealizmu je tak prítomná aj v aktuálnom úžitkovom umení.

Surrealisticky pôsobivú ilustráciu detskej knihy nemožno však primerane posudzovať iba z umeleckého aspektu samého, ale treba ju vidieť na pozadí všeobecného záujmu o mýtické a surreálne obrazové svety a predstavy v celej súčasnej kultúre. V literatúre pre deti a mládež, na obálkach gramofónových platní, na plagátoch, vo filmoch a televízii sa už dlhší čas ukazujú obsahy a stvárnňovacie formy, ktoré presahujú rámec zobrazenia skutočnosti — nemožno sa teda čudovať, že sa tento fenomén dostáva aj do detskej kultúry a tam do ilustrácie detskej knihy. Vzhľadom na prevahu jednoduchej, triviálnej -estetickéj ponuky obrazov v knihe pre deti a v obrázkovej knižke, predstavujú surreálne obrazové svety celkom zaujímavú alternatívu, i keď ostáva otvorenou otázka, či tieto obrazy môžu pomôcť deťom k vnímaniu a pochopeniu ich okolitého sveta.

Ešte jasnejšie bude prelínanie a spojenie ilustrácie detskej knihy so súčasnými formami kultúry pre deti a mládež na ďalšom umeleckom druhu, ktorý je v priamej súvislosti so surreálnou obrazovou myšlienkou. Myslím tým tendenciu k fantastickej maľbe v detskej knihe. V obrazoch Uty Hinzeovej k rozprávke Hansa Christiana Andersena „Malá morská panna“ (vyobr. 3) sa svet na morskom dne vytvára na magicky svietiaci fantastický priestor, ktorému dáva sférický účinok predovšetkým splývavá hĺbka priestoru. V tomto priestore sa vznášajú fantastické, ornamentálne rastlinné útvary, nachádza sa tam, obklopený popínavými rastlinami, pseudoklasicistický chrám a v ňom vystupujú morské panny, polo-človek, polo-ryba, ako obyvateľky tejto fantastickej ríše.

Obrazový priestor otvára pozorovateľovi vymyslený raj, opisovaný síce aj v texte rozprávky, ale teraz premenený na magicko-fantastickú a silne prebujnenú obrazovú reč. V tejto výtvarnej forme zohľadňuje ilustrácia bezprostredne aj znaky fantastického realizmu. Porovnávajúcí príklad z výtvarného umenia pochádza od Maxa Ernsta (vyobr. 4). Je to „Pokušenie sv. Antona“ a bolo namaľované v r. 1945. Max Ernst maľuje spôsobom starých majstrov vízie sv. Antona, ktoré sa rozvíjajú v pravekom, fosílnom krajinnom priestore. Príroda tu vystupuje čiastočne v skeletových, čiastočne v mystických útvaroch, zjavuje sa ako veľká zrúcanina a je výrazom zaniknutého, už nejestvujúceho sveta. Takisto morbidne a skurilné sú namaľované postavy, zvieratá a rozprávkové bytosti, ktoré sa tisnú okolo padnutej postavy; sú časťou amorfnej krajiny a robia z obrazu vidinu hrôzy.

Nechcel by som sa tu bližšie zaoberať vyjadrenými obsahmi a symbolmi, ale zdôrazniť chcem zásadne porovnateľné obrazové štruktúry medzi ilustráciou a umeleckým dielom. Je síce zrejmé, že sa oba obrazy jasne rozlišujú v maliarskej technike, plastičnosti a telesnosti postáv a tiež v celkovom účinku — ilustrácia pôsobí v porovnaní dekoratívnejšie, nezáväznjšie a slabšie — napriek tomu sa ukazujú paralely vo fantastike maľovaných obrazových svetov. V oboch prípadoch sa ukazuje obrazový priestor úplne oddelený od poznateľnej reality. Zámerné sa vynechávajú vzťahy k denným skúsenostiam pozorovateľa; namiesto toho sa ponúkajú v magickej farebnosti fantasticky bujnejšie formy a útvary.

Ako treba tieto formy v obrázkovej knižke posudzovať? Myslím si, že za fantastickými ilustráciami menej stoja pedagogické alebo — umelecko-pedagogické nároky — to by sa predsa dalo predpokladať vzhľadom na význam, ktorý má fantázia v estetickej výchove. Nemyslím si ani, že tu ide skôr o náhodný jednotlivý fenomén. Návrat k fantastickým zásadám pochopíme až keď si predstavíme vlnu „fantastických príbehov“, ktorá prebieha cez všetky média pre deti a mládež. Literatúra pre deti a mládež, film, comics, kazety a rocková hudba ponúkajú fantastické postavy a príbehy, ktoré vedome stoja mimo komplexnej a často komplikovanej každodennej skutočnosti detí a mladistvých. Tolkienov „Pán kruhov“ (1949),

„Nekonečné poviedky“ Michaela Endeho alebo filmy ako „ET“, „Tmavý krištál“ sú iba najpopulárnejšie príklady ponuky fantastických diel. Tieto formy fantastiky už nemožno klásť na roveň maľovaným rozprávkovým svetom z tradície obrázkovej knižky. Súčasná fantastická vlna vytvára utopické spoločnosti, v ktorých síce panujú rajske pomery, ale ktoré sú súčasne ovládané počítačmi a elektronikou. Pokiaľ je aj tento vybraný ilustračný príklad iba podmienené vhodný. Pokiaľ mám prehľad, stojí oproti ponuke fantastických obsahov aj široká potreba takýchto únikových svetov. To neudivuje, keď si pomyslíme, v akom rozmere sú dnešné deti konfrontované s problémami a obavami dospelých a musia s nimi žiť. Tu ponúka priemyselne produkovaná detská kultúra náhradku a únikové možnosti ako kompenzáciu. Domnievam sa, že aj ilustrácia detskej knihy bude v budúcnosti vo zvýšenej miere siahäť po fantastických zobrazeniach, než ako sa to teraz zdá. O tom, či sa tým v produktívnom zmysle podporí aj fantázia detí, nechcem ďalej diskutovať.

Moje tri príklady, ktoré som vám predstavil, si vyžadujú dodatočnú poznámku: Nechcel som vyvolať dojem, že tu uvedené návraty k stvárňovacím a výrazovým zásadám výtvarného umenia sú charakteristické a príznačné pre celú súčasnú ilustráciu detskej knihy v Spolkovej republike. Príklady odzrkadľujú iba niektoré formy, ktoré som považoval vzhľadom na tému tohto sympózia za zaujímavé. Išlo mi o to, vyzdvihnúť z množstva kvalitatívne veľmi rozdielných obrazových riešení tie, ktoré sa jasne opierajú o umelecké štýlové tendencie.

Takáto porovnávacia úvaha má najúspešnejší a súčasne najnenápadnejší vzťah k výtvarnému umeniu. Myslím tie ilustrácie, ktoré v jednoduchej, triviálne-estetickej forme sprostredkujú harmonické, idyllické náladové obrazy, obrazy, ktoré deti i dospelí všeobecne rovnako označujú za „pekné“ alebo „pôvabné“. Ako príklad vyberám ilustráciu k rozprávke „Braček a sestrička“ bratov Grimmovcov (vyobr. 5). Tieto obrazy sa vyznačujú redukciou na stále sa opakujúce kľúčové lákadlá, sprostredkovaním bezkonfliktného, nanajvýš sentimentálne zafarbeného, blaženého sveta a veľmi často (ako aj tu) prelínaním človeka, zvierata a prírody. Kompozične majú

sklon k centrickej, harmonicky vyrovnanej obrazovej tvorbe. Domnievam sa, že takéto „pôvabné“ a „mierumilovné“ obrazy sú takmer vo všetkých krajinách tajnými miláčikmi detí. Mohli by sme tu uviesť ďalšie nespočetné príklady. Chcel by som poukázať na maliarstvo romantiky, ako na umelecko-historický orientačný bod, v ktorom vstúpili do popredia romantický zážitok, poetický, citový a vrelý zážitok, predovšetkým prírody. To dokladá Akvarel od Ludwiga Richtera z roku 1850 (vyobr. 6): v uvoľnenej, pohrúženej oddanosti sa ľudia a zvieratá navzájom zohľadňujú, úplne oddaní citovo prežitému okamihu. Výraz tváre a držanie tela jasne odzrkadľujú túžbu po šťastnom spojení. Vhodnou náladovou kulisou pre to je lesná krajina, ktorá lemuje scenériu a dáva jej nádych nedotknutého, odlúčeného a čistého.

Na spomínanú konšteláciu motívu „človek-zviera-príroda“ pôsobí viac základný postoj, ktorým je predchnutý obraz, než určité formálne alebo stylistické zásady, zacované dodnes v ilustrácii detskej knihy — takéto zásady ani nejestvovali, ak to berieme prísne. Romantický náladový obraz sa v dnešnej obrázkovej knižke ukazuje skôr ako ustrnutá obrazová schéma a vyvoláva vlastne iba nezáväznú náladu. Kým v romantike sa maľovaná idyla vníma ako výraz spoločne zažitého životného pocitu, predstavuje dnes veľmi všeobecnú estetickú hodnotu. Idylický obraz, ako tu pred sebou vidíme, napriek svojmu stereotypnému spôsobu spracovania mohol ale uspokojiť želanie po „blaženom svete“ a po „peknom obraze“ — inak by sa netešil takej obľube u detí. Kľúčové

lákadlá, ako „malé, sladké dievčatko“, „zvieratko, ktoré potrebuje pomoc a opateru“ a „dekoratívne usporiadaná príroda“ sú zrejme významnejšie, pokiaľ ide o prijímanie knižky, než výtvarná kvalita. Aj tu treba vyzdihnúť, že deti sa s touto triviálne-estetickou ponukou všade stretávajú a tak sa formuje a určuje ich estetická záľuba. Dôvernoscť obrazových schém je dôležitým dôvodom pre veľkú obľúbenosť „idylického“ obrazu.

V krátkosti zrekapitulujem svoj príspevok: Vzťah súčasnej ilustrácie detskej knihy k štýlovým smerom výtvarného umenia nemožno prehliadať. Ja som tu na príkladoch poukázal na ornamentálne lineárny obrazový prvok Jugendstilu, na surreálne a fantastické náznaky ako aj na romantizujúce tendencie.

To, že ilustrátori uplatňujú spomenuté umelecké smery nie je náhoda a nemožno si to vysvetliť iba osobitným záujmom o dejiny umenia. Tento vzťah je skôr výrazom určitých súčasných tendencií a potrieb v kultúre pre deti a mládež. Zdá sa, že táto kultúra bude stále viac priekopníkom estetických ponúk aj pre menšie deti. K návratu ilustrátorov k umeleckým fenoménom dochádza teda na pozadí jestvujúcich kultúrnych a estetických trendov, pred ktorými ani oni nie sú uchránení.

Tým sa stalo zrejším, že kritická výmena názorov na detskú ilustráciu sa nemôže zaobiť bez toho, aby nevychádzala z imanentna umenia alebo obrazu. Okľukou cez kultúrne pole sa stane pochopiteľnejším aj pomer medzi ilustráciou a výtvarným umením.

Irena Wojnarová

VEDIEŤ A POCHOPIŤ POLSKO

Radi si pripomíname názor, ktorý vyslovili, zdá sa, ešte rímski myslitelia, že ľudskej povahe je vlastná chuť cestovať a poznávať svet. Táto vlastnosť sa môže naplniť vlastným intelektuálnym formovaním, ktoré vychádza už tradične zo zhromažďovania poznatkov a z rozvíjania kognitívnych vlastností. Je tu ešte miesto pre umenie? Prispievanie umenia do procesu intelektuálneho formovania človeka nie je také zjavné ako jeho úloha pri formovaní morálnom. Bežne sa umenie spája predovšetkým s emocionálnym životom, zatiaľ čo inteligencia sa prejavuje autonómne. A tak sa viac či menej vedome chápe človek ako „zložený“ z jednotlivých vlastností, ktoré sú podriadené rozličným druhom formovania a sú v podstate nezlučiteľné. Takéto vyčleňovanie vlastností ešte umocňuje pôsobenie prostriedkov informácií, ktoré sa podieľajú na formovaní človeka jednostranného, ktorý — vie veľa, myslí málo a neverí v nič.

Stúpenci celostného ľudského formovania sa vyslovujú v prospech človeka ako úplnej bytosti, ktorý sa rozvíja v rozmanitých výchovných situáciách a u ktorého sa citovosť spája s inteligenciou, pričom obe dopĺňa obrazotvornosť a tvorivé schopnosti. Sir Herbert Read vo svojej myšlienke o výchove umením zdôrazňoval rozvoj všetkých ľudských vlastností, pričom ich porovnával s krídlami vtáka, ktoré mu pomáhajú v harmonickom lete. Jerôme S. Brunner poukazoval na úlohu „ľavej ruky“ v kognitívnej činnosti človeka, čo znamená, že inteligencia sa opiera o citovosť. M. Suchodolski píše celkom jednoducho, že inteligencia by sa nemala formovať, ale mal by sa formovať človek používajúci svoju inteligenciu.

Dostávame sa tak k problematike umenia. Pri chápaní ľudského formovania ako celostného sa umenie dotýka všetkých ľudských vlastností. Rozlišujeme výchovu pre umenie, ktorej cieľom je rozvíjať estetické cítenie a výchovu pre umenie, ktorá prebudza a rozvíja celú osobnosť, tak na rovine morálnej ako intelektuálnej, imagináciu i tvorivosť. Treba hneď na začiatku pripomenúť, každé intelektuálne formovanie má dvojaký charakter: rozširuje poznatky a rozvíja mechanizmy poznávania. V oboch prípadoch sa zdá vplyv umenia značný.

Je ľahšie prijať prvý aspekt spomínaného formovania, lebo obohacovanie poznania umením je zjavné

najmä keď ide o poznanie kultúry. Poznatky získané z diel literárnych, dramatických, maľby sú dynamickejšie, osobnejšie, takpovediac farebnejšie a živšie. Úlohou umenia je ilustrovať veľké udalosti minulosti a prítomnosti, dopĺňať poznatky nadobudnuté v učebniciach.

Východiskom poznávacieho procesu prostredníctvom umenia je vnímanie vonkajšej a vnútornej, psychickej skutočnosti. Umenie umožňuje priame videnie, podnieť je zmysly a citlivosť a umožňuje vnímať tie aspekty skutočnosti, ktoré ostatní ľudia okrem umelca, nevnímali. Je to zároveň umenie ako „zrkadlo skutočnosti“ a umenie, ktoré umožňuje hľadieť „z druhej strany zrkadla“, ba dokonca vidieť občas v jeho rozbitých kúskoch. Práve umenie vyzáva vidieť všetkými spôsobmi, prekročiť roztrieštený obraz reality v prospech uceleného videnia, založeného na zachytení skutočnosti a javov v ich stále nových kontextoch a štruktúrach. Tieto aspekty umenia sa týkajú všetkých jeho žánrov. Umenie obohacuje pohľad na svet tým, že odhaľuje nepoznané pravdy prostredníctvom vecí, osôb a udalostí, citlivo a individualizovane interpretovaných. Túto vlastnosť umenia zdôrazňoval Bergson keď konštatoval, že umenie by nám teda stačilo ukázať, že umocniť schopnosť vnímať je možné. Ihneď sa však pýta, prečo, keď sme viac odpútaní od reality, vidíme ju zložitejšie? Táto otázka, skôr filozofická, len potvrdzuje naše presvedčenie o tom, že umenie má schopnosť obohacovať. Toto obohatenie pohľadu na svet vyjadruje predovšetkým spomínaná funkcia ilustrovať fakty, ktorá mala vo výchove vždy svoje miesto. Poznávanie umením teda dopĺňa, konkretizuje skutočnosti a javy a je predmetom vedeckého poznania. Umenie takto pôsobí ako sprostredkovateľ medzi človekom a realitou, ktorú mu približuje individualizovanými obrazmi. Táto úloha umenia nás privádza k problému kvality. Pretože súvisí s hodnotením (zlá alebo dobrá kvalita výrobku), značí tiež hodnotu toho, čo je jedinečné, neporovnateľné, čo sa nepodobá na nič iné. Tak ako pre každý čin umelecký, aj pre každý čin ľudský, každú skúsenosť a každého jednotlivca je charakteristická individuálna jednota. V umení sme asi citliví voči takýmto hodnotám, lebo každá estetická skúsenosť si vyžaduje niečo nové, čo prináša uspokojenie a je uspokojivé.

Umenie však nepredstavuje východisko pre poznávanie v tom zmysle, že robí objektívnu realitu bližšou a plastickejšou. Umenie ako také predstavuje určitý poznávací proces, kognitívny akt. Možno povedať, že každá estetická skúsenosť zahŕňa akt pochopenia. Z tohto hľadiska sa úloha umenia pri intelektuálnom formovaní neobmedzuje na figuratívne diela ilustrujúce určité epizódy ľudského života, ale týka sa aj diel, ktoré postrádajú túto figuratívnosť a sú „osobitným svetom“. Umenie patrí zároveň vedomiu i hmotnej skutočnosti a je identické s určitou činnosťou človeka, ktorá prispieva k vytváraniu „ľudského sveta“, reality stojacej na rozhraní subjektivity jednotlivca a objektívnej skutočnosti.

Ak teda uvažujeme o prednostiach umenia na rovine kognitívnej, musíme odpovedať na dve otázky. Prvá sa týka poznania toho sveta, ktoré umenie zobrazuje, druhá sa týka poznania umenia samotného, ako reality vyjadrujúcej človeka a tvorivo prispievajúcej k formovaniu ľudí.

Umenie ako aktivita symbolická podnietuje schopnosť vyjadrovania symbolmi a interpretačnú vlastnosť symbolov; ako produkt predstavivosti súvisí najmä so schopnosťou imaginácie. Úloha osobnej predstavivosti je prvoradá nielen pre umelca, ale aj pre príjemcu umenia, ktorý prispieva k oživeniu diela svojim tvorivým postojom, čiže vnímaním. Výsledkom tohto javu, ktorý vychádza z osobnej skúsenosti umelca a zo skúsenosti príjemcu je pochopenie, osobné poznanie. Na tomto mieste si treba pripomenúť známy výrok amerických vedcov o osobnom poznaní — *personal knowledge*. Je to poznanie, ktoré vychádza z takých skúseností, v ktorých sa intelekt spája s empatickými vlastnosťami a s predstavivosťou a súčasne vyplývajú z výsledkov ľudskej tvorivosti, najmä v umení. Toto poznanie, definované občas ako poznávanie ľavou rukou, je opakom zhromažďovania poznatkov, ochudobnených o tento osobný aspekt.

Jav pochopenia sa tak približuje morálnemu aspektu ľudského formovania prostredníctvom umenia.

Týka sa rovnako kultúrnych javov vo „svete ľudí“, ako aj vlastného poznania „ľudskej podmienky“, teda spôsobu byť vo svete človekom. Každé umelecké dielo je viac či menej „prieskum existencie druhého“ a dotýka sa problematiky „ľudskej podmienky“. Pochopenie človeka, ostatných a seba samého je možné len podnecovaním morálnej citlivosti, odhaľovaním doteraz neznámeho rozmeru a pravdy o človeku. V tomto zmysle je úloha umenia mimoradne dôležitá a ťažká. Osobná estetická skúsenosť obohatená o morálny a kognitívny aspekt sa môže stať zdrojom poznania ľudskej podmienky, ato bohatšieho a plnšieho ako je vlastné intelektuálne poznanie ako ho ponúka psychológia a sociológia. Je to poznanie založené na empatických schopnostiach a znásobené dvojakou ľudskou skúsenosťou: skúsenosťou umelca a skúsenosťou príjemcu umenia. Ide o akt pochopenia druhého na rovine kognitívnej a citovej, čím je umožnený dialóg a komunikácia.

Na tomto mieste si môže pripomenúť myšlienku „učebnice života“, osobitnej učebnice, ktorá nielen vytvára a riadi sa statickými modelmi života, ale vyzýva k empatickému úsiliu prostredníctvom umenia a umožňuje hlboké sebauvedomenie. Vedie zároveň ku kultúrnej identite ľudstva i k osobnej identite jednotlivca, pretože umenie umožňuje odhaliť hodnoty.

Umenie teda prispieva k intelektuálnemu formovaniu človeka tak v rámci kontaktu ľudskej bytosti s realitou, ako aj na rovine vzťahov medzi ľuďmi a takisto aj v súvislosti so sebauvedomením človeka, ktorý hľadá vlastnú identitu. Je veľmi úzko späté s formovaním estetickým, morálnym a spoločenským, dochádza k nemu prostredníctvom kontaktov človeka s dielami, ktoré vychádzajú z osobných skúseností a sú výsledkom umeleckej činnosti. Umenie je tak vynikajúcim príkladom dosiahnutia pedagogického cieľa, definovaného ako „učí sa životu“. Ide o aspekt vlastnej poetiky zodpovedajúci neskrátenému ponímaniu človeka.

Janine Despinette

ILUSTRÁCIE ALICE

FRANCÚZSKO

Ak sa hrdinka Lewisa Carrolla vryla v líniách sira Johna Tenniela do spoločnej pamäti obyvateľov Veľkej Británie, prinajmenej tak isto sledovala logické zmeny v a mimo pôvodných jazykových hraníc a približne dve stovky ilustrátorov ju prispôbovali iným národným čítaniam: románskym, škandinávskym, germánskym, slovanským a ďalším...

Pre jednu časť ilustrátorov je Alica len knihou pre deti, pre druhú časť zase možnosť uplatniť fantáziu na pôvodnom zámere autora alebo na sociálno-politických odvolávkach, aby tlmili mnohorakosť čítania knihy, ktorá je určená aj pre dospelých.

Sú ilustrátori, čo sa nemôžu vymaniť z rytmu prvého vydania, ilustroval ho sir John Tenniel, i v súčasnosti je bežne vydávané a zas tí, čo privádzajú Alicu do zázrakov ich vlastne predstavujú svojím vlastným tempom.

Alica patrí medzi literárne diela, ktoré najviac priťahujú kresliarov, ilustrátorov, maliarov i filmárov a na celom svete vyše sto rokov inšpiruje umelcov patriacich k úplne rozličným školám k najplodnejším interpretáciám.

Alica v Krajine zázrakov a jej pokračovanie V Zrkadlovom paláci sa označovali ako nepreložitelné knihy pre dôvtip jazykových hračiek, ale zároveň lákali najlepších prekladateľov a tak sa zaraďujú medzi najprekladanejšie a najrozšírenejšie diela v medzinárodnom meradle.

Alicine dobrodružstvá popísané v jednom špeciálne britskom literárnom hnutí, v hnutí detských izieb a absurdity, kde slovná improvizácia, „batožinové“ slová, matematická logika, jednodaj podnecujú koncepčnú predstavivosť čitateľa, sa paradoxne prejavujú ako dosť pútavé na to, aby sa vynorili zo všeobecného a citlivého obrazového jazyka.

Prominentní exegetovia vedecky analyzovali Carrollovo dielo z hľadiska literárneho, filozofického, psychologického, sociologického. Psychoanalytici ho s potešením rozpítavali. Kto nám však odhalí tajomstvá pôvabu čo vyžarujú z Alice a pôsobia na ilustrátora bez ohľadu na jeho osobnosť, zrelosť, prostredie, dobu, krajinu a talent? Je to preto, lebo otázky a úzkosť sedemročného dievčatka hľadajúceho svoju totožnosť a miesto v spoločnosti nachádzajú vždy odozvu v umelcovi, ktorý, prirodzene sa pri každej novej kreácii znova pustí do dialógu?

Alebo zato, že v prejave tohto prebudeného rojka, Lewisa Carrolla objavuje umelec prvky svojho vlastného remesla: skreslenie tela, vizuálnu inverziu, odstránenie časových i priestorových pojmov, či narážanie slovných výrazov v pôvodine na nové myšlienkové obrazy?

Začnime Alicinim portrétom...

Vráťme sa ku kresbám v rukopise: Alice's adventures under ground, bol napísaný pre jedno dievčatko ako vianočný darček. V porovnaní s ilustráciami obľúbenými na konci 19. storočia, uvedené obrázky sú „neprofesionálneho“ štýlu, napriek tomu však svedčia o originálnej kreácii súperiacej s textom.

Pod titulkom „Kapitola 1.“ napísanom gotickým písmom a podčiarknutom girlandou sa na miesto vyhradené v stredovekých rukopisoch pre iniciálky vkresľuje počiatkový obraz: Alica s tvárou čiastočne odvrátenou sa lakťami opiera o kolená staršej sestry zahĺbenej do čítania a pozerá sa ponad ľavé rameno čitateľa. Tvári sa prekvapene s naznačeným úsmevom.

Lewis Carroll kreslí tak, ako by fotografoval a pre prácu na obrázkoch potrebuje model. Jeden z jeho životopiscov, Derek Hudson nás upovedomuje, že Carrollova mladá sestra Henrietta, ktorá sa ostatne veľmi na neho podobá, bola pravdepodobne modelom jeho Alici na papieri. Ako obozretný portretista vizuálne sprítomňuje hrdinku spýtavým pohľadom a úsmevom dokonca ešte pred začiatkom príbehu, ale čitateľom ju nepopisuje.

Takto môže byť večne tá istá a vždy podľa pohľadu na ňu. Nikdy si nezapamätáva Alicu slovami, čo sa vzťahujú na jej vnútorný svet. „Alica sedí na brehu rieky a začalo ju unavovať, že nemá čo robiť. Vrhla pohľad na knihu, čo čítala jej sestra, ale neboli v nej ani obrázky ani dialógy. Na čo môže slúžiť kniha bez obrázkov a dialógov, pomyslela si Alica. Bola teda tu, práve uvažovala (pokiaľ mohla, lebo horúčava, ktorá vládla v onen deň jej otupila trochu ducha), radosť z pletenia venčeka zo sedmikrások stála za to, aby vstala a šla ich natrhať, keď zrazu tesne pred ňou prebehol biely zajac s ružovými očami...“

Carroll ako s fotografickým aparátom sa pri vyhľadávaní ilustrácií do svojho rozprávania usiluje predstaviť si hrdinku hlavne v situáciách: Alica v potoku slz, Alica sa rozpráva so svojimi zvieratkami, zajacom, myšou, holu-

bom, psom, verš na hodvábe s príznačným výrokom vtáka — ohniváka a korytnačky obrazotvornosti, Alice s kamarátmi, Alice v premenách, veľká alebo zmenšená na najmenšiu mieru, Alice pochybovačná pred zatvorenými dverami v kmeni stromu... Nech je Alicina pozícia akákoľvek, či už je herečka či diváčka, nech je akákoľvek jej veľkosť a vzťah k textu na strane, Carroll zaostreje pozornosť čitateľa na hrdinkin pohľad tak cudzí, zamierený niekam inam a tak vyzývajúci otázky v čitateľovi, že ho vráti späť k hlbšiemu čítaniu. Umelci oveľa jemnejšie než priemerný čitateľ vnímajú toto volanie vidieť viac než je púho viditeľné a budú sa znovu pokúšať vytvoriť čo Carroll iba vnukuje, čo Alicine oči, oči detstva akoby videli. Spomínaná rukopisná verzia, ktorú dnes môžeme kvalifikovať zároveň ako vizionársku a vytríbenú, bola zostavená pre desaťročné dievčatko mimoriadne kultivované vo výsadne intelektuálnom prostredí. Faksimile uverejnené neskôr v roku 1887 malo relatívne ohraničený náklad. Vo Francúzsku ho poznajú vlastne len zberatelia. Keď si Carroll zistil postupy stredovekých odpisovačov, keď si sám určil rytmus obrazov i kľúčové momenty na ilustrovanie, skutočne vtlačí pečať vizuálnosti svojmu dielu, ktoré nemá nič spoločné s vtedy tradičným dekoratívnym štýlom až na karikatúry od Carrollovho súčasníka Edwarda Leara, ktorý si slávu ešte nezískal. Sekvencie zdôrazňujúce absurdný humor pri piesni „Ste starý otec Guillaume“ a prekvapujúce anatomické deformácie Alice často zatienia v „realistickom“ spracovaní ilustrátorovi, čo prídu po ňom.

Carroll si vyhradil časť sna, ale pre zrevidovaný a rozšírený text s názvom Alice v krajine zázrakov a vyjde u nakladateľa Mac Millana v roku 1865, žiada profesionálneho ilustrátora sira Johna Tenniela, aby rozmiestnil dekoráciu, aby vybrúsil scému, aby obliekol postavy podľa viktoriánskej módy. A Tenniel, novinami „Punch“ uznaný maliar popisuje na hranici rozvláčnosti poslušne „zmeniac imaginárne Carrollove bytosti na osoby ľahko identifikovateľné, oblečené od hlavy až po päty v spoločenskom odevu“.*

Tenniel ostrým a kritickým okom autora, čo si je vedomý významu obrázku v detskej knihe, ako prvý prijal tento podnet vidieť cez viditeľné v tomto príbehu, aby sa pokú-

sil viesť mladých čitateľov trocha ďalej než bývalo zvykom pri sebaopozovaní, vďaka dovedy nepoznanej komplementárnosti medzi textom a obrazom... Keď sir John Tenniel prijal hru, stal sa osobnosťou a poznamenal jednu epochu v anglickom vydaní Carrollovho diela. Všetky publikácie Alice v krajine zázrakov a v Zrkadlovom paláci čo vyšli neskôr sa povinne musia odvolávať na jeho obrazy. Je to mimoriadne veľká zodpovednosť, pretože po vydaní „obrázkov znázorňujúcich strasti príbehu až sa z neho stal pleonazmus“,** Tenniel z neho taktiež vylúčil akúkoľvek stopu nejasnosti, ktorá umožňovala čitateľovi myslieť si, všetko je možné, ba často aj vygumoval paradox v Carrollovom prejave. Keď sa vyslovia pred nami, čitateľmi bežného vydania Alice slová „Krajina zázrakov“, naša pamäť zareaguje na celkový obraz zájaca s hodinami na ruke a dáždnikom pod pazuchou a mačky s veľkým úsmevom sediacej na konári stromu. Tennielova Alice odteraz patrí spoločnej medzinárodnej pamäti i s 92 bieločiernymi rytinami, 42 pre „Krajinu zázrakov“, 50 pre „Zrkadlový palác“ (kde sa dajú rozoznať architektúry Oxfordu a Christ Church College, miest Carrollovej inšpirácie).

Toto dielo sa zároveň stáva jedným z najkrajších klenotov viktoriánskej edície a v určitej miere jedným z najmajstrovských spodobení imaginárnosti spisovateľa, zatiaľ čo objektívne je jeho najvernejšou odozvou. (Žiadna spolupráca medzi autorom a ilustrátorom nebola tak tesná ako medzi Tennielom a Carrollom, i keď sa nevyhla konfliktom. Predsa však sa Carroll nezdal byť spokojný, pretože sa neskôr napokon rozhodol publikovať faksimile svojej vlastnej ilustrovanej verzie).

Čo nasledovalo? Neskrsla po tom všetkom ochudobnení o Tennielove obrázky v umelcovi túžba opätovne ich spochybníť a načrtnúť svoju vlastnú víziu Alice a vlastné ponímanie zrkadlového paláca?

Po Tennielovi v Anglicku na začiatku storočia.

Prvý Alicin portrét po Tennielovi je celkom ženskou

* Patrick Roegiers. *Lewis Carroll, Le visage regardé, Créatis. 1982*

** Patrick Roegiers. *Le visage regardé. Créatis. 1982*

predstavou zameranou na sen a má niečo z Tennielovho i Carrollovho sveta. Sprostredkovala nám ho priateľka Lewisa Carrola, fotografka a maliarka Gertrúda Thomsonová poverená vypracovať obálku skráteného vydania pre deti „od 0 do 5 rokov“ „The Nursery Alice“ a uverejnil ho Mac Millan v roku 1890. Ak postavy majú pôvod u Tenniela, tak vnútorný Tennielov kvetnatý štýl a kompozícia zakrivených i jemných línií majú vtlačenú nečakanú zmyselnosť. V pokračovaní otvorenej knihy sa otvárajú sny spiacej Alice ku tvorom, ktoré zaostrujú časť nehy a skrývanej úzkosti spisovateľa: myš, králik, prasiatko a korytnačka obrazutvornosti (nejasná spomienka na čítanie z detských liet mladého Dogsona veľkého obdivovateľa Charlesa Dickensa: „Jeden z charakterov, ktorý ma najviac zabával“, napísal, „bola pani Gummidgeová, melancholická osoba, čo neustále plakala“... ako korytnačka s teľacou hlavou!)

Táto verzia Alice tvorí dôležitú etapu. Predstavuje po prvý raz Alicu farebne: vlasy plavé, žlté šaty a modré pančuchy“ zostanú navždy zachytené pre budúce pokolenia“ riekne komentátor.

Nesmierne početné ak už nepoviem nespočetné sú verzie robené podľa Tenniela. Rozhodne nepredstavujú umelecký záujem pomimo ocenenia vernosti Carrollovým textom. Kto prvý či prvá sa pustí do inovácie?

Jedna Američanka v roku 1886, ešte za života Lewisa Carrola. (Volá sa Blanche Mac Manusová) prijala stávkou postaviť proti svojmu veľmi osobnému životu, život čteného kresliara z Punchu. Originálnym využitím perspektívy, kresbou tieňov bodkovacou technikou, objavením dynamiky pohybu v scéne zmiznutia Mačky z Cheschire a najmä pokusom o zviditeľnenie pádu zajaca do nory, s čím sme sa nestretli ani u Carrola ani u Tenniela, Blanche Mac Manusová s úspechom vnáša do ilustrácií zvláštnu vyzývavú časť drahú autorovi. Využitie bieločiernych plôch, niekedy v poltóne, svedčí o veľmi modernom zmysle pre grafiku na úrovni dekorácií a s humorom spracovaných scén. Avšak len s ôsmimi súhrnnými ilustráciami ponecháva čítanie tradičnému rytmu. Inak jej baculatá Alice je dobre zamotaná v krinolíne, čo by Carroll azda zavrhol, keby sa to dozvedel!*

Po Tennielovi tretia interpretácia Alice opäť prichádza od

amerického umelca Petra Newella (1901 a 1902). Je o ňom všeobecne známe, že sa vrhol na dve Alicine dobrodružstvá s temer rovnakým počtom ilustrácií ako Tenniel, t.j. 41 pre Krajinu zázrakov, 40 pre Zrkadlový palác, pričom ide o celostránkové obrazy, sépiovú kresbu v poltóne s výnimkou farebných frontispicií orámovaných podobne ako i samotný text, nádhernými linkami. Celkové videnie Petra Newella je naprosto osobné, niekedy odvážne alebo znepokojujúce, než je Carrollom navrhnutý príbeh. Newellovo celkové videnie udržuje krok za krokom čítanie, zosiluje stotožnenie sa s realistickou a expresívnou Alicou a súčasne hrou, zoradením obrazov, svetlom, výrečnou dekoráciou, kde ožívajú predmety vnáša fantastické rozmery, tie však nevyklúčujú nehu. Zrkadlový palác je významnejší. Peter Newell inscenuje Alicu zrelšiu než v krajine zázrakov. Udržiava si v nej spoluúčasť s neviditeľným a s veľkou vďakou prijíma prejavy náklonnosti, ktorou ju zahrnuje. Vari z dôvodu modernosti, vážnosti, zostane táto Alicina tvár neznáma. Lewis Carroll v roku 1898 zomrel. Jeho Alice a Tennielove ilustrácie sa odvtedy stali súčasťou klasiky.

V roku 1907 stratilo platnosť anglické právo copyrightu. V Londýne sa spustila lavína nových vydání, deväť za šesť mesiacov, potom ďalších tridsať rozvrhnutých na tridsiate roky. Vzniknú ťažkosti pri výbere? Zotrie sa spomienka na Tenniela? To i ono.

Všetky prinášajú čítanie zodpovedajúce medzi iným obavam zo starostlivého rozširovania vydavateľov. Ide o od-dramatizovanie „Alice“, o to, aby bola zbavená cudzosti, ale aby predstúpila pred čitateľa ako dôverne známa a predsa mala ich čím prekvapiť.

Objavenie farby a techník odvodených od fotografie, prípadne nových módných štýlov ako nového umenia, či umeleckých remesiel odrážajú v zalamovaní vplyv impresionistického maľovania, podnecujú originálne kreácie. Ak sa tendencie rovnako uvoľňujú aj na úrovni témy, prispievajú mierne k starnutiu Alice, ako to už spôsobil Peter Newell. Pre niektorých ilustrátorov už Alice nie je sedemročná dievčatko; umelci ako Mabel Atwell (1910)

* Medzi odporúčaniami adresovanými Tennielovi pokiaľ ide o Alicu môžeme čítať: „Nefintite ju toľko do krinolíny“!

alebo Ada Bowley (1921) vyjadrujú sa zjednodušeným úsmevným registrom, určili po úvahe Alicu mladším čitateľom.

Alicina postava, postava dievčatka sa stáva záhadnou. Thomas Maybank (1907) ju načrtáva obrysom absolútnej jemnosti po prvý raz s deformáciami Alicinho tela, s nadmerným krkom v podobe vzdušného hada ju vo farebnom podaní zobrazil Charle Robinsom (1907). Grafický vplyv podobného videnia blízkeho síce Carrollovým kresbám ale cudzieho Tennielovým, nadobudne takú silu, že Margaret Tarrant (1916) mu nedokáže uniknúť a umelci nášho posledného desaťročia odtrhnutí od tohto odkazu opätovne prichádzajú na tú istú scénu s variantami vo Francúzsku ako napríklad Nicole Clavelouxová (1974). Neskôr Sexton (1933) si trúfa na obzvlášť pôsobivú teleskopickú Alicu, ktorá je taktiež odvodená z Carrollových kresieb. Gurmánska tvár posadená medzi dve časti koláča na nohách hrdinky! bez ohľadu na priestorovo časové konvencie.

Talent Millicenta Sowerbyho (1907) sa uplatnil v intímnych a dôverných dekoráciách, ale ešte viac pri kreslení zvieracích scén.

Folkard (1929) je jeden z mála, kto sa odvážil vykročiť na nevyšliapaný chodník, keď ilustroval piesne a „absurdné“ rozpočítanky ako to potvrdzuje polievková misa odtrhnutá z refaze z „Beautiful soup“ oslavovanej korytnačou obrazotvornosťou.

Gertrude Kayová (1923) pre zmenu v pôvodnom štýle rozkladá farby na geometrické plochy, aby dosiahla neočakávané efekty.

Bessy Pease Gutmannová podáva kúzlo vidieka a pôvab Alici v Krajine zázrakov aj v Zrkadlovom paláci, z hľadiska detských čias veľmi elegantne, pričom každú stranu zvýrazňuje dekoračnými linkami.

...Originálnu techniku preberá od impresionistov, hrá sa so svetlom a čarom vecí takým spôsobom, že krehká Alica, ktorá žije vo svete do ktorého nepatrí, nie je tam ohrozená. Pritom autorka, napriek vplyvu impresionistickej maľby, zostáva pravdivá vo svojej umeleckej výpovedi. Charle Robinson (1907) a Harry Rountree (1908) vpečatili každý do svojho registra vlastné Alicine svety vďaka značnej distribúcii, v čom má nemalú mieru uznanie ich

talentov. Prvý po zvážení pridal Alici účes a osobnosť, čím obohatil Alicu Liddelovú na krátko ostrihanú hne-dovlásku, šibalskú Carrollovu inšpirátorku.

Na 8 farebných doskách a 112 čiernobielych ilustráciách konkretizuje najtajomnejšie odtiene Carrollovho textu v duchu „nového umenia“, kde sa brilantne prejavila jeho virtuoza.

Harry Rountree svojim spôsobom rešpektuje skutočnú Alicu, no vydá nečakaný reliéf fantastického bestiaru načrtnutý len niekoľkými fahmi, čo sú na míle vzdialené Tennielovmu vplyvu.

Záhadná atmosféra jeho farebných dosiek ťaží predovšetkým zo zimnej krajinky, ktorá nezvykle tvorí Alicine dekórum a taktiež okázalému ošateniu osôb. Z toho vanúci exotizmus stačí na vytvorenie zmeny prostredia v priestore a čase.

Alicino anglické prostredie je vystavené ďalšiemu formálnemu hľadaniu, čo spôsobil vplyv módy, alebo jednoducho prúd času.

Gwyned Hudsonová (1922) pozmenila Alicin štýl v registri „art nouveau“. Pred ňou K. M. Robert (1908) našiel grafickú jednotku (v kresbe Aliciných károvaných čiernobielych šiat z vrecoviny) skĺbenú s úchvatným výrazom pohybu.

Morton Sale naopak v roku 1933 vykreslil Alicu znepokojujúcu v krajine škriatkov, načisto skrivenú a priesvitnú, v tieni vybodkovanú, o nič menej typizovanú než predchádzajúce.

Nad všetku tematickú či štylistickú vážnosť, umelec, ktorý nepopierateľne dominuje v anglickej edícii na prahu 30-tych rokov je Arthur Rackham (1907). Vo svojej brázde ťahá Georgesa Sopera (1911) a A. Jacksona (1915) i niekoľko ďalších ako Margaret Tarrantovú (1916).

Pri Rackhanovi sa stretávame s prechodom medzi čiernobielym rukopisom, ktorý charakterizuje lámanie stránok podľa „Art nouveau“ (= nového umenia) vtedajšej doby a s úpravou farby asociovanej na najvýznamnejších miestach textu v slede kompozícií, pričom každá z nich môže byť osamostatnená ako jednotlivý obraz.

Ilustrátor vie viac než ktokoľvek iný vyzdvihnúť vnútorné bohatstvo Alice, romantizuje dievča v intímnej harmónii s prírodou a jej obyvateľmi, nech sú hocako hrozní. Alica

je uprostred každého obrázku. Je vektorom pohybu, neobyčajne prítomná a umiestnená do svojho prostredia, ktorého teplé farby ladia s nežnými pastelmi jej tváre, aby tak vytvorili takmer surrealistickú atmosféru.

Samotný čitateľ je premietnutý priamo v každej scéne, čo sa dosahuje koncepciou rámcovania, obdivuhodne modernou, inšpirovanou fotografiou, zámernými prestrihmi na hranici uhla videnia. Rackhamovo stvárnenie, nezávislé od grafickej modernosti, stelesňuje romantické hodnoty hrdinky, a vychádza na sté výročie smrti Lewisa Carrolla. V USA ho slávnostne oslávili v roku 1932 v prítomnosti skutočnej Alice, stala sa ňou pani Reginald Heargravesová. Tesne pred touto slávnosťou jeden americký ilustrátor rozvrátil tradičné obrazy tohto dievčatka, tak moderného, že naďalej stelesňovalo skryté túžby nasledujúcich generácií. Willy Pogany (1929) kulisár variétnych predstavení, predstaví Alicu „dekoratívnym umením“ vo veľmi grafickom a rytmickom podaní v tempe hudobnej komédie, kde živo účinkujú zvieratá i kartové hry. Obdivuhodná a sympatická Alice je so zvláknými vlasmi, s rolákovou blůzkou, károvanou sukňou a ponožkami do pol lýtok: „tínejdžerka“ voľná a tešiac sa zo života, a jej prítomnosť vytryskuje s veľkou silou z čierneho obrázku.

Odvtedy je v USA možné vidieť Alicu najmä v divadle a kine pretože Walt Disney pripravuje od roku 1923 celovečerný film, kreslený film a distribúcia uvedeného filmu sa datuje od roku 1951. Ale je lepšie zabudnúť na nespočetné vydania odvodené od neho tak, že zatemnávajú predchádzajúce v očiach značnej časti čitateľov.

V roku 1954 Maraja sa opäť chytá určitého počtu šablón, aby nadhodil Alicu niekedy s odvážnymi anatomickými zobrazeniami, avšak príďaleko vzdialenú od Tennielovho videnia, keď napríklad v zrkadlovom paláci jej vlasy odstavajú ako palice.

Generácia anglických povojnových ilustrátorov. V Londýne sa rysuje v 50-tych rokoch s návratom čiernobieleho zobrazenia nové vydávanie Alice, neprispôsobivé, niekedy metafyzické. Gough (1949) ju podáva ako najbarokovejšiu i najtemperamentnejšiu, pričom dekorácia je všadeprítomná. Carrollov absurdný duch sa tu báječne odráža.

Mervyne Peake (1954) pripravuje vydanie vybočujúce z dovtedajšieho radu a drobnými ťahmi skladá temnú atmosféru zajtrajška vojny v neurčitej nadčasovosti, kde humor a výsmech idú ruka v ruke. Pre neho ako i pre Petra Newella Alicine sny obsahujú predovšetkým prvky strachu o existenciu. Jeho Alice, žena dieťa, vládne nad množstvom námetov neohrabaných ani lapajú čo utiekli z dvora zázrakov.

V tejto logike sa môže zapísať len interpretácia Ralpha Steadmana, ktorý rád analyzoval jednak svojich súčasníkov, nielen Alicu v krajine zázrakov (1967), ale i v Zrkadlovom paláci (1972); symbolické zložky týchto pripúšťajú veľkú rozmanitosť grafického vyjadrenia. Jeho Alice je tou, s ktorou prichádza škandál. Predsa však, ani jedno slovo v texte sa nespochybňuje. Carrollov rukopis vznešene plynie časom. Ale svet odrazený Streadmanovým zrkadlom nie je svetom viktoriánskej spoločnosti, lenže náš s jeho výsmechom, násilnosťami, výstrednosťami, vulgárnosťou. Zahroteným perom namočeným v najčernejšom atramente s virtuozitou načrtáva hru línií, aby z nich nechal vyraziť nové formy, keďže dôverne pozná vypuklé zrkadlá Battersea Parku. Je jednou z novej generácie, čo trávi svoje detstvo spolu s dospelými pred televíznou obrazovkou. Je prvý kto vrátil Carrollovi pravdivú tvár prostredníctvom tváre bieleho rytiera, toho, čo si dlho neopránene privlastňoval Tenniel.*

Jeho kresba v tomto bode napomáha textu a spolu sa navzájom podporujú.

Globálne videnie, videnie detailu... všetko je starostlivo a verne carrollovské a napokon také, že ešte viac zasiahne širokú verejnosť „od 9 do 99 rokov“, čomu by sa nemuselo hneď uveriť. Pretože Steadmanovo dielo pre tak strašnú karikatúru je výborne osviežujúce tým, že v čitateľovi vyvoláva zdesenie i smiech.

Ak Alicine cesty svedčia o dejinách jednej civilizácie v hraniciach jej jazykového teritória, tak nie sú o nič menej významné ani na kontinentálnej trase...

Lewis Carroll si prial francúzsku i nemeckú verziu hneď po tom, ako ich v roku 1865 vydal Mac Millan. V liste

* Carroll skutočne vyčítal Tennielovi, že vykreslil jeho rytiera staršieho s fúzmi a vlastnou tvárou ilustrátora.

s dátumom 27. augusta 1866, je uložený v archíve spomínaného vydavateľa, robí prvé kroky: „Rád by som vedel, čo si myslíte o mojom návrhu preložiť to do francúzštiny alebo nemčiny alebo oboch a pokúsiť sa o svetový trh...“. A sám si nájde autora prvého francúzskeho prekladu: Henri Buého, syna profesora francúzštiny na univerzite v Oxforde. Preklad vyšiel v Mac Millanovom vydavateľstve v Londýne v roku 1869 s Tennielovými ilustráciami a rýchle prenikol i do Francúzska. Je zvláštne, že táto verzia je oveľa známejšia v USA než vo Francúzsku. V súčasnosti sa znova vydáva v New Yorku Doverom v brožovanom vydaní s úvodom v angličtine.

Francúzska verejnosť sa zoznámila s Rackhamovými obrázkami už v roku 1908, len niekoľko mesiacov po londýnskom, v luxusnom vydaní v Librairie Hachette. Malá zbierka Nelsonovej a Larousseovej edície ponúkajú potom svoje vlastné verzie. Ilustrátori Jean Hée a Henri Morin v tridsiatych rokoch predstavujú Alicu veľmi múdru v idylicky upokojujúcom prostredí. Treba však vyčkať až na Adolpha Pécouda v roku 1935, aby sme objavili Alicu huncútsku, živú a farbistú i tak v zhode s pravidlami slušnosti spoločenských predpisov platných v tej dobe. Pre deti svojej generácie je Pécoud ilustrátorom reedícií, reštaurácie anjela strážneho a známy je tiež z niekoľkých ďalších románov grófyky de Ségur, ako aj Georges Sandovej v edíciách Laurens. Jeho štýl reprezentuje samá diskretnosť, elegancia, jemné odtiene jeho palety akvarelistu reprodujúce svetelné chvenie vidieckych scén podľa spôsobu impresionistov. Pécoudova Alica sa objavila u Delagrava a má veľmi francúzsky šarm, proste ide o typ, čo často vyvoláva zhovievavosť cudzincov. Samý úsmev a jamôčky na líčkach, dnes sa nám zdá nežne včerajšia.

René Bour ilustruje svoj vlastný preklad u vydavateľa Desclée de Brouwe v roku 1937. Prassinos kreslí zábavné obrázky čiernym ťahom vytlačené bežnou slezovou farbou pre preklad Andrého Baya uverejnený u Stocka v roku 1942. Sempé uvádza podivnú verziu u Denoela.

Alica od Simone Baudouinovej, vyšla u Castermana... by bola príliš „elegantná a príliš dobre oblečená pre mladého britského čitateľa* hovoria komentátori spoza Kanála.

Alica Adrienne Ségurovej uniká najmä do sveta rozprávok, Flammarion ju vydal v roku 1949. Keď Nicole Clavelouxová sa v roku 1974 objavila medzi ilustrátormi, oblasť ilustrácií pre deti práve zakúšala ťažké premeny. Alica v spoločnom vydaní Clavelouxovej s Francois Ruy Vidalom v nakladateľstve Grasset je kľúčovou knihou dejín ilustrácií vo Francúzsku presne takou, akou je kniha Alpha Steadmana (1967) vo Veľkej Británii, Franza Haackena (1977) v NSR, Olgy Siemaszkovej (1977) v Poľsku, Mituriča (1977) a Kalinovského (1980) v ZSSR alebo Dušana Kállaya (1981) v ČSSR. Od prvého Tennielovho vydania uplynulo viac než sto rokov. Vývoj moderných technológií tlače otvoril cestu pre uplatnenie najrôznejších štýlov a materiálov. Príležitostne Nicole Clavelouxová kombinuje veľmi jemné pero s akvarelom a vo svojich vizuálnych predstavách počíta so zrnitosťou papiera. Pochádza z generácie anamorfóz, telemorfóz a kinetických hier. S Tennielovými obrazmi nemá nič spoločné. Rozlúštenie jej zdroja pramení u Carrola.

Spolu s Nicole Clavelouxovou Alica znova nachádza predstavivosť, predstavivosť dieťaťa pri hre. Z toho vyplýva celá reťaz prekvapení neustále obnovovaných v očiach čitateľov, postupnosť nových pôvodných obrazov vyvolávajúcich nové sny. Tie sa doslova vynárajú znenazdajky a na ne sa viažu asociácie veselých myšlienok v súlade s tajnými sklonmi pre maškrtnosť i vášňou k morskej faune. A to všetko s nežnosťou, radosťou zo života, ktorú vyjadruje v jemnej harmónii farieb a tá sa rozširuje až na rukopis sépiovej kresby typografie.

Táto Alica, už nie iba Rackhamova, zatienuje ostatné, ale aj mení smer jedného diela. Ak Carrollov text sa stáva nadčasovým, to isté možno povedať pre ilustrované vydanie vo vizuálnej podobe z pohľadu nových čitateľov. Po Clavelouxovej privilegovali hravú štruktúru Jocelyne Pacheová (1975), Nicolas Guilbert (1980), Rico Lins (1982), štruktúru, ktorá sa stala vodiacom niťou ich obrazov, kde sa prvky architektúry, dvere, zámky, chodby, labyrinty, šachovnice presne stanovujú a ohraničujú ako priestranstvá hry. Alicina tvár obsahuje určitú priehľadnosť, aby sa v nej mohlo premietnuť každé dieťa. Lenže preto sa jej osobnosť umelcov nevyhla.

Na predstavenie podmorskej triedy od Nicole Clavelo-

uxovej odpovedá u Rica Linsa klasifikácia vodných druhov vo „vývine“, čo pomerne dobre prepája Darwinova príbuznosť s Lewisom Carrollom. Ak Nicolas Guilbert sústreďuje našu pozornosť na Alicin zovňajšok, pretože je oveľa pravdivejší než povaha v neskutočnom svete, potom Jocelyne Pacheová vyzdvihuje scenériu: je prvá, ktorá si vytvára „prírodnú“ šachovnicu hodnú francúzskych záhrad a prístavieb zámku Versailles.

Neobyčajná je sila fascinácie Carrollových slov a myšlienok, kde toľko umelcov nachádza svoj vlastný grafický zmysel v absurdne familiárnych hrách rovnako u dieťaťa ako u informovaného logika.

Nevyhnutne bude treba meniť podľa špecifických charakterov jednotlivých prijímajúcich národností na to, aby sa jej ušla na každom mieste pozornosť, ktorá jej právom prííáleží? S rizikom, že bude pripravená o čiastočku svojho neskutočna?

Neurčitost' je len zdanlivá. Štýl jedného umelca je vždy príhodný na sociologické prípadne etnografické konotácie. V najhlbšej neskutočnosti je vždy pôvodná stopa, ktorá sa prejavuje nerovnosťou línie, výberom určitých farieb v harmónii s citením ľudu.

Kde inde by mohol umelec otvoriť každú kapitolu knihy V Zrkadlovom paláci ľahom pešiakov po šachovnici v šachovej partii než v ZSSR? Maj Miturič vie veľmi dobre, že mladí čitatelia budú nadšení, lebo hodný počet spomedzi nich sŕaží ešte pred dovŕšením desiateho roku života v „palácoch pionierov“. Ale súčasne z niekoľkých stôp gvašov pohodených ako farebné čiarky na bielom papieri podľa Matissa, dokáže tento umelec navodiť atmosféru sna jednoduchou fantáziou, ktorá sa graficky uplatní pod hocakým nebom.

Prístup jeho krajana Genadija Kalinovského spočíva vo využití perspektívy odrazenej v zrkadlách, písmen skladajúcich meno Alica, lenže v azbuke. Nevyhnutne teda treba vedieť čítať azbuku, aby sme mohli oceniť celú jemnosť premien v oživovaní. Ale inak jeho Alica, brunetka s prenikavým pohľadom žije úplne v carrollovskej dobe. Slovanský surrealizmus scenérie sa teda stáva prvkom navyše a ten treba rozlúštiť. Niektoré ilustrované dvojstrany sú očarujúce. Sú vytvorené gvašom a čínskym

riedeným tušom. Sú krásne nielen samé o sebe, ale aj vo vzťahu k textu.

V Československu predložila Dagmar Berková svoju interpretáciu Alice v roku 1961 vzhľadom na oslňujúcu dizertáciu na VŠVU. S ňou sa galantéria z Oviec v krajine zrkadla stáva miestom odkiaľ vyletujú čudné šijacie stroje Singer v bezťažovom stave, čo nedôverujú vlastnej funkčnej hodnote. Markéta Prachatická (1980) načrtla guľôčkovým perom hru zrkadiel s geometrickými líniami, čo sa však pripisuje ľénnej náhodnej závislosti na Steadmanových kreáciách.

Lenže najnovátorskejšia Alica, Alica Dušana Kállaya (1981) je dielom maliara, ktorý si pripravuje originály temperovými farbami na dreve, zakaždým s literárnou starostlivosťou slovenského ilustrátora, vstrebávajúceho text, aby z neho novovytvoril vizuálny rytmus. Je všeobecne známe, že tradícia československých grafických umení sa radí medzi najstaršie, Fantastickosť im nechýba. V obrazoch Dušana Kállaya je všetko symbolom, dokonca i najdrobnejšia farebná bodka, ktorá sa zdá byť stratená na strane. Ako Alica Nicole Clavelouxovej, aj tá jeho je pre nás mimoriadne súčasná a predsa sa očividne vyvíja v čase, ktorý je časom detstva. Čírový amalgám zrkadla je takmer priehľadný. Neexistuje krajina zázrakov v Strednej Európe? Bábika, drevený koník, podobné bežné predmety a zároveň odlišné tvarom, farbou, historickým dedičstvom, oblečením kráľa z hracej karty: nepatrné detaily spájajú ilustrátora s jeho mladými krajanmi a rovnako prispievajú k estetickému pôvabu diela ďaleko za hranicami vlasti.

Ak sa súbor obrazov Dušana Kállaya vystavuje riziku, že bude označený za rozmarnú hojnosť, či dokonca z manierizmu, potom súbor obrazov Olgy Siemaszkovej (1969) prekvapuje úspornosťou použitých prostriedkov. Poľská umelkyňa vystačí s niekoľkými farebnými ceruzkami a vyjadruje sa jemnou kresbou v obrysoch. V carrollovskom rytme, v atmosfére poľskej fantázie citlivej na niekoľko presných detailov z kraja, krajinky, organizuje talentovaný nepominuteľný prepis Aliciných dobrodružstiev. Ale v jej postavách, v držaní bábiek náhle objavujeme, že poľská umelkyňa prevracia Alicu do oblasti rozprávok.

Franz Haacken v NSR (1968 a 1977) naopak zaujal opačné stanovisko. Začína tým, že mladým čitateľom naznačuje, že jeho hrdinka naozaj existovala. Na predsádkach objavujeme na jednej strane Lewisa Carrolla v pracovni ako práve píše príbeh, čo si vyžiadala Alica a na druhej strane Alica s konským chvostom a minisukni zahĺbená do čítania vlastnej knihy.

Takto Alica naplňuje svoj sen a týmto úskokom zostáva prítomná v realite ducha detí. Haackenov štýl je veľmi blízky súčasnej novinárskej kresbe s karikatúristickými deformáciami a pohybom. Menej pozoruhodný než Steadman, ktorého jedovatý humor okamžite nachádza ozvenu, predsa však reprezentuje európsky prúd a ten má zásluhu na tom, že zostal blízky deťom a širokej verejnosti.

Iní ilustrátori si upravili Carrollov text oveľa zjavnejším spôsobom aplikovaním ich národného dedičstva na najväčšiu radosť tých, čo ich objavujú mimo vlastného územia.

Vo Švédsku Peter Hogfeldt (1945) svojim postavám kreslí tvár trollov, ktorí zaľudnili škandinávsku mytológiu. Tove Janssonova (1966) ešte viac zdôrazňuje zmenu prostredia, kde poskytla Alici hornaté kraje údolia „Moomines“ (jej najznámejšie dielo) so strašidelnými záhadnými netopiermi, ktoré nepochybne jedine ona samotná rozozná v Carrollovom diele.

Talian Accornero (1964) nám vracia perspektívy rodného Toskánska a paláce „dievčatka s modrými vlasmi“ čo si v jeho interpretácii Pinocchia skúša na zvieratkách pôvab podobný Alicinmu.

Pred ním Lola Anglada v Španielsku v 30-tych rokoch dala Alici účes a črty tváre Andalúzanky pričom si ich konfrontovala na obávanom dvore kráľovských postáv pochádzajúcich z hry tarok. Ilustrované edície z posledných sto rokov so špecifickými črtami a podobnosťou smerujú v značnej miere predovšetkým k publiku, predurčenom Lewisom Carrollom: k deťom. To napokon ani neprekvapuje ak si pomyslíme, že Alica živila umelecké a literárne prúdy od surrealizmu po dnes.

Arthur Rackham, Ralph Steadman i Nicole Clavelouxová pristupujú k mnohým čitateľom, ale vybrali si výrazivo počítajúce s prostriedkami detskej predstavivosti.

Niekoľkí ďalší, prevažne maliari, sa vrhli do estetických objavov založených viac na zložke carrollovského prostredia blízkeho ich osobnej rovnici, než na rozprávačských prvkoch diela.

Vydania, ktoré z toho vyplynuli ťažili iba z obmedzeného nákladu vyhradeného bibliofilom.

V roku 1930 Marie Laurenciová v Paríži načrtla pre Black Sun Press jednoduchými farebnými ceruzkami hrdinku vyvstávajúcu z belosti papiera a jej tvár žiariaca niekedy nepreniknuteľná zostáva úchvatná. Z týchto ľahkých obrázkov vychádza naprosto ženská senzualita, čo mnohí neraz považovali za vyumelkovanosť.

Ak fyzická Alicina prítomnosť prifahovala pozornosť na obrázkoch Marie Laurencinovej, štruktúra zrkadla stojí v pozadí vycibrených geometrických obrazov Franklina Hughesa (1931) pre Cheschire House. Keďže Alicina prítomnosť hrá dúhovými farbami na hranici prievitnosti geometrické obrazy sú odrazmi prchavých Carrollových vídení v tajnej dohode s jeho vkusom knihy-predmetu, odrazom osobnosti tak ako figuruje na väčšine svojich fotografických portrétov.

Zo surrealizmov, ktorí si prisvojili Carrollovo dielko od začiatku hnutia, Salvador Dalí sústreďuje pri ilustrovaní Alice v krajine zázrakov pre Random House vlastné utkvelé predstavy spojené s časom, pamäťou, siluetou ženy dieťaťa čo mátať jeho obrazy. Jeho freudovská inšpirácia nachádza nevyčerateľné pole pôsobnosti v dobrodružstvách Alice ktorá sa premieňa cez prizmu estetiky „paranoickej kritiky“. Carrollove myšlienky, ktoré sú v zajatí bláznivých predstáv, explodujú v sviatku vizuálnosti, kde má domovské právo detstvo.

Prístup Petra Blakea sa podstatne odlišuje od Salvadora Dalího. Tento anglický maliar právom považovaný za jedného z majstrov Pop artu, znova zjednotil Lewisa Carrolla v jeho príťažlivosti pre fotografiu a znalosťami psychológie dieťaťa. Je chýrny vo Veľkej Británii pre neobvyčajné portréty detí (vlastných alebo detí priateľov). Spolu s ďalším maliarom Grahamom Owendenom, čitateľom Carrolla, vytvorili na začiatku 70-tych rokoch návrh dvojhlasného vydania: Alica v krajine zázrakov od Owenydena a v Zrkadlovom paláci od Petra Blakea. Na báze fotografie s postupom maliara pracujúceho s akrylom

a olejom kvôli dosiahnutiu surrealistických efektov, pripravili príbeh na spôsob filmového zostrihu. Kniha nevyšla, ale Peter Blake osobne vydal osem akvarelov na papieri a jeho Alica sa hneď javila ako jedna z „nezabudnuteľných“.

Sedemdesiatpäť drevorytín Barryho Mosera pre nádherné univerzitné vydanie Penny Royal sa dodnes ráta ako jedna z najštipľavejších parodických interpretácií Lewisa. Rytiny robené ako galéria portrétov, ktorých formálny stupeň vybrúsenosti dosahuje veľmi vysokú grafickú úroveň, nadväzujú na parodické oduševnenie karikaturistov zo začiatku storočia. Stredoveká inšpirácia zachytená na stránkach vpisuje červeným atramentom komentáre na margo, čím sa rozširuje paralelná beseda, ktorej deti rozhodne nemali byť adresátmi.

Tento satirický prúd pramálo zachytený v dielach, čo sa zväčša určujú deťom, je napriek tomu zvlášť výrazný množstvom publikácií určených výlučne pre dospelých odvtedy, čo sa zjavili prvé Alicine Dobrodružstvá

ilustrované Tennielom v roku 1865. Politické, sociologické, kulinárne premeny... narastajú, preto ich v našom výklade nebudeme počítať.

Vizuálne vnímanie a realizácia Alice v krajine zázrakov a v Zrkadlovom paláci bolo jednoznačne vyhradené pre detskú publikáciu. Lewis Carroll prevzal literárnu margináliu, čo takáto tvorivá činnosť zahŕňa.

Už teraz vieme, že otvoril cestu generáciám umelcov, ktorí posilnení jeho úspechmi sa pustili ako profesionáli rozvíjať grafické umenie a vo vydavateľstve rozvíjať nový typ kníh, kde je obraz umiestnený na hranici možnej symbiózy s textom, čo maliar Max Ernst prvý definoval ako ALBUM.

Z tejto konfrontácie Aliciných portrétov vychádza, že výbermi ilustrátor smeruje k hľadaniu scénickej i grafickej originality esteticky platnej v očiach jeho súčasníkov, spolu sa podpisuje pod dielo a neprestajne ho obnovuje na čítanie.

58/59

Lola Savčičová

VPLYV UMELECKÝCH SLOHOV NA ILUSTRÁCIU DETSKÝCH KNÍH JUHOŠLÁVIA

Ilustrácia ako súčasť umeleckej tvorby sa rozvíjala a podliehala všetkým zmenám v oblasti výtvarných umení. Celé roky bola v tieni „veľkého umenia“ a predstavovala len jeho slabý odraz, neskôr si však našla samostatnú cestu a zaujala rovnocenné miesto popri ostatných formách umeleckého vyjadrenia. Popri tom, že zohľadňuje text, ktorý ilustruje, ako aj vek detí, ktorým je určená, môže vždy uplatňovať umelecké štýly známe v dejinách umenia, bez ohľadu na skutočnosť, že za modernejšie sa pokladá niečo iné. Ilustrátor nemá obavu, že ho budú pokladať za konzervatívneho, ak nebude dôsledne uplatňovať tendencie moderného maliarstva, od ktorých je nezávislý a pružnejší. Preto môžeme u jedného umelca nájsť viaceré štýly patriace k minulosti či prítomnosti. Skutočným umelcom v tejto oblasti je ilustrátor, ktorý bez toho, že by zrádzal svoju osobnosť autora, podriaďuje sa textu a dáva mu osobný štýl, ktorý môže odrážať ktorýkoľvek známy štýl.

Pri študovaní juhoslovanskej ilustrácie môžeme preto hovoriť o početných vplyvoch, najmä ak vieme, že súčasní ilustrátori študovali na vysokých školách výtvarných umení, kde sa učia dejiny umenia a zároveň absolvujú študijné pobyty vo veľkých svetových múzeách. Hlavné umelecké štýly minulosti často podliehali rozličným vplyvom, ktoré zodpovedali ich podstate (realistickej, expresionistickej, surrealistickej, atď). Detská knižná ilustrácia sa v Srbsku rozvíja na pôde bohatej umeleckej minulosti, ktorá ostáva východiskom a pramení z nej syntéza starého a nového, svetového a národného, spojeného navzájom jemnými putami minulosti. Po druhej svetovej vojne dochádza k prudkému rozvoju a k premene našej ilustrácie pre deti, ktorá s príchodom mladých sa začína polarizovať na dva rozdielne smery, a to na ilustráciu, ktorá sleduje text a ilustráciu samostatnú.

Naša štúdia sa zameriava výlučne na územie Srbska, lebo by bolo zložité pojednávať o celej krajine, vzhľadom na jej mimoriadnu rozmanitosť.

Pri rozoberaní daného predmetu nebudeme vychádzať z jednotlivých autorov a hodnotenia ich práce vôbec, ale budeme vychádzať z otázky umeleckých štýlov, ktoré uplatnili a ako sa tieto odrazili v niektorých ich dielach. Nemáme tým na mysli priamy vplyv týchto štýlov,

ale ich reminiscencie v detskej ilustrácii, ktorá si zachováva vlastný výraz.

Pri skúmaní týchto ilustrácií a vplyvov, ktorým podliehali, vychádzala som chronologicky z jednotlivých diel niektorých autorov bez klasifikovania samotných ilustrátorov. Preto sa určití autori spomínajú viackrát, podľa štýlu ich ilustrácií; pozornosť budeme venovať najmä tým, u ktorých sa vplyvy výrazne prejavujú. Niektoré osobitosti espritu perzskej miniatúry možno vidieť v dielach dvoch autorov, napriek skutočnosti, že tento vplyv nie je ani výnimočný ani rozhodujúci. Predovšetkým tu nejde o priamu imitáciu orientálneho umenia a štýlu. „Ako keby všetky tieto udalosti sledoval pozorovateľ prichádzajúci z Európy, sveta umenia a psychológie, ale ktorý dobre pozná inú kultúru, orientálnu;“ čo je osobitná hodnota tohto prístupu. U Mihaila Pisanjuka napríklad štylizácia postáv a spôsob ich zobrazenia pripomína perzské miniatúry, pričom sa prejavujú vlastnosti, ktoré by ho mohli spájať s postupom Kleea, a niektoré fahy — detskú kresbu (kompozícia pre knihu v roku 1973, kombinovaná technika; ilustrácia pre kapitolu školskej učebnice 1974/75, kombinovaná technika).

Spomienky na perzské miniatúry môžeme vidieť u Živojina Kovačevića v obrázkovej knihe Veliteľ Sava, 1952, v riešení rozloženia postáv v priestore bez perspektívy, a v poňatí fauny ako aj v kompozícii ilustrácie.

Vplyv Byzancie je ešte zjavnejší. U tohto istého autora, ktorý tiež kopíroval fresky, sa tento vplyv prejavuje v štylizácii a poňatí kostýmov, v povrchovom riešení priestoru, architektúre, použití tmavoružovej farby. Sú to prvky, ktoré mohli byť prevzaté zo symbolického umenia, akým je byzantské. (Príkladom sú tieto ilustrácie toho istého autora: Bojovníci v lese a Krajina pre knihu Pohorjanský batalión, ktorá vyšla v roku 1978. Prvá ilustrácia pripomína Byzanciu kompozíciou stromov v pozadí, frontálnym usporiadaním bez hĺbky poľa, tmavoružovou farbou a nariaseným odevom. Taktiež v druhej ilustrácii vidno tento vplyv v zobrazení architektúry mesta. V tej istej knihe v scéne Nemci v uliciach Mariboru ho poznáť podľa tmavoružovej farby, riešenia tváre a jej tvaru, architektúry).

U Bosiljky Kičevacovej pokiaľ ide o odevy a archi-

tektúru je vplyv Byzancie skôr tematický. Je to zjavné najmä v temperových ilustráciách *Cárovna Milica* sa lúči s cárom Lazarom pred jeho odchodom na bitku pri Kosove v roku 1389. (*Cárovna má byzantský odev*, na pozadí vidno mesto, byzantské ako aj kostol z toho obrazu. Prvky tohoto štýlu nachádzame v obrázkovej knihe s témou starej srbskej rozprávky *Kde bolo-tam bolo*, ktorá presne ilustruje stredoveký byzantský námet — mesto a krajina na obálke, ako aj v rozprávke *Drak a kráľovský syn*.)

Z hľadiska ikonografického pripomína Byzanciu ešte Miodrag Bata Knežević, svojim spôsobom zobrazovania situácií prevzatých z ikón. Príkladom je budovanie *Skadara na Bojane*, koláž, tempera, pastel, s dosť chudobnou kresbou. (Pod vplyvom byzantskej školy používa autor zlato, bolo by však omylom sa domnievať, že to je jediné, čo ho spája s Byzanciou a jej duchom.)

U niektorých autorov nachádzame vplyv stredovekého umenia, ako aj severského a západného nasledujúcich storočí, odraz francúzskych tapisérií, miniatúr a prvok „naivného“ umenia sa objavuje u Bosiljky Kičevacovej v ilustrácii *Národný hrdina Kraljevič Marko* (1970, linorez). Veľmi vzdialene pripomína Pisanella Djordje Djordjevič Djordjor vo svojej arabeske (obrázková kniha *Deti a premávka*, 1978). Súvislosť so západnými vplyvmi XIV. a XV. storočia je možné pocítiť v odevoch u Živojina Kovačevića (*Trinášť orlojov*, 1963), vplyv anglického maliarstva je značný u Branislava Mojsiloviča (*Tam, kde spí Arthur*, 1983, kombinovaná technika) a u Branka Coniča (*Guliverove cesty*, 1979). Určitú asociáciu s francúzskou *Lurçatovou* tapisériou, prejavujúcu sa dokonalou diferencovanou formou, možno odhalil u Radomira Steviča *Rasa*.

Vplyv zaalpskej renesancie, najmä Dürera, možno zaznamenať u Dušana Gavelu v ilustráciách *Sova*, *Kohút*, *Mravec* (perokresba, tuš). Ide tu o klasickú, kontrolovanú čiaru, sledujúcu kontúry.

U maliara a ilustrátora Marka Krsmanoviča nachádzame fantastično preniknuté citom dômyselného umelca, humorom a groteskou (*Príbeh najkrajšieho mesta na svete*, akvarel, tempera).

Folklorne umenie ovplyvnilo práce niektorých

autorov, to je však predmetom osobitnej správy predloženej na tomto fóre.

Mať zmysel pre naivné umenie, ktoré nachádza vyjadrenie mestskej reči ilustrácie, neznamená nič iné ako lásku k spontánnosti. Vplyv tohto umenia nachádzame u Zlato Biličovej (*Kúzelné vrecúško*, 1979), a naivného umenia vo zdôraznených kontúrach, čo je sugestívnym umeleckým vyjadrením, u maliara a ilustrátora Lazara Vujaklija v *Pionierskom zápisníku*. Naivné umenie detí je obsiahnuté v prácach Mihaila Pisanjuka (obálka pr *Poučenie o veciach*, kombinovaná technika).

Obrázkové knihy s témou oslobodzovacieho boja predstavujú osobitný žáner. Charakterizuje ich epická šírka scén a kompozícia s množstvom postáv. K ilustrátorom, ktorí spracovávali tento námet patrí Marko Krsmanovič: *plastickými postavami na tempere a akvareli pevne a kompaktno približuje danú tému*. Zastupujú ho tu dve ilustrácie — *Bihačská republika* (1978) a *Sremski partizáni* (1978). Živojin Kovačević, ktorý tu predstavuje scénu *Utečenecký tábor počas bitky zranených* (1980), vykresľuje atmosféru vojny v jej epickej šírke; Bosiljka Kičevacová s úspešnými kompozíciami *Pochod cez Irgan* (1974), a *Užická republika*.

Ak sa obzrieme späť, vidíme, že vplyv umeleckých stredísk Európy — Budapešti, Viedne, Mníchova a Paríža možno pozorovať v srbskej ilustrácii pre deti počas celých dvoch storočí. Vplyv Viedne dominuje v maľbe Uroša Prediča (1857—1953), u ktorého je pozoruhodná ilustrácia *Malá Talianka* z roku 1885. Vplyv Mníchova je zrejмый u Brana Cvetkoviča (1875—1942), ktorý zabezpečil redigovanie *Politiky detí* v medzivojnovom období. Pokiaľ ide o vplyv Paríža, ktorý bol už v tomto istom období citeľný, prevažoval po vojne, a to u maliarov Ljubice-Cuca Sokičovej a Duška Rističa. Ilustráciu Sokičovej charakterizuje jemný lyrizmus jej maliarskeho diela veľkej umeleckej hodnoty (obálky k *Poletarac*, 1974, 1980; ilustrácie pre *Alicu*, *Pinocchia*, 1957, kombinovaná technika; *Nechcem ísť týmto vlakom*). V diele Duška Rističa sa odráža vplyv Paríža v samotnej atmosfére. Opiera sa o staré štýly, ale aj o najmodernejšie, a to s nebyvalou vytríbenosťou (*Divadelné rozprávky Ljubiša Djokiča*, ilustrácie *Rozprávka o čase*, 1981, ako jar, 1974). Vplyv parížskej školy, pre-

dovšetkým Marissovej, ktorý často pripisujeme ilustrácii Mihaila Pisanjuka *Náš jazyk* (1980) — akvarel, sa strieda s vplyvom Miròa a detských kresieb v učebnici v podkarpatskej ruštine, vydané v Novom Sade a ilustrovanej kombinovanou technikou v roku 1977. Inšpiráciu Chagalovou poetikou nachádzame aj v perokresbe *Oblak vo vankúši*, 1979, tuš, od Džoja Ratkoviča a vplyv Kleea je zjavný u Ljiljany Manzalovičovej.

O secesii hovoríme u Zlaty Biličovej (ilustrácie *Vážky*, 1981), najmä pokiaľ ide o ornamentálny štýl, ktorý prevzala, a u Vladislava Lalického, ktorý tiež podliehal vplyvu neosymbolizmu, keď toto hnutie vrcholilo (knihá *Uskok* je svojím pátosom dobre zahaleným variantom, ktorý súvisí riešením kresby s Rozprávaním o Shakespearovi a s *Rýchly ako vietor*).

Radomír Stevič *Ras* (1931—1982) je na rozhraní viacerých štýlov, spája kubizmus s riešením farby (V škole, 1953, akvarel).

Pochopenie epochy strojov, vplyv Fernanda Légera, ako aj prínos pop umenia nachádzame u Miodraga Bata Kneževića, Dragutina Nježiča (*Malý sprievodca*) a u Aleksandara Daskaloviča (obrázková kniha *ABC*, 1979).

V tomto krátkom prehľade ilustrátorov kníh pre deti v Srbsku sme rozlíšili tri typy pohľadu na realitu: fantastický, kritický a pozitívny.

V prvom prípade ide o fantasticko-surrealistický prístup. Ilustrácie Marka Krsmanoviča sú poetickou transpozíciou skutočnosti, s dávkou grotesknosti a výrazným humorom. Okrem tých ilustrácií, ktoré patria k tomuto typu a o ktorých sme hovorili, je autorom perokresieb s jemným zmyslom pre čiaru a hmatové vlastnosti kresby, zohľadňujúci rozloženie postáv na bielom priestore a pri niektorých ilustráciách použitie výrazných farieb. Tieto vlastnosti nachádzame pri Alici v krajine zázrakov, 1959, s perokresbami a s kresbami tušom — *Alica a húsenica*, *Alica a vojvodkyňa* a *Alica, vojvodkyňa a kráľovná kariat*.

Umelecký svet Džoja Ratkoviča Gavelu, jedného z účastníkov BIB '83 smeruje k neskutočnosti, kde má kresba prvoradý význam, grafické problémy sa riešia farbou, pričom sa kombinuje tempera, pero a tuš (*Zobák zobaľ*, šfik štikútal, 1983; *Lietajúci krokodíl*, tempera, tuš,

perokresba; *Alica, Sova, Červená mačka, Sliepka Janja*).

Ďalší účastník BIB '83, Mihailo Pisanjuk vychádza z poézie vecí, vytvára imaginárne svet a pomocou jemnej štylizovanej techniky dáva veciam a atmosfére tvar (ilustrácie k obrázkovej knihe *Gavra*, 1981, tempera, akvarel, ceruzka).

Miodrag Vartabedijan buduje, v rámci skupiny, ktorá uplatňuje poetický prístup, celok surrealistickou koncepciou; rešpektuje odev, charakter postáv a krajinu, ktoré zobrazuje. Ilustroval 101 najkrajších rozprávok sveta, kde sú zaradené po jednej rozprávke z každej krajiny (1982, kombinovaná technika). Poetický pohľad uplatňuje ešte Ljiljana Manzalovičová, od ktorej predstavujeme *Svet slnka* (1979, kombinovaná technika). U Tomicu Bogdanoviča má hlavné miesto farba; používa pero na kresby transparentným tušom na špeciálny papier (*Snehová kráľovná* — Andersen, ceruza-tuš, 1967, Grimmove rozprávky (pôvodná ruská verzia), 1969/1970, *Škaredé káčatko* 1970/71, tempera, čiastočne farebné ceruzky). Dušan Gavela patrí tiež k tejto skupine, predstavovali sme ho už v súvislosti s jeho klasickou čiarou.

Osobitnú oblasť detskej knižnej ilustrácie tvorí moderné ponímanie scén historických bitiek, príkladom čoho sú práce Bosiljky Kičevacovej, ktorej modernizmus preniká do scény jednej stredovekej bitky (*Petrova Gora: O smrti posledného chorvátskeho kráľa Petara Svačića*, 1978, koláž) a taktiež Branka Miljuša, ktorý legendárnej bitke pri Kosove dáva moderný tón (1966 a 1967).

Pod vplyvom expresionizmu sa formuje kritický pohľad na skutočnosť, vnímajúci okolie z hľadiska expresionistického a satyrického. Dušan Petričić, vynikajúci a plodný autor humoristických kresieb, sa venuje aj animovanej kresbe a otázke vzájomných vzťahov písaného slova a obrazu; uvádza sa v encyklopédii *Kto je kto v grafickom umení* (vyd. Graphis, Zurich, 1982). V prvej knihe nazvanej *Chýbajú nám len draci* (1973, perokresba, tuš, akvarel), je ilustrácia celkom autonómna, zatiaľ čo v druhej, *Neviditeľný vták* (1975, tuš a farebná ceruza), je v súlade s textom. Tretia kniha, *Príbeh z detstva*, je stvárnením skúsenosti viacerými prostriedkami. Na podnet listu Nikola Teslu realizoval jednu knihu, ktorá bola od ostatných ilustrátorov, ďalej Kušaniča, vynikajú-

ceho, uvoľneného autora kresieb s veľmi výrazným humorom. Do tejto skupiny patria i dve účastníčky BIB '83 Zlata Biličová a Dragana Atanasovičová (Bombonal a Strom tvojho tela, 1983, kombinovaná technika), a taktiež Djordje Milanovič časťou svojho diela, ktorú charakterizuje humor a pôsobivá ilustrácia. Vzhľadom na to, že v tejto ilustrácii prevažujú iné prvky, zaradujeme ho do nasledujúcej skupiny.

Pod vplyvom realistického stvárnenia sa v ilustrácii vyvíja pozitívny pohľad na skutočnosť, pričom sa formálne prvky uplatňujú realistickým, neorealistickým alebo veristickým spôsobom. U Djordja Milanoviča ilustrácia sprevádza text a idea je spracovaná dramatickou kompozíciou, čo je vplyv kresleného pásma a humoristickej kresby. Základnými vlastnosťami tohto autora, ktorý tiež vstúpil do encyklopédie *Kto je kto* v grafickom umení (vyd. Graphis, Zürich, 1982), je jednoduchosť kresby, až blízkosť náčrtku. (Šesť mačiek pani Kláry, 1954, tempera, sprevádza text, Poletarac, 1965, tempera, Poletarac, ľudové rozprávky, ako aj Poletarac, ruské ľudové rozprávky, 1965, tempera; Zmaj, 1970, tempera, ilustrácie poém). Ivan Petkovič (1921—1975), vynikajúci autor perokresieb, vnáša do ilustrácie realizmus. Bol o. i. priekopníkom detskej ilustrácie a jedným zo zakladateľov medzinárodnej expozície *Zlaté belehradské pero* (Ako zachrániť starú matku, pero a tuš). Djordje Gorbunov je skutočný realista, ktorého charakterizuje rýchlo načrtnutá kresba; pracuje pre Zmaj. K tejto skupine patria aj Sava Nikolič, jeden z prvých srbských povojnových ilustrátorov a Slobodan Gavrilovič, ako aj Dragan Nježič, ilustrátor Julesa

Verna pre detský ilustrovaný časopis *Politikin Zabavnik*, 1970.

Kresbu Živojina Kovačevića, ktorého sme citovali v súvislosti s perzským a byzantským vplyvom, charakterizuje určitá atmosféra. Uvádza sa v spomínanej encyklopédii *Kto je kto...* Z jeho prác uvedieme *Vylodenie v Drvare*, 1980 (scéna *Parašutisti a Strelba*).

Hovorili sme už o Bosiljke Kičevacovej, účastníčke BIB '83, ktorá do ilustrácie vnáša pevnú formu a výnimočný zmysel pre kompozíciu, jasné farby, výsledkom čoho sú pozoruhodné celky. Popri istote formy tu nachádzame aj zložku koloristicko-expressionistickú (*Čierna mačka*, 1976, *Netopier a Vidlička*). Prehľad tých, čo uplatňujú pozitívny pohľad na skutočnosť ukončujú traja ďalší účastníci BIB '83: Nikola Masnikovič, ktorý sa deťom približuje pomocou priamej a jednoduchšej štylizácie (ilustrácie ku knihe *Senzi šlabikár*), Branislav Mojsilovič so svojím *Robinom Hoodom* (1983, gvaš, farebná ceruza) a Toma Saramandič (*Zimná rozprávka*, 1983).

Túto bohatú činnosť môžeme najlepšie sledovať v rámci tradičnej expozície *Zlaté belehradské pero*, ktorá je jedinečnou prehliadkou juhoslovanskej ilustrácie, ako aj ilustrácie zahraničných autorov. Výstava prispieva k rozvoju ilustrácie v Juhoslávii a umožňuje každoročne zhodnotiť výsledky dosiahnuté v tejto oblasti grafického umenia.

Cieľom tejto štúdie bolo jednak ukázať účastníkom BIB '83 umelecké vplyvy, ktorým podliehali srbskí ilustrátori detských kníh a vytvoríť o tom celkový obraz, jednak prispieť po prvý raz k ich lepšiemu poznaniu vo svete.

Fedora Klimáčková

INŠPIRÁCIE STAROVEKÝM A STREDOVEKÝM ORIENTÁLNYM UMENÍM V ILUSTRÁCIÁCH EMILA MAKOVICKÉHO ČSSR

Výtvarné umenie sa neraz vo svojom niekoľkotisíc-ročnom vývoji obracalo k minulým vývojovým stupňom po inšpiráciu, poučenie. Jednou z takýchto epoch je aj súčasná epocha so svojou neobyčajnou štýlovou pestrosťou a mnohotvárnosťou, za ktorú súčasná podoba výtvarného umenia vďačí aj etapám z viac alebo menej vzdialenej minulosti. Vo voľnej výtvarnej tvorbe môžeme inšpirácie z minulosti zdôvodniť živým a tvorivým vzťahom k tradícii, príbuznými svetonázorovými, ideovými východiskami alebo funkciami výtvarného diela.

V prípade ilustrácie, ktorá patrí do oblasti úžitkovej grafiky stretávame sa síce aj s týmto dôvodom vzťahu k minulým umeleckým slohom a smerom, no nie je to dôvod jediný. Zo samotnej funkcie ilustrácie — výtvarne tlmočiť, doplniť literárny text — vyplýva aj najbežnejší dôvod historických inšpirácií v ilustrácii, ktorým je úsilie o adekvátnosť ilustračného sprievodu vzhľadom k literárnemu textu, úsilie o priblíženie doby a miesta vzniku diela alebo miesta a doby deja literárneho diela. Aby ilustrácia nebola ilustráciou len v tom najprimitívnejšom slova zmysle, toto úsilie sa ani zďaleka nemôže vyčerpať znalosťou dobových a miestnych reálií a ich uplatnením v ilustračnom sprievode konkrétneho literárneho diela. Práve v zmysle funkcie ilustrácie „zviditeľniť“ literárne dielo je aj tvorivý prístup ilustrátora počítajúci s princípmi výtvarnej tvorby určitej minulej historickej epochy a využíajúci ich vo svojom diele.

Takýto prístup ilustrátora predpokladá určitú pružnosť, nedogmatickosť výtvarného myslenia umelca, schopnosť vžiť sa do princípov výtvarnej tvorby určitej doby a najmä schopnosť ich sytýť s princípmi súčasnej tvorby. Myslím, že treba vysoko oceniť ten typ ilustrátora, ktorý individuálne rieši každú ilustračnú úlohu, každý titul, najmä ak ide o rôznorodejšie literárne diela, typ ilustrátora, ktorý neuplatňuje za každú cenu sformovaný osobný ilustrátorský štýl.

Takýto prístup k ilustračnej práci charakterizuje prevažnú časť ilustrátorského diela Emila Makovického, ktorý v štyridsiatych rokoch pomáhal klásť základy súčasnej hodnotnej a náročnej ilustrácie pre deti na Slovensku. Pre Makovického rozsiahle ilustrátorské dielo je charakteristická práve korešpondencia s literárnym tex-

tom v tom žiadanom, vnútornom zmysle, postihnutie charakteru literárnej predlohy, nie povrchová ilustratívnosť. Jeho ilustrácie sú síce osobne charakteristické, no nie stereotypné. Popri spoločných znakoch ako je kompozičná vyhranenosť, zovretosť, zovšeobecňujúca kresba a bohatý kolorit (tieto znaky súvisia s jeho prípravou maliara — monumentalistu na Umeleckopriemyselnej škole v Prahe u profesorov Arnošta Hofauera a Jaroslava Bendu), zaznamenávame v každom Makovického ilustračnom celku osobitné rysy vyplývajúce z úsilia nájsť adekvátny výtvarný výraz k literárnemu dielu. Tam, kde to literárne dielo umožňuje, využíva Makovický aj historické inšpirácie.

Chcela by som sa podrobnejšie zaoberať dvoma takými Makovického dielami: ilustráciami historickej novely Viktora Jana Fenický koráb (Matica slovenská, Martin 1950) a ilustráciami Rozprávok z tisíc a jednej noci (Slovenské nakladateľstvo detskej knihy, Bratislava 1955). Na nich totiž môžeme veľmi dobre sledovať tvorivý vzťah ilustrátora k umeniu minulosti, jeho tvorivé využitie v syntéze so súčasnými výtvarnými princípmi a špecifickými požiadavkami ilustračnej tvorby.

V ilustračnom sprievode Janovho Fenického korábu — rozprávania fenického chlapca o dobrodružnom putovaní po Stredomorí a Kanárskych ostrovoch — aj laik rozpozná hlavný prameň ilustrátorovej inšpirácie. Je ním umenie starého Orientu, najmä egyptská maľba a reliéf. Ilustrátor využil typický egyptský telesný kánon štíhlych postáv s pomerne širokými plecami, egyptské a mezopotámske typy i s charakteristickými odevmi a vôbec reálie starého Orientu (architektúra, nábytok, nádoby, výzbroj), egyptskú konvenciu zobrazovania postáv a predmetov spájaním rôznych pohľadov, z egyptských malieb a reliéfov známe pohybové motívy, napr. široké nakročenie pri chôdzi, aditívne radenie postáv v rovnakom postoji v tesnom zákryte i nepomerne väčšie ľudské postavy než architektúra alebo lode. Po vypočítaní týchto znakov zhodných so starým orientálnym a najmä egyptským umením by sa mohlo zdať, že ide o napodobenie egyptskej maľby. Ilustrátor však musel preklenúť rozdiel medzi egyptským a u nás tradičným vyjadrením priestoru. Vo väčšine ilustrácií tvoriacich zá-

hlavia jednotlivých kapitol (perokresba tušom) redukuje scénu do jediného plánu, niekoľko postáv i detaily prostredia sú rozložené v jedinej rovine na línii naznačujúcej základňu. Len v niekoľkých prípadoch uplatní sa aj druhý alebo tretí plán s menšími postavami, architektonickými alebo krajinnými znakmi, ktoré sú tiež radené horizontálne. Kompozícia všetkých ilustrácií zdôrazňuje horizontálny smer vychádzajúc z pásových kompozícií orientálnych malieb a reliéfov. Viaceré ilustrácie sú komponované ako výsek z dlhšieho pásu — okraj ilustrácie reže z ľudskej postavy, architektúry, lode. Najmä vo farebných celostranových ilustráciách musel ilustrátor skĺbiť pásovú horizontálne rozťahnutú kompozíciu svojich inšpiračných zdrojov s predpísaným výškovým formátom ilustrácií. Vyriešil to práve kompozíciou v niekoľkých samostatných horizontálnych pásoch so zmenšujúcimi sa postavami a inými vecnými prvkami. Tým súčasne do výrazne plošného prejavu vniesol prvok priestoru, priblížil svoje ilustrácie súčasnému divákovi zvyknutému skôr na konvenciu obrazu ako výseku zo skutočnosti i keď priestorové odstupy ilustrátor skôr naznačil než dôsledne konštruoval. Aj u týchto farebných ilustrácií s výškovým formátom máme dojem výseku z väčšej horizontálnej pásovej kompozície posilnený ešte pásom ohraničujúcim ilustráciu na hornom okraji.

Napokon aj farebné riešenie ilustrácií skĺbilo inšpiráciu starovekom s ohľadom na súčasného diváka. V teplom, pestrom a čistom kolorite rozpoznáme vzťah k egyptskej farebnosti, takisto celkový spôsob použitia farby je plošne kolorujúci a jej funkcia do značnej miery dekoratívna, no väčšie plochy čistých farieb, ktoré by pôsobili tvrdo, ilustrátor rozíhral a ozvláštnil kontrastnými farebnými ploškami a škvrnkami, popri tušom kreslenej línii použil aj farebnú kresbu detailov odevu alebo rastlinstva.

Možno povedať, že ilustrátor sa v tomto konkrétnom prípade v detailoch i v celkovom výtvarnom poňatí ilustrácií výrazne inšpiroval starým orientálnym umením s jeho plošnosťou, konvencionálnosťou, slávnostným pokojne nevzrušeným rozprávaním.

V druhom rozsiahlejšom a náročnejšom ilustračnom celku — v obrazovom sprievode Rozprávok z tisíc

a jednej noci sa Emil Makovický inšpiroval perzskými a indickými miniatúrami. Ako príklad tejto orientácie mu pravdepodobne poslúžili ilustrácie Václava Fialu (Z pohádek Šahrazádiných, vydavateľstvo Evropský literární klub, Praha 1948). Celkové Makovického riešenie knihy Rozprávky z tisíc a jednej noci je bohaté, okrem výhradne farebných ilustrácií (akvarelom kolorovaná perokresba) uplatnili sa aj ornamentálne prvky v delení strán na dva stĺpce, na titulnom liste i polepe vnútorných strán obálky. Kniha je bohato ilustrovaná — obsahuje vyše štyridsať ilustrácií najrôznejšieho formátu — od celostranových až po drobné, nedosahujúce plochu pol stĺpca. Ilustrácie sú konkrétne orientované na text, zobrazujú kľúčové scény a postavy, prostredie deja je len nazančené detailom architektúry alebo prírody, väčšie, najmä celostranové ilustrácie zobrazujú spravidla bohatšie a rušnejšie mnohofigurálne scény s bohatou vecnou náplňou, s výraznejšou naratívnu tendenciou.

Ak sa zameriame na porovnanie s inšpiračnými zdrojmi — perzskými a indickými miniatúrami, zistíme vzťah predovšetkým v celkovom zameraní na ilustrovanie deja postavami v konkrétnych akciách, bohatých v pohyboch a výraze, v dosť detailne charakterizovanom prostredí. Tento vzťah k inšpiračným zdrojom je však v intenciách vtedajších požiadaviek na ilustráciu, takže celkovým svojím zameraním sa ilustrácie Rozprávok Tisíc a jednej noci nevymykajú zo vtedajšej ilustračnej tvorby. Nápadnejšie sú nám vzťahy k perzským miniatúram v niektorých detailoch. Je to predovšetkým typika postáv, ich odevy, úprava vlasov, charakteristické pohybové motívy ako je preexponované esovité prehnutie trupov, motívy sedenia so skríženými nohami, pootočená jazdcov v sedle, typy koní, rastlinné motívy štylizované do ornamentu i použité v dekoratívnom zmysle, charakteristické a tiež dekoratívne štylizované tvary skál a oblakov. No ešte okrem celkového naratívneho rázu ilustračného sprievodu a vypočítaných charakteristických detailov nájdeme v koncepcii Makovického ilustrácií početné styčné body so stredovekým orientálnym umením. Predovšetkým je to nezáujem o prepis priestorového vnemu. Väčšina ilustrácií má len jeden priestorový plán. Pokiaľ sa scéna rozohráva do hĺbky priestoru (najmä u ilustrácií

väčšieho formátu), nie je to priestor lineárno-perspektívne konštruovaný, priestorové odstupujú sú len namerané zmenšením postáv, prírodných a architektonických motívov a ich umiestnením nad motívmi predného plánu. Celé scény sa odohrávajú v pomerne plytkom priestore, uzavretom architektonickou alebo rastlinnou kulisou, ilustráciu tvoria spravidla figúry a ďalšie motívy na neutrálnej bielej ploche. Ani ľudské postavy alebo iné motívy spravidla nemajú priestorotvorný význam — architektonické motívy sa uplatňujú v priečelnej polohe, postavy sa pohybujú v rovine rovnobežnej s obrazovou plochou, len ojedinele (v zobrazení lodí na mori) stretne sa s pohybom a celkovou kompozíciou v diagonálnom smere. Plošnosť ilustrácií je zdôraznená aj kolorujúcou farbou, ktorá len nenápadne, v náznaku modeluje tvary.

Aj určité disproporcie veľkostí — dôraz na ľudské postavy — kone, stromy, architektúra sú proti nim poddimenzované — hovoria o úsilí ilustrátora vytvoriť novú obrazovú skutočnosť.

Bohatý kolorit má tiež vzťah k orientálnym vzorom. Uplatňujú sa tu zložité harmónie svetlých priesvitných akvarelových tónov s dominujúcimi ružovými, fialovými, zelenými, žltými. Ilustrátor však používa farbu nielen v kolorujúcom a dekoratívnom zmysle, ale kolorit má aj výrazovú funkciu. Často vzrušená scéna plná deja a pohybu má aj kontrastnejšiu farebnosť a pokojnejšie scény sú farebne jemnejšie ladené.

Na rozdiel od orientálnych vzorov však Emil Makovický kladie veľký dôraz na kompozíciu svojich ilustrácií. Proti prostému spôsobu až kobercového rozloženia figurálnych a iných motívov po ploche miniatúry, súčasný ilustrátor premyslene vyvažuje pohyby postáv, uzatvára ich väčšinou do formátu ilustrácie, architektonické a prírodné motívy slúžia tiež ako prvky uzatvárajúce kompozíciu, najmä architektúra so svojim statickým systémom horizontál a vertikál upokojuje vzrušený pohyb postáv. Ojedinele sa však uplatní aj princíp známy z perzských miniatúr — presah postavy za rámec ilustrácie. Rozhodne však uvážlivou kompozičnou prácou, ktorá je Mako-

vickému, ako ilustrátorovi vlastná, sa ilustrácie Rozprávok z tisíc a jednej noci výrazne odlišili od svojich inšpiračných zdrojov.

V ostatnom však ilustrátor zachoval dávny charakter ilustrovanej knihy ako prepychového predmetu i charakter miniatúry ako nádherného farebného šperku. Zdôraznil rozprávanie postupným glosovaním textu i bohatou figurálnou a vecnou náplňou ilustrácií väčšieho formátu. Zovšeobecňujúcou kresbou, nádhernou dekoratívnou farebnosťou a už spomenutými zvláštnosťami vo vyjadrení priestoru zdôraznil rozprávkovú fantastiku literárnej predlohy.

V oboch prípadoch Makovického ilustrácií mohli sme detailne sledovať ako tvorivo využil podnety historicky i zemepisne vzdialených kultúr a pritom ich skĺbil so súčasnými polohami výtvarnej tvorby. Netreba hádam zdôrazňovať, že tvorivé uplatnenie princípov starovekej a stredovekej orientálnej maľby by nebolo v našej ilustrácii možné bez prípravy modernými výtvarnými smermi s ich analýzou možností jednotlivých výtvarných prostriedkov, s úsilím o nové zobrazenie skutočnosti, ktoré by nebolo natoľko poplatné optickému vnemu. Až na tomto základe bolo možné prežiť a v ďalšej tvorbe využiť čaro zdanlivo primitívnych obrazov plných konvencií.

Ak ilustrácii pre deti všeobecne priznávame funkciu prípravy mladého vnímateľa na adekvátne vnímanie a prežívanie výtvarného umenia vôbec, z tohto hľadiska musíme vysoko oceniť sledované Makovického ilustrácie. V optimálnom pomere sa v nich uplatňuje ilustratívna tendencia v úzkom slova zmysle (nadväznosť na literárny text) so širšou tendenciou tmočiť všeobecné zameranie literárneho textu (naratívnosť a fantastika orientálnych rozprávok i rušný dej modernej historickej novely) i s tendenciou uvádzať detského vnímateľa do obsiahleho sveta výtvarného dedičstva ľudstva. Makovického zásluhy sú o to väčšie, že vo svojich ilustráciách tvorivo uplatňoval výtvarnú reč minulosti i súčasnosti v období, keď načas v našej výtvarnej tvorbe prevažovala tendencia optickému vnemu.

66/67

Štefan Mruškovič

INŠPIRATÍVNE ZDROJE A FUNKCIA ĽUDOVÉHO UMENIA A KULTÚRY VO VÝVOJI ILUSTROVANEJ DETSKEJ KNIHY ČSSR

Sú prekrásne umelecké zobrazenia ľudových predstáv, životných skúseností, túžob, názorov o dobre a kráse, pravde, spravodlivosti a šľachetnosti, ktoré natrvalo vstúpili do duchovnej kultúry jednotlivých národov, pomáhali formovať ich zápas o národné a sociálne oslobodenie, a v čase vzniku a rozvoja národných literatúr a umení pomáhali budovať a formovať aj špecifický druh literatúry pre deti a mládež. Takouto nevyčerpatelnou zdrojnicou umeleckého bohatstva sú ľudové rozprávky ako významná zložka ľudovej ústnej slovesnosti. Spolu s ľudovou výtvarnou kultúrou tvorili i dnes tvoria neobyčajne živú, príťažlivú a príkladnú oblasť inšpiračných podnetov aj pre súčasných tvorcov ilustrovanej knihy pre deti a mládež.

V šesťnásťročnej tradícii našich sympózií sme prirodzene nezabudli ani na oblasť literárneho a ilustračného využitia ľudovej ústnej slovesnosti a ľudovej výtvarnej kultúry. O ich význame v súvislosti s ilustrovanou knihou pre deti a mládež hovoril už na sympóziu v roku 1967 Algirdas Steponavičius („Ľudové umenie a ilustrácia detskej knihy“) a v roku 1971 Ingrid Korsakaite („Ilustrácia ľudovej rozprávky a výchova morálnych zásad dieťaťa“), obaja zo Sovietskeho zväzu. V jednotlivých referátoch sa jej dotkli aj niektorí ďalší účastníci našich sympózií.

Jednako však inšpiratívny vplyv ľudového umenia ešte nebol komplexne zhodnotený z hľadiska vývoja, spoločenského významu a výchovného zmyslu ilustrovanej knihy pre deti a mládež. Dnešné sympóziu nám dáva k tomu určitú príležitosť, aj keď ani zďaleka nevyčerpá túto neobyčajne zložitú a náročnú problematiku, ktorá — podľa mňa si zaslúži oveľa väčšiu pozornosť.

To, že sme sa rozhodli zaradiť túto tematiku na program dnešného sympózia v jeho druhej časti, vyplýva predovšetkým z týchto hľadísk:

1. Ľudové umenie najmä ľudová ústna slovesnosť a v rámci nej predovšetkým ľudová rozprávka patrí k najpôvodnejším, najstarším a najrozšírenejším umeleckým prejavom, priamo zviazaným so stáročnými dejinami a kultúrou jednotlivých národov. Sú v ňom zhmotnené tisícročné skúsenosti, názory a duchovné hodnoty ľudu mnohých krajín i všefudové humanistické a etické pred-

stavy zviazané s bojom o dobro, spravodlivosť a šťastný život prostých ľudí.

2. Súčasne patrí k najčastejšie vydávaným, najobľúbenejším, žánrovo a tematicky i najbohatším druhom literatúry pre deti a mládež, vydávanej vo väčšine krajín sveta. Často tvorí základnú bázu na ktorej vznikli a rozvíjali sa aj národné literatúry, najmä však literatúra pre deti a mládež.

3. Poskytuje neobyčajne bohatú, motívicky rozpracovanú predstavivosť obrátenú k detským citom a fantázii; spätú s výchovným procesom detí, predovšetkým s pestovaním humánnych a etických predstáv vyjadrujúcich večnú ľudskú snahu o šťastie, lásku, dobro, spravodlivosť a mier medzi ľuďmi. Významný slovenský folklorista profesor Andrej Melicherčík túto vlastnosť ľudových rozprávok zdôraznil slovami: „Čarovné predmety a čarovné personáže, ľudia i zvieratá, to je prekrásne umelecké zobrazenie víťazstva človeka nad okolitou prírodou, ktorú si vedel podmaniť a postaviť do svojich služieb. Vo fantastických rozprávkach sa však súčasne nerozdielne splieta obraz skutočnosti s túžbami a nádejami na nové víťazstvá a úspechy pracujúceho človeka“ (Cituje J. Michálek; Ústna slovesnosť. In.: Slovensko, Ľud — II. časť, Bratislava 1975, s. 1048).

V ústnej slovesnej tvorbe ľudu, ktorá sa vyvíjala a dotvárala po stáročia, sú vyjadrené nielen predstavy a túžby po spravodlivosti a víťazstve dobra nad zlom, života nad smrťou, svetla nad tmou, radosti nad smútkom, pravdy nad klamstvom, ktoré aj dnes pobádajú milióny ľudí k boju za mier, sociálnu spravodlivosť a sociálne oslobodenie, ale aj predstavy o kráse. Hrdina ľudovej rozprávky musí mať vždy pozitívne charakterové vlastnosti akými sú silná vôľa, vytrvalosť, húževnatosť, statočnosť a úprimnosť, ktoré mu umožňujú obstáť v ťažkých skúškach a ktorým nepodľahne len človek vysokých morálnych kvalít. Tým sa vyznačuje aj estetický princíp krásy statočného človeka, ktorý by mal aj dnes nájsť obsahové i výtvarné uplatnenie v každej modernej umeleckej knižke pre deti a mládež.

4. Ľudová rozprávka patrí k tým druhom umeleckej tvorby, ktoré popri tom, že stelesňujú tieto všeobecné ľudové humanistické a etické tradície, vyjadrujú aj svoj-

ské národné črty a prejavy — významom a zmyslom späté so všeludovým humanizmom. Rozprávka zohrala veľkú úlohu vo výchove mnohých, i dnešných mladých pokolení najmä tým, že nielen odzrkadľuje, ale zdôrazňuje zmysel života a nádeje ľudí. Stelesňuje ich trvalé etické a estetické ideály. Učí deti láske k rodnému kraju, jeho ľudu, prírode, jazyku a zvyklostiam a tiež k úcte voči takému vzťahu ľudí aj iných krajín, o čom deti sa samé presvedčajú z rozprávok preložených do iných jazykov.

Ludové umenie a predovšetkým ľudové rozprávky tak poskytujú výchovnú bázu pre osvojenie si prameňov vlastnej národnej kultúry. Tým, že súčasne patria k najčastejšie prekladanej literatúre pre deti a mládež do iných jazykov, často aj s originálnymi ilustráciami, prebúda záujem a citový vzťah detí aj o prírodné prostredie, krajinu, život a kultúrne tradície iných národov. Preto im pripisujeme veľký význam aj z hľadiska výchovného vplyvu na deti v duchu vlastenectva a internacionalizmu.

Estetický a etický výchovný zmysel a význam ľudovej rozprávky je sám o sebe výsostne inšpiratívny nielen z metodologického hľadiska stavby dejovej štruktúry (fabuly) a kompozičnej väzby vzájomných vzťahov a protikladností, v rámci ktorých vífázia pozitívne a kladné sily, hodnoty a vlastnosti. Inšpiratívnym je aj ich umelecká metóda a didakticko-výchovné hľadisko zacielené na formovanie vlastných predstáv detí, ich citového a etického stanoviska k dejovému priechodu a vývinu často protikladných udalostí. „Sledovaním dejovej osnovy rozprávky sa neraz tak napína pozornosť a fantázia čitateľa, že sa stáva akoby účastníkom odohrávajúcich sa udalostí. Potom mu nie je ľahostajné, na ktorú stranu sa prikláňa pravda a spravodlivosť, vífazstvo a oslobodenie, šťastie a spokojnosť. Sympatizuje s tými osobami deja, ktoré svojimi vlastnosťami a konaním sledujú všeobecné dobro“ (Ján Michálek, Ústna slovesnosť, c. d., s. 1049). Takto rozprávka vedie dieťa k poznaniu dobra. Ukazuje mu negatívne stránky života a ľudského konania. Robí mu ich neprijateľnými, poukazuje na rozličné nezdravé javy v styku človeka s človekom. Upozorňuje na ich škodlivosť a nebezpečnosť. Ukazuje, že závisť, zákernosť, podvod, neochota, egoizmus a bezcitnosť sa v živote nevyplácajú a bývajú nakoniec potrestané (Tamtiež, s. 1049).

Dôvodov, prečo by sme sa mali venovať aj problematike inšpiratívnych vplyvov ľudového umenia na vývoj ilustrovanej knihy pre deti a mládež je tu teda viac. Nejde len o inšpiratívnosť v zmysle formálno-výtvarnom, hoci v poetickom zmysle vnímania a svojského umeleckého pretlmočenia zdrojov a podnetov ľudového umenia, ale aj v zmysle pochopenia ich neformálnych hodnôt v komplexe funkcií, ktorými sa vyznačuje ich všestranný etický a estetický zmysel, tak ako to v ilustráciách slovenských ľudových rozprávok v odlišnom výtvarnom vyjadrení vynikajúcim spôsobom dokázali národní umelci Martin Benka a Ľudovít Fulla.

Sú to dôvody vážne, pretože súvisia s výchovou mladých pokolení zacielenou na základné humánne a etické princípy myslenia a konania ľudí, ich života, spolužitia a mierovej koexistencie. Nakoniec tomuto cieľu by mali slúžiť všetky formy a ideové zamerania medzinárodnej spolupráce vedcov, odborníkov i umelcov.

Pokiaľ ide o produkciu ilustrovanej detskej knihy, samozrejme, je to predovšetkým vydavateľský počin. Od neho závisí, v akej miere sa uplatní napríklad ľudová rozprávka v súčasnej knižnej produkcii zameranej na výchovu i zábavu detí a mládeže. Vydavateľ a zostavovateľ majú možnosti ovplyvniť zámer tejto výchovy, napríklad výberom, motivicko-tematickou zostavou rozprávok, voľbou umelcov a tým aj výtvarnou a tiež technickou kvalitou knižiek, čím pôsobia aj na mieru ich spoločenského vplyvu. Ale miera umelecko-výtvarnej materializácie ich knihy v jej ilustračnej zložke je závislá predovšetkým na schopnostiach ilustrátorov. Od nich závisí — ak majú zabezpečené podmienky relatívne neobmedzeného umeleckého vyjadrenia a dobré polygrafické podmienky — a v akej miere a kvalite umeleckého výrazu bude v konečnom zmysle slova stvárnená a teda aj prijatá a pochopená obsahová náplň ilustrovanej knihy, i jej ideová a filozofická podstata.

Ľudové rozprávky patria v celom rade krajín k prvým vydaniám krásnej literatúry adresovanej deťom a mládeži. Na Slovensku sa záujem o ne viaže s obdobím osvietenstva a národným obrozením. Ale k ich skutočnému sprístupneniu v knižnej forme dochádza až začiatkom druhej polovice 19. storočia. Prvými tlačenými zbier-

kami slovenských ľudových rozprávok sú „Slovenské povesti“ od Janka Francisci-Rimavského z roku 1845 a „Slovenské povesti“ súborne vydávané Augustom Horislavom Škultétyom a Pavlom Dobšinským v rokoch 1858—1861. O dvadsať rokov neskôr, v rokoch 1880—1883 vydáva Pavol Dobšinský v ôsmich zväzkoch „Prostonárodné slovenské povesti“, obsahujúce 90 ľudových rozprávok, ktoré neskôr sa stali nielen najčastejšie vydávanými a najčítanejšími rozprávkovými knižkami niekoľkými generáciami mládeže, ale neobyčajne inšpiratívnym zdrojom literárnej i ilustračnej tvorby zviazanej s počiatkami i neskorším vývojom ilustrovanej knihy pre deti a mládež na Slovensku.

Prvé vydania slovenských ľudových rozprávok z 19. storočia však ešte postrádajú ilustračnú zložku. Tá sa objavuje až v následnom vydaní Prostonárodných slovenských povestí v rokoch 1906—1911, avšak len v podobe grafických frontispisov s romantickým nádychom od *F. Bártella*. Tematický sú späté len symbolicky s obsahovou stránkou rozprávok, takže v úplnom slova zmysle ešte netvorila umeleckú ilustráciu, výtvarne dotvárajúcu obsahovú stránku rozprávok.

Prostonárodné slovenské povesti sa v takomto zmysle stali ilustrovanými knihami určenými mládeži i dospelým až v treťom vydaní v rokoch 1919—1931. Autormi ilustrácií sú *Andrej Mihál*, *Andrej Kováčik*, *Fedor Hrušovský*, *Mikuláš Galanda* a *Rudolf Halík*.

Tak ako A. Mihál, aj A. Kováčik pochopil zmysel ilustrácie jednotlivých rozprávok ako štylizovanú kresbu s humoristicky ladeným nádychom, inšpirovanú ľudovou kultúrou najmä ľudovým výtvarným prejavom a odevom v naturalistických formách.

V ilustráciách *Andreja Kováčika* vidíme aj snahu priblížiť štylizované formy ľudového odevu regionálnym znakom, napríklad detvianskym (ilustrácie k rozprávkam „Klimko a Kompit kráľ“ alebo „Prorok Rak“). Inšpiratívny vplyv ľudovej výtvarnej kultúry, zvlášť ľudového odevu je v zjednodušených štylizovaných formách a naturalistickým poňatí príznačnou črtou ilustračnej tvorby *Andreja Kováčika* aj v zbierke slovenských národných rozprávok „Trojruža“ (vydala Matica slovenská, Martin 1928), pre

ktorú vytvoril okrem čierno-bielych kreslených ilustrácií aj tri celostránkové farebné.

Aj ilustrácie *Rudolfa Halíka* sa vyznačujú ilustračnou transpozíciou ornamentálno-dekoratívnych prvkov ľudovej kultúry najmä odevu v ich naturalistickej podobe. Neprekračujú priemernú úroveň dobovej ilustrácie s doznievajúcou naturalizáciou niektorých všeobecne typizovaných, niekedy i vykombinovaných črt a znakov ľudovej kultúry, často v naivnom zmysle, čo je príznačné pre mnohých i významnejších ilustrátorov z konca 19. a prvej tretiny 20. storočia.

Využívanie týchto inšpiračných prvkov v ilustračnej tvorbe vyplývalo z určitej, dobovo zdôvodnenej obmedzenosti ilustrátorov, oživovanej pretrvávajúcimi názormi o výlučnej jedinečnosti ľudovej výtvarnej kultúry. Napríklad aj v zdôvodňovaní atribútov národného charakteru slovenskej literatúry. Príchylnosť k ľudovej tvorbe ako nemennému zdroju foriem umeleckej inšpirácie viedla mnohých umelcov k zotrvačnosti pri používaní niektorých prvkov ľudového umenia v rôznych stupňoch realistickej štylizácie a ich symbolickej typizácie. Výroky v tomto zmysle poznáme od mnohých českých i slovenských umelcov. Sú blízke aj duchu vyznania *Mikuláša Aleša*: „Hleděl jsem dělat svými obrázky radost krajanům... Vždyť jsem tušil, že tá duše národní, musí přece žít, a to v prostém lidu“ (Slovenské humoresky. Doslov. K. Rosenbaum „Aleš a Slovensko“. Matica slovenská, Martin 1951, s. 185).

Pre obdobie predprevrátové, poznamenané národnostným i sociálnym útlakom ľudu to iste malo veľké, i politicko-spoločenské zdôvodnenie. Tak tomu bolo vtedy aj v mnohých iných európskych krajinách. Vznikom novej politickej situácie, štátneho i národnostného usporiadania však vznikajú už iné potreby a požiadavky aj v oblasti kultúry. Literatúra i výtvarné umenie si hľadajú cesty v modernom výraze, v dôsledku čoho sa mení aj pohľad na spoločenský význam a zmysel ľudového umenia a jeho inšpiratívny vplyv na tvorbu moderného umenia. Tvorivý prístup umelcov k novým, ale aj starším literárnym predlohám, a v rámci nich aj k ľudovým rozprávkam a ostatným žánrom ľudovej ústnej slovesnosti —

ktoré samé o sebe predstavujú relatívne uzavreté umelecké hodnoty v zmysle ich vzniku, ideového podnetu i formy, sa vyznačuje novou kvalitou myslenia i umeleckého vyjadrenia. Kultúrno-spoločenská aktualizácia tradičného ľudového umenia najmä v dielach najvýznamnejších umelcov je adekvátna súdobému ideologicky zdôvodnenému kultúrnemu a estetickému vkusu. Zmnožňuje sa nielen paleta spoločensky opodstatnených a aktuálnych žánrov, ale aj kvalitatívna diferencovanosť ich tvorivého poňatia a spracovania. Umelecký konzervativizmus ustupuje pod nárazom a tlakom progresívnych moderných prúdov v umení. To sa zreteľne prejavuje aj v ilustračnej tvorbe, nevynímajúc z toho ani ilustračnú kultúru detskej knihy, ktorú v medzivojnovom období na Slovensku reprezentujú popri početných vydaniach ľudových i moderných rozprávok aj ilustrované čítanky pre ľudové školy a prvé bohato ilustrované detské časopisy, akým bolo napríklad *Slniečko*, ktoré začalo vychádzať v školskom roku 1927—1928.

Ľudové rozprávky, podobne ako všade inde aj u nás priťahovali veľkých majstrov výtvarného umenia. No prvým vážnym vstupom do ilustračnej tradície slovenských ľudových rozprávok sú až ilustrácie *Mikuláša Galandu*, spadajúce do obdobia ešte pred začiatkom jeho pražských štúdií, teda aj do začiatočného obdobia jeho maliarskej tvorby. Ilustroval sedem z dvanástich zošitov Prostonárodných slovenských povestí, ktoré vyšli v rokoch 1920—1922. „V ilustráciách dominuje (vlastný Š. M.) poetický prístup, ktorý umocňuje fantastický svet rozprávok.... Pridržiavajú sa zobrazovanej folklórnej predlohy a inšpirujú sa ľudovou kultúrou v celkoch aj v detailoch“ (Marta Szigmundová, Na margo ilustrácií Dobšinského prostonárodných povestí, Slovenský národopis 4, 1978, s. 588). Ale reprezentujú už modernú ilustračnú kresbu, pôsobivú svojím plošným, čierno-bielym kontrastným poňatím, skratkovosťou a jemnou ale pružnou kontúrou. V štylizácii niektorých prvkov ľudovej kultúry sú zámerne schematické, odchylné od konkrétnych predlôh (napríklad ilustrácie k rozprávkam: *Kráľ času*, *Starý človek a dvanásť oviec*, *Pravda*, *Statočný valach*, *Múdry Matko a blázni*, *O vlku*, čo si dal šif boty a pod.). Rozhodujúcim je tvar, jeho jednoduchosť, estetická čisto-

ta i zložka okamžitého vizuálneho pochopenia detailov i celku, čo nakoniec je príznačné aj pre jeho maliarsku tvorbu.

„Galanda v ilustračnej aplikácii ľudovej kultúry zámerne potláča ľudový dekorativizmus v jeho vonkajšom poňatí a množstve detailov i prvkov. Používa ich len v estetických skratkách na dokreslenie sociálnej príslušnosti ilustrovanej postavy. Ornamentálne zjednodušené formy, v akých vidí ľudového hrdinu, sú tak novým výrazom v našom umení“, výrazom netradičným. (Cit. D. Šulc, Galandove ilustrácie slovenských rozprávok. In.: Pavol Dobšinský, Mikuláš Galanda, Rozprávky. Bratislava 1978, s. 190). Ľudovít Fulla v „Spomienke na priateľa“ zdôvodnil Galandov i svoj umelecký prístup k ľudovej výtvarnej kultúre takto: „Zdedené tradície nepostačovali na nadväznosť našej nadstavby, a aplikácia na ľudové sa ešte dlhou prípravou k pochopeniu musela prehrýzať, no napokon ona bola pevným bezpečným základom a oporným bodom v ďalších rokoch ako sa to ukázalo“. (Ľudovít Fulla, Spomienka na priateľa. In.: Pavol Dobšinský, Mikuláš Galanda, Rozprávky. Bratislava 1978, s. 185). Tým zdôraznil estetický i kultúrny význam trvalých hodnôt ľudovej výtvarnej kultúry, i tvorivý zmysel umeleckej adaptability predlôh a vzorov tejto kultúry v inšpiratívnom zmysle slova, čo výrazne poznamenalo aj celé Fullovo maliarske a ilustračné umenie.

V súvislosti s ilustráciou detskej knihy v dvadsiatich rokoch pozornosť si zaslúži aj *Ján Hála*, ktorý ilustroval zbierku slovenských národných rozprávok „Zlatovláska“ (vydala Matica slovenská, Martin 1928). Použil v nej aj dve celostránkové ilustrácie a kreslené koncovky, ktoré podobne ako kreslené iniciálky boli v tom čase už bežným prvkom ilustračnej zložky aj rozprávkových knižiek. S Hálovými ilustráciami však vstupuje do slovenskej ilustrácie detskej knihy nová, značne dynamickejšia, uvoľnenejšia a kresliarsky rozihranejšia plastická kresba, v zásade realisticky štylizovaná, zvyrazňujúca takmer všetky podstatné atribúty a znaky ľudovej výtvarnej kultúry v jej typických formách (odev, obuv, interiér izby, kolíska, vreteno, maľovaná truhla, vyrezávaný stôl atď.). Tým sa stali veľmi blízke predstavám a citu detí. Fantázijnosť rozprávkových postáv spútava reálnym zobrazením týchto čít

a znakov, neuvolňuje ju za hranicu reálnych znakov a skutočností zviazaných so slovenským najmä vidieckym prostredím. Hálove ilustrácie preto tvoria svoju ilustráciu kultúru, kvalitatívne sú podstatne odlišné napríklad od ilustračnej kultúry Galandu, Benku a Fullu, má však pevné miesto vo vývoji slovenskej ilustračnej tvorby.

K ilustračnému spracovaniu slovenských ľudových rozprávok odlišne pristúpil *Martin Benka*, ktorý ilustroval Dobšinského Prostonárodné povesti v troch zväzkoch (Tatran — Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, Bratislava 1958). Jeho ilustrácie k týmto rozprávkam boli použité aj v ukrajinskom vydaní (Slovacki národní skazki, Slovenské pedagogické nakladateľstvo, Prešov 1960).

Povojnový rozvoj knižnej kultúry na Slovensku poskytol Benkovi, podobne ako Fullovi, Vincentovi Hložníkovi, Karolovi Ondreičkovi a ďalším výtvarným umelcom nepomerne lepšie podmienky umeleckého využitia polygrafických možností, vrátane kvalitnej farebnej tlače. Benkove ilustrácie si zachovávajú črty monumentalizačného výrazu výtvarného poňatia človeka a prírody. Vyjadruje ich v heroizme a baladičnosti s príznačným, často až detailným rozpracovaním motívov a predmetov inšpirovaných dôverou, až analytickou znalosťou regionálnych i miestnych črt ľudovej kultúry a umenia.

Zatiaľ čo Fullove ilustrácie sú vzrušujúce najmä svojou nenapodobiteľnou farebnosťou, melodičnosťou, kompozičnou rozihranosťou a dekoratívnosťou výrazne inšpirovanou ľudovým výtvarným umením, ktoré sú blízke psychike, predstavivosti a citu detí, Benkove ilustrácie pôsobia opačne, pokojným dôstojným až vážnym baladickým dojmom prípadne oslavným pátosom.

V Benkovej ilustračnej tvorbe sa baladičnosť viaže na obrazné, metaforické vyjadrenie morálnych vlastností ľudí, ich oddanosť domovine, lásku k vlasti a jej ochrane, vzťah k rodine, pokojnému životu a práci. Fantázijskosť rozprávok nepovyšuje do fantasticky nadprirodzeného sveta, ale skôr ju spúta rukopisom pateticky chápanej skutočnosti. Jeho ilustrácie vyznievajú ako umelecky krásne a prifažlivé reálne variácie ľudského úsilia, pravdy a dobra prameniaceho z čínorodej práce. To všetko sú atribúty ľudových balád, lyrických piesní a lyricko-epických žánrov, v ktorých je silne umocnená aj hudobná

zložka ku ktorej mal Martin Benka nielen veľký citový, ale aj tvorivý vzťah. Pre Benku boli silným momentom v tvorbe ilustrácií k slovenským ľudovým rozprávkam aj jeho staršie, mám zato, že neprekonané ilustrácie k ľudovým piesňam a ukolébavkám.

V Benkových ilustráciách k ľudovým rozprávkam sa zračí blízky vzťah k motívom, ktoré v jeho umeleckom pretlmočení a podaní možno chápať aj ako vlastnú výpoveď o morálnych vlastnostiach ľudí práce a ľudových hrdinoch. Preto ich netypizuje ako rozprávkové bytosti videné a cítené očami a zmyslami detí (čo je príznačné pre súčasných ilustrátorov), ale skôr ako reálne bytosti vytrhnuté z ľudového prostredia a podfarbené štylisticky vyhranenými typickými regionálnymi znakmi tradičnej ľudovej kultúry. Benkove ilustrácie ľudových rozprávok i piesní sú preto rovnako ilustráciami pre dospelých, ako pre mládež, skôr dospievajúcu, ako deti. Veľký význam Benkovej ilustračnej tvorby spočíva aj v tom, že ňou vzbudzoval vážnosť, vzťah, hrdosť a obdiv súčasných ľudí nevynímajúc deti, k tradíciám ľudovej kultúry a jej veľkým duchovným hodnotám, v čom je dosiaľ nenahraditeľný.

Ludovít Fulla mal možnosť ilustrovať ľudové rozprávky od Pavla Dobšinského až v rokoch 1953 a 1954, v súvislosti s ich vydaním v Slovenskom nakladateľstve detskej literatúry, a v šesťdesiatich rokoch v súvislosti s ich vydaním v Mladých letách (počnúc rokom 1961). Tiež v súvislosti s vydaním knihy rozprávok „Zlatá podkova, zlaté pero, zlatý vlas“ (Slovenské nakladateľstvo detskej literatúry, Bratislava 1954).

Príznačnou črtou Fullových ilustrácií slovenských ľudových rozprávok je, že nimi zdôrazňuje národnosť a spätosť s ľudovým výtvarným umením, takmer zhodnú aj s jeho maliarskym poňatím a vyjadrením. Fantázijskosť a baladičnosť metaforického poňatia ľudových motívov vtlača pregnantne črty ľudových postáv s typickým národopisným zafarbením. K tomu využíva nielen umelecký prepis dôverne poznaných javov ľudovej kultúry najmä z oblasti ľudového odevu, ľudovej architektúry a ľudového výtvarného prejavu, ale predovšetkým voľnú štylizáciu detailov a prvkov ľudového výtvarného umenia najmä ornamentiky a im príznačnú farebnosť, často až v nepri-

rodzených proporciách a kompozíciách — v čom sa úplne odlišuje napr. od Benkovho poňatia.

Fullovo ilustračné dielo vyniká neobyčajným zmyslom pre uplatnenie výrazného detailu z ľudového tradičného umenia. Lubovoľne a dekoratívne novým spôsobom ho transponuje do voľného priestoru i plôch jednotlivých zobrazených predmetov v ilustračnej kompozícii, často v odlišnom a niekedy dokonca protikladnom vzťahu ku skutočnosti. Napríklad priestor dvojkrúžia radiálnych lúčov hlavy slniečka je doplnený štylizovaným kvetinovým dekorom. Celá plocha boku dreveného koryta je ozdobená geometrickým motívom prevzatým z rytej výzdoby ľudových súsekových truhiel na šaty zo stredného Slovenska. Vakantné plochy ilustračného celku sú vyplnené rozvinutým úponkovým kvetinovým motívom prevzatým z ľudových obrázkov na skle a z ľudovej majolikovej výroby. Tým udáva nový tón ilustračnej metóde tvorenia. Predmety tradičného ilustračného zobrazenia i samotné prostriedky tvorby ilustrácie používa celkom novým spôsobom, zhodným s jeho názorom o aplikácii tvorivej umeleckej nadstavby na pevný základ zakotvený v ľudových tradíciách.

Práve to dáva Fullovým ilustráciám neobyčajnú čarovnú príťažlivosť a moderný výraz presiaknutý neopakovateľnou fullovskou umeleckou interpretáciou ľudového umenia i samotnej ľudovej rozprávky. Má pravdu Anna Horáková-Gašparíková, ktorá v Doslove k Slovenským rozprávkam od Pavla Dobšinského z roku 1962 napísala, že „Nebolo takých slovenských maliarov, ako je dnes majster Fulla, ktorý namaľuje obrázok k rozprávke tak, že si ju lepšie neviete predstaviť ani Vy, ani tí neznámi ľudoví umelci, ktorí rozprávku stvorili“. Ľudovít Fulla takto, celkom svojsky priblížil ľudovú rozprávku modernému človeku a ten po nej siahol ako po hodnote, ktorá mu síce bola známa, ale mohol ju vidieť, prijímať a prežívať v celkom novom svetle.

Ľudovít Fulla — spolu s Martinom Benkom tak splnili, hoci značne odlišným prístupom aj významnú úlohu nachádzania nového vzťahu a obdivu mladých generácií ku klasickej ľudovej rozprávke. Navyše v prípade Fullovom treba dodať, že aj zásluhou jeho ilustrácií našla slovenská ľudová rozprávka na vysokej edičnej

úrovni cestu do sveta v knižnej podobe a veľkých počtoch neraz na miesta, kde prenikala zväčša pomaly a ťažko aj v odborných kruhoch a vydaniach. Výber slovenských ľudových rozprávok z Dobšinského zbierky vyšiel v jazyku českom, srbochorvátskom, maďarskom, nemeckom a holandskom.

Dobšinského Prostonárodné slovenské povesti vyšli roku 1978 aj v lotyšskom jazyku (Saules Zirgs Slovaiku pesakas, Riga 1978), ako preklad Prostonárodných slovenských povestí zv. I—III, vydaných Tatranom r. 1974. Ich ilustrátorom v lotyšskom vydaní je lotyšský ilustrátor *Viestors Grants*, ktorý pre ne použil techniku drevorytu, s neobyčajným zmyslom pre ornamentálny detail a tvaropisnú štylizáciu foriem vychádzajúcich zo slovenskej i lotyšskej ľudovej architektúry a ľudového odevu. V pôsobivej estetickéj súhre sa tu spája vplyv slovenskej, lotyšskej a ruskej ľudovej kultúry, s určitým náznakom ilustračnej interpretácie ruských bylín ospevujúcich historických bohatierov a ľudových hrdinov.

Dobšinského Prostonárodné slovenské povesti ilustroval aj *Vincent Hložník* (vydala Matica slovenská, Martin 1947). Hoci v tomto takmer bezprostrednom povojnovom období ešte nemal také polygrafické podmienky ako neskôr Benka a Fulla, zmocnil sa ich vo vzťahu k dovtedajšej ilustračnej kultúre novým, moderným spôsobom. Napomáhala mu k tomu typická hložníkovská expresívne-dynamická lineárna (kontúrová) kresba s kontrastnými čierno-bielymi plochami a ploškami (všetky ilustrácie sú čierno-biele). Inšpiratívny vplyv tradičnej ľudovej kultúry v týchto ilustráciách sa prejavuje vo výrazne typizovaných formách príznačných najmä pre niektoré črty a znaky ľudového odevu, ľudového interiéru, architektúry a pastierskeho výstroja. Voľne ich štylizuje a výtvarne deformuje v závislosti od zdôraznenia fyzických vlastností ľudových hrdinov a postáv, ich sily a psychických črt, podfarbených sociálne. Voľne expresívne štylizované formy ľudového odevu využíva predovšetkým na ich zdôraznenie a zmonumentalizovanie postáv, zatiaľ čo ostatné prvky a detaily ľudovej výtvarnej kultúry využíva len na dokreslenie atmosféry a pozadia deja. V ilustrátorskej interpretácii slovenských ľudových rozprávok tak zdôrazňuje ich národnú povahu.

Hložníkové ilustrácie slovenských ľudových rozprávok napriek tomu, že predchádzajú vzniku ilustrácií Benku a Fullu k týmto rozprávkam, signalizujú odlišný prístup k poňatiu umelecko-výtvarnej aplikácie znakov, čít a foriem tradičnej ľudovej kultúry a umenia v ilustrátorskej interpretácii slovenských ľudových rozprávok. Sú bližšie predstavám nastupujúcej generácie výtvarných umelcov-ilustrátorov o modernosti ilustrácie, na čom má nakoniec sám veľký podiel.

Na základe toho, čo som dosiaľ uviedol chcem poukázať ešte na jeden aspekt významu ilustrácie pre dielo samotné: je to príspevok — podiel ilustrácie na šírení diela. Ide často o podiel veľmi závažný. Príklad z oblasti slovenských ľudových rozprávok je pre to výstižný. V širších čitateľských rozmeroch i v odborných kruhoch mala slovenská ľudová rozprávka dlho (najmä pre jazykovú bariéru) zahatanú cestu za hranice nášho etnika vo väčších počtoch vydaní a vyšších nákladoch. Typickým príkladom toho, ako môže dovnútra a najmä navonok zapôsobíť v tomto smere dobre pripravené vydanie je z literatúry tohto druhu kniha Slovenské rozprávky (zo zbierky Pavla Dobšinského) s ilustráciami Ľudovíta Fullu. Ich vydanie pripravené pre vydavateľstvo Mladé letá vyšlo prvý raz r. 1961, druhé vydanie r. 1962, tretie zmenené vydanie v r. 1966, štvrté vydanie zhodné s tretím vydaním v r. 1968, piate vydanie v r. 1971 a šieste vydanie v r. 1975. Druhá kniha zo zbierky Pavla Dobšinského, taktiež pod názvom Slovenské rozprávky s ilustráciami Ľudovíta Fullu, vyšla v Bratislave r. 1970, druhé vydanie v r. 1972 a tretie vydanie v r. 1976. Dvojzväzkový výber ľudových rozprávok z diela Pavla Dobšinského sa stal veľmi obľúbeným a vyšiel v pomerne krátkom čase v takom počte vydaní a rozsahu, s akým sa možno v nás stretnúť len výnimočne. Veľkú zásluhu na tom má aj ilustrátor Ľudovít Fulla. Ak berieme do úvahy i všetky predchádzajúce vydania Prostonárodných slovenských povestí zo zbierky Pavla Dobšinského, ktoré u nás i v zahraničí boli vydané pod pôvodným názvom alebo vo výbere pod názvom Slovenské ľudové rozprávky, či pod názvom niektorých rozprávok z výberu, ako aj skutočnosť, že viacerým umelcom poskytli možnosť ilustrátorskej účasti na ich vydaní, môžeme urobiť záver, že sloven-

ské ľudové rozprávky z rozsiahlej zbierky Pavla Dobšinského, sú nedostižné vo vydavateľskej praxi na Slovensku, pokiaľ ide o ilustrovanú knihu pre deti a mládež. Obrovskú zásluhu na tom má aj Matica slovenská, ktorá reprezentuje nielen najstaršiu vydavateľskú tradíciu — pokiaľ ide o slovenskú literatúru a zvlášť literatúru pre deti a mládež, ale aj rozvoj ilustrovanej detskej knihy. Táto jej zásluha dosiaľ nebola náležite zhodnotená a ocenená. Som rád, že mám príležitosť aspoň takto vyzdvihnúť zásluhy a neobyčajný podiel Matice slovenskej na vzniku a rozvoji ilustrovanej knihy pre deti a mládež, najmä keď tak súčasne môžem pripomenúť 120. výročie jej založenia.

A ešte jeden moment nás púta k tradícii vydání týchto rozprávok: na ilustrátorskej interpretácii slovenskej ľudovej rozprávky sa podieľali najvýznamnejšie osobnosti slovenského ilustračného umenia a iste tomu nebude inak ani v budúcnosti. Slovenské ľudové rozprávky od Pavla Dobšinského tvoria klenot nielen v rámci slovenskej literatúry z oblasti ľudovej ústnej slovesnosti, ale aj v rámci slovenskej ilustrácie pre deti a mládež.

Z hľadiska umeleckej kvality ilustrácií podmienených psychickým schopnosťami detí, reprezentujúcich i schopnosť využitia inšpiračných prvkov ľudového slovesného i výtvarného umenia si osobitnú pozornosť zasluhuje aj ilustračné dielo *Jaroslava Vodrážku*. Z celého radu kníh pre detského čitateľa, ktoré ilustroval, vyberám len niektoré, vydané Maticou slovenskou v Martine v rokoch 1932—1940. K najpozoruhodnejším patria knižky Jozefa Cigera Hronského „Budkáčik a Dubkáčik“ (1932), „Smelý zajko“ (1938), „Sokoliar Tomáš“ (1937), „Zlatovláska sestra“ (1937) a „Tri múdre kozliatka“ (1940).

Prinajmenej tri pokolenia slovenskej mlade sa nadchýňalo humorne ladeným vyčítaním smelého zajka, alebo dvoch rozkošne milých prasiatok, výtvarne stvárnených bravúrnou kresbou Jaroslava Vodrážku, v početných rozihraných scénkach zasadených do celkom prirodzeného a reálneho ľudského prostredia, v ktorom človek sa im stáva nielen prirodzeným priateľom, ale často aj partnerom.

Zatiaľ, čo Jozef Ciger Hronský, dokonale využil osvedčenú metódu fabulárnej obraznosti dejovým, časo-

vým a príčinným zrefazením dlhého radu nadväzných motívov s ústrednými zvieracími postavičkami, Vodrážka ich svojou virtuóznou kresbou s dynamickou, ale mätko modulovanou linkou podstatne priblížil detskej psychike a citu. Hronský i Vodrážka tak veľmi znalecky využili fabulárnu obrazotvornosť ľudových humoristických rozprávok i ľudových rozprávok o zvieratkách, kde taktiež dej sa rozvíja obyčajne priradením motívov, ich opakovanou obmenou, a sú sprevádzané rozvinutým dialógom, čo zvyšuje ich dramatickosť a účinnosť. To umožnilo detskému čitateľovi maximálne psychicky, citovo i esteticky chápať neobyčajne príťažlivý a detsky napínavý obsah deja, založený na príbehoch milých zvieratiek, šantiacich až s ľudsky dômyselným a figliarskym zmyslom, často v partnerskej jednote s ľuďmi najmä s deťmi v im známom, alebo blízkom prostredí — v čom vidíme užšiu ilustračnú spätosť fantastičnosti a realizmu týchto rozprávok.

Vodrážkove ilustrátorské dielo je takmer naskrz zviazané so slovenskou knihou pre deti v období pred druhou svetovou vojnou a zastáva v nej významné miesto aj v povojnovom období. Vďaka veľkému ilustrátorskému prínosu Jaroslava Vodrážku a vynikajúcim literárnym predlohám vzniklo jedinečné, silné a sugestívne dielo detskej knihy sui generis, ktoré patrí ku klasickým hodnotám detskej ilustrovanej knihy na Slovensku. Jaroslav Vodrážka patrí k priekopníkom ilustrácie slovenskej detskej knihy a jeho vek nás oprávňuje považovať ho za jej nestora.

Zatiaľ čo Jaroslav Vodrážka v Budkáčikovi a Dubkáčikovi využil znakovosť rôznych prvkov tradičnej ľudovej kultúry len na dokreslenie prostredia a pozadia šantiacich zvieratiek, v rozprávkovej knižke „Tri múdre kozliatka“, ich použil v značne schematizovanej, náznakovkej podobe, aj v odeve týchto milých zvieratiek. Ilustračná kresba však postráda predchádzajúcu dynamičnosť línií, ktorá je viac obrysová a kľudná.

Klasický Vodrážkov ilustračný prístup k tvorbe detskej knihy, s príznačnou bravúrou a dynamickou kresliarskou technikou a vyváženým zmyslom pre uplatnenie typických znakov a prvkov ľudovej kultúry a umenia v realisticky štylizovaných formách a skratkách, sa odráža aj

v jeho vlastnej knihe pre deti „O strašiakovi“ (Vydala Matica slovenská v Martine, 1939), hoci už nedosahuje ilustračnú kvalitu detskému citu prispôsobených obrázkov ako v knihách Budkáčik a Dubkáčik, alebo Smelý zajko.

Jaroslav Vodrážka, vytvoril v šesťdesiatich rokoch aj ilustrácie k rozprávkam Pavla Dobšinského pod názvom: Slnčový kôň (Mladé letá, Bratislava 1967). Ľudová kultúra sa v nich premieta ako výrazný inšpiračný prvok v realisticky štylizovaných formách, s dôrazom na regionálnu typológiu. Etnograficky sú adresnejšie, hoci nedosahujú kresliarsku bravúrnosť s akou sme sa stretli v knižkách Budkáčik a Dubkáčik, Smelý zajko a Tri múdre kozliatka. Výtvarné poňatie inšpiračných prvkov ľudovej kultúry napriek jeho kresliarskej dokonalosti je v týchto ilustráciách kvalitatívne iné. Nezrovnateľné s poňatím a kvalitou Fullových, alebo Benkových ilustrácií, pretože aj ich teoretický názor na aplikáciu ľudovej kultúry v ilustračnej tvorbe je rozdielny. U Vodrážku skôr intuitívny a citový, u Fullu a Benku programový, bytostný, zdôvodnený aj filozoficky.

Príchylnosť k ľudovej tvorbe ako zdroju umeleckej inšpirácie vidíme aj vo vyhranenej ilustračnej tvorbe *Karola Ondreička*, ktorý okrem účasti na ilustrovaní čítaniek pre 2—5. ročník ľudových škôl (vydania z rokov 1939—1941), ilustroval aj niektoré knihy pre deti. K takým patrí napríklad kniha rozprávok od Vlada Nazora „Husiarka Hana“ (Matica slovenská, Martin 1941) a ním ilustrovaná knižka Dominika Štefana Zámostského: „A zas je veselo“ (Matica slovenská, Martin 1936). Jeho ilustrácie sa vyznačujú zmyslom pre ornamentálno-dekoratívny detail, transponovaný do ilustrácie z rôznych reálnych artefaktov ľudovej kultúry v typizovaných i netylizovaných formách, často so zjavnými znakmi ich lokálneho pôvodu (napríklad v zobrazení súsekovitej truhly na šaty, šľachtickým odeve princeznej) a pod.

K prvým ilustrátorom kníh pre deti a mládež patria aj *Karol Ondreička*, *Emil Makovický*, *František Kudláč*, *Ivan Šimko*, *Fedor Klimčák* a ďalší, ktorých ilustračná tvorba predstavuje historický predvoj súčasnej modernej slovenskej ilustrácie detskej knihy. Miera a úroveň využitia inšpiratívnych zdrojov ľudovej kultúry a umenia v ich

ilustračnej tvorbe je rôzna a zaslúži si hlbšie sondy do ich teoretického zhodnotenia, k čomu dúfame, budeme mať príležitosť už v blízkej budúcnosti.

Jednako však chcel by som upozorniť najmä na význam ilustračnej tvorby *Emila Makovického*, ktorého dynamická kresba a zmysel pre dramatizáciu zobrazených postáv a dejov využíva voľnú štylizáciu ľudových ornamentálnych prvkov a znakov ľudovej kultúry, prevažne v znakoch povyšujúcich ilustračný zámer do roviny zdôrazňovania svojských národných čŕt v ilustrátorskej interpretácii slovenských ľudových rozprávok. Jeho ilustrácie ku knihám Petra Hrona „Tri húsatká“, Márie Rázusovej-Martákovovej „Plamienočka“ a Jána Číža „Kamenný mnich“ (všetky vydala Matica slovenská v Martine, prvé dve v r. 1948, tretiu až v r. 1946) patria k základným fondom slovenskej ilustrovanej knihy pre deti.

K celkovému zhodnoteniu inšpiratívneho podielu, vplyvu a funkcie ľudovej kultúry a umenia vo vývoji ilustrovanej detskej knihy — samozrejme z hľadiska slovenského — by sme nemali obísť ani ďalšie významné vydavateľské počiny, k akým patria napríklad spomínané Čítanky pre druhý až ôsmy ročník ľudových škôl z medzivojnového obdobia, šľabikáre a také ilustrované časopisy, akým je napríklad Slniečko, neskoršie Zornička a celý

rad obrázkových kníh pre deti z predvojnového i povojnového obdobia. To by však bol príliš náročný program.

A tak dovoľte, aby som zostal len u spomenutých, podľa mňa mimoriadne závažných vydaniach slovenských ľudových rozprávok, ktoré tak svojim pôvodom a obsahom, ako aj ich ilustrátorskou kvalitou a interpretáciou rozprávok, alebo iných literárnych žánrov sa zaraďujú ku klasickým, alebo základným fondom ilustrovanej detskej knihy na Slovensku.

S vývojom, ktorý zaznamenala ilustrovaná detská kniha na Slovensku má mnoho zhodných znakov ilustrovaná detská kniha aj v rade iných, i vzdialenejších krajín. Aj tu mala ľudová kultúra a umenie významný inšpiratívny, často i rozhodujúci podiel na jej vzniku, rozvoji, príťažlivosti, prebúdzaní a upevňovaní národného povedomia a hrdosti nad duchovným bohatstvom národov, ktorého dedičom je pracujúci ľud, z génia a umu ktorého vzišlo i toto kultúrne bohatstvo.

I vďaka tomu sa ilustrovaná detská kniha stala významným kultúrnym majetkom mnohých národov a prostriedkom ich dorozumenia. V tom väzí snáď najvýznamnejší a najzmyslupnejší význam ilustrovanej detskej knihy.

76/77

Olga Danglová

PRVKY ĽUDOVOSTI V ILUSTRÁČNEJ TVORBE SLOVENSKEJ ROZPRÁVKY ČSSR

Rozprávka dnes bezpochyby patrí k výrazným súčasťam nášho kultúrneho dedičstva. Jej prazáklad (najmä fantastickéj rozprávky) má svoj pôvod v mágii, rodových mýtoch, totemických predstavách, bájkach, ktoré ľud v roku času obmieňal obohacoval z literárnych zdrojov a napokon dovedol až k prahu dnešných dní, kedy rozprávka vo svojom pôvodnom prostredí, situácii zaniká. Včleňuje sa však do literatúry a napokon — na Slovensku od konca 19. storočia, nachádza svoje miesto na stránkach detskej knihy.

Šírka literatúry pre deti s rozprávkovou tematikou, ak vezmeme do ruky bibliografiu, ktorú zostavil J. Štefánik a ktorá sa vzťahuje na obdobie od r. 1845 do r. 1974 je značná.¹⁾ (Z tohto časového úseku budeme vychádzať i pri ďalšej úvahe.) Pochopiteľne podnietila i vznik množstva ilustrácií s bohatou škálou ilustračného prejavu, v ktorej možno pozorovať stupienky vývoja ilustračných prístupov k téme, ale i rozdielne princípy a koncepcie jednotlivých ilustrátorov. Našou ambíciou nie je však natoľko osvetlenie tejto, iste z hľadiska hodnotenia ilustrácie fažiskovej oblasti, ako skôr postihnutie v čom a akým spôsobom sa v ilustračnej tvorbe odráža „ľudovosť“ stvárnenia rozprávkového námetu. Či vystupuje v závislosti na v pravom slova zmysle, rozprávkovosti, fantastike prostredia, ktoré prináša fabula, alebo sa nesie vo vizuálnej závislosti na ľudovom prostredí, postavách, reáliách, alebo v tom, že kompozícii, farebnosti, zdobných prvkoch inšpiratívne vychádza z postupov ľudového umenia.

Pokiaľ sa týka obraznosti ľudovej rozprávky. Fantastická rozprávka, o nej budeme hovoriť predovšetkým, rozprestiera pred ilustrátora paletu veľkej vizuálnej sugestivnosti. Prináša galériu nadprirodzených postáv — deväťhlavých drakov, obrov, ohnivých vtákov, lietajúcich bosoriek, vznášajúcich sa tátošov blízkych poetickéj vízii Chagallovej; predstavuje stredovekých kráľov a princezné, ale i celkom reálne postavy jednoduchých pastierov, drevorubačov. A spleť týchto postáv sa bezprostredne pohybuje v rozprávkovom svete zakliatych krajín, vrchov, zámok trblietajúcich sa na stračej nôžke. Práve v tomto prelnutí skutočného s neskutočným, v ktorom sa zázračné a fantastické spája s udivujúcou samozrejmos-

fou s realitou, tkvie podstata fantastickej rozprávky. V nej je obsiahnuté i rozsiahle pole možností pre ilustračnú predstavivosť. Snáď najšťastnejšie sa toto preklenutie asociácie predstáv vybájeného s nevybájeným darí Fullovi. Zrejme i vďaka veľkému využitiu surrealistických postupov. U iných ilustrátorov sa práve vzťah medzi prirodzeným a fantastickým podáva ako rozpor, ktorý sa ešte výtvarne umocňuje. (V Cpinovej ilustrácii vystupuje Popolvár ako goral v prostredí celkom reálnej krajiny, uprostred ktorej sa v naliehavom kontraste týči zámok na stračej nôžke.²⁾)

Okrem toho v postojoch ilustrátorov k fantastike rozprávkovej fabule sú tiež rozdielnosti. V počiatkoch vývinu ilustrácie, keď šlo ilustrátorom predovšetkým o sledovanie epickej línie textu, vrátane zobrazenia fantastických prvkov, privádzala niekedy ilustrátorov snaha o iluzórne spodobenie rozprávkových obrazov zla až k bezpradnosti, z ktorej sa nevedeli vymaniť s dostatočnou dávkou ilustračnej predstavivosti. (Pozri napr. ilustrácie R. Adámka k Obrázkovým slovenským povestiam.³⁾) U M. Benku — myslíme predovšetkým na jeho ilustrácie k rozprávkam z tridsiatych rokov, je fantazijnosť skôr v úzadi. Korešponduje to s jeho zdôrazňovaním monumentálnosti, heroickosti kladného hrdinu.⁴⁾ Podobne i v ranných ilustráciách Hložníka, kde fantazijnosť vytláča sociálny pohľad na ľudového hrdinu.⁵⁾

Pomerne často sa ilustrátori, i pri vzájomne rozdielnych prístupoch, uchylujú k expresívnej polohe výpovede fantastických postáv, deja. Okrem M. Benku môžeme spomenúť Ľ. Fullu, (najmä v polstránkových čiernobielych perokresbách⁶⁾), K. Ondreičku⁷⁾, u ktorého expresívny výraz často ústí do grotesky, potom E. Zmetáka⁸⁾ M. Cipára⁹⁾ a ďalších. Ilustračný doprovod sa buď snaží v mimike, postojoch pohyboch postáv strašidelnosť rozprávkovej fabule umocniť, alebo ju stlmiť, ba dokonca niekedy ju neberie vážne. (Fullove lietajúce bosorky sú omnoho viac komické ako desivé. Jeho ornamentálne tvary drakov patria skôr k dekoratívnemu výstroju ilustrácii než by mali vzbudzovať strach.¹⁰⁾)

Inak pracuje s obrazovým svetom ilustrácie súčasná ilustrácia. Napríklad V. Bombová. Vo svojich kompozí-

ciách abstrahuje od fabule a v skĺbení postáv, predmetov, dekoru, ponorených do tajomnej farebnej palety od modrozelenej, červenej, cyklámenovej po fialovú vstupuje priamo do hlbinných vrstiev rozprávky, do sveta mágie, mýtov, do prazákladu ľudového svetonáhľadu.¹¹⁾ Asi práve v tomto bode sa s obdivuhodnou analógiou spájajú tvárne princípy, ktoré použila raz v ilustrácii slovenských ľudových rozprávok a po druhý raz v maorských rozprávkach kotviacich v exotike Tichomoria.¹²⁾

V stručnosti sme doteraz hovorili o črtách „ľudovosti“, tkvejúcich v obraznosti slovenskej fantastickej rozprávky a o spôsoboch akými sa pretavili do ilustračnej podoby. Teraz by sme sa chceli dotknúť kategórie ľudovosti v zmysle vizuálnej závislosti ilustrácie na krajine, prostredí, situáciách slovenského vidieka.

Treba podotknúť, že dej fantastickej rozprávky, aspoň najstaršej vrstvy týchto rozprávok sa odohráva v neurčitom prostredí, čase a mená hrdinov niekedy nie sú dôležité, keďže stelesňujú skôr vlastnosti, schopnosti. Naopak, ako dokázalo látkoslovné štúdium, európske rozprávky sa obsahovo kryjú a špecifika národných rysov spočívajú najmä v tematických odchylkách.¹³⁾ Podľa toho by teda ilustrácia fantastickej rozprávky vonkoncom nemusela kotviť v konkrétnom slovenskom prostredí, až na zopár výnimiek. Je to však práve naopak. Iste je to i pre životnosť fantastickej rozprávky v slovenskej rozprávkovej tradícii a jej pretrvanie i keď v útržkovitých formách až do nedávnej súčasnosti, pri ktorom vývin priniesol i výraznejšiu národnú redakciu v zmysle vlúčenia do rozprávky momentov zo skutočného života, prvkov sociálnej tematiky, situovania deja do skutočne vyznačených miest. Na druhej strane ešte viac preto, že ilustrátori to práve tak chceli. Prispela k tomu — ak uvažujeme o ilustrácii medzivojnového obdobia špecifická kultúrnospoločenská situácia po r. 1918, kedy sa utvorili možnosti národného využitia, ktorú charakterizuje záujem o všetko čo súvisí s národom. Vo výtvarnom umení sa prejavuje silným podielom motívov zahalených do ľudovo-žánrového rúcha. V ilustračnom prejave rozprávok sa tieto motívy uplatňujú s možno ešte znásobenou intenzitou. V počiatočných ilustrovaných vydaniach slovenských rozprávok často nájdeme obrazy slovenskej krajiny, vidieckeho živo-

ta, krojovaných postáv, v ktorých je zjavné úsilie o vonkajškovú popisnosť dokumentárnosť. V Hanulových ilustráciách k Slovenským povestiam zo Spišského Hnilca z r. 1908 nájdeme napríklad celostránkové titulné štúdio — kresby dievčaťa v spišskom kroji. Sú variáciami jeho obrazu „Za frajerom“, ktorý bol vystavený o šesť rokov skôr v Hodoníne.¹⁴⁾ Odťažite od námetu knihy ide tu o vyslovenú prezentáciu národopisného dokumentu, ktorá je síce v rokoch pred i po prvej svetovej vojne v ilustrácii detskej knihy dosť výnimočná, ale signalizuje príznačné úsilie súdobej ilustrácie o skoro až popisný, konkrétny prístup k národopisnej téme ako súčasť rozprávkového obrazu. Spodobenie výsekov slovenskej krajiny nemá síce takú blízkosť k pôvodine, akú často pozorujeme v znázornení krojovaných rozprávkových hrdinov a zriedka takú geografickú určitosť aká sa občas zjavuje u Benku¹⁵⁾, jednako úsilie o vizuálny kontext i keď imaginatívnej slovenskej krajiny je dostatočne zrejme. Vo vývine ilustrácii slovenskej rozprávky prechádza od očividnej snahy po naturalistickom iluzívnom vyjadrení prvých často neohrabane naivno ladených ilustrácií (napr. ilustrácie R. Adámka k Obrázkovým slovenským povestiam¹⁶⁾), cez expresívne ladenie, s pohľadom niekedy zacieleným na sociálnu skutočnosť dediny (Benka, Ondreička, Hložník, Zmeták¹⁷⁾), cez zdôraznenie dekoratívneho bohatstva vidieckeho prostredia (Hála¹⁸⁾), dekoratívnej hyperboly, v ktorej krajina a architektúra vystupuje ako dekoratívny plošne chápaný zdobný element (Fulla¹⁹⁾) až k znakovému symbolickému chápaniu krajiny Bombová, J. Beňo, A. Klimo²⁰⁾). Pri tomto postupe samozrejme stráca slovenskosť krajiny, prostredia, v zmysle vonkajškovej konkrétnej podobnosti s pôvodinou a ustupuje zovnútornému zmyslovému cíteniu rozprávkovej krajiny. Ba pri voľbe prírodného prostredia sa často v záujme umocnenia čarodejnosti scenérie rozprávky, slovenská krajina celkom stráca. Napríklad v Beňovej koncepcii farebnej rozprávkovoneskutočnej krajiny pospletanej z labyrintu drahokamov, kvapľových jaskýň, morského dna v jeho ilustráciách k Brondovým rozprávkam a k Jančekovi Palčekovi²¹⁾).

Podobný vývin od konkrétosti k náznaku možno pozorovať i na tak výsostne etnografickom ryse ilustrácie

rozprávok akým je ľudový odev. Tu je však spätosť s pôvodinou dôslednejšia a zďaleka výraznejšia. I podiel kroja ako ilustračného prostriedku, ktorým sa má docieľiť zasadenie rozprávkového námetu do slovenského prostredia, je zdá sa omnoho väčší ako akéhokoľvek iného národopisného prvku. Okrem postáv ľudových hrdinov nie je výnimkou krojovanie nadprirodzených bytostí — obrcov, personifikovaného mesiaca, bosoriek²²). Pre etnografa sa tu skytá celkom zaujímavá možnosť porovnať aké regionálne rysy ľudového odevu sa v ilustračnej tvorbe zvyšujú za národoreprezentatívny model, akou cestou sa uberá štylizácia ľudového odevu, ktoré výtvarné rysy kroja sú pre ilustrátora najinšpiratívnejšie, ktoré sa zvyšujú za znak. Z titulu takto postaveného zámeru by iste nebola na škodu hlbšia analýza.

Pokiaľ sa týka regionálnosti ľudového odevu sú v ilustrácii rozprávok najčastejšie zastúpené liptovský, detviensky, važecký, čičmiansky, goralský kroj. Chýba zastúpenie západného Slovenska, ktoré bolo inak na krojové varianty dostatočne bohaté. Niektoré z nich si všíma i M. Benka vo svojich krojových štúdiách²³). V pozadí je možno vedomý alebo inštinktívny zámer situovať fabulu do zaužívaného najrôzovitejšieho pásu stredného Slovenska, alebo ide o vyzdvihnutie archaických rysov kroja, ktoré sú na západnom Slovensku niekedy prekryté novšími prvkami.

Skála nakladania s krojovou pôvodinou je široká. Osciluje od Hanulovej dokumentárnosti, cez porušovanie, zjednodušovanie skladby odevných súčastí, línií, farebnosti, ornamentu, ku ktorej sa niekedy pridružuje i snaha po estetizácii pôvodiny²⁴), až po celkom voľné narábanie s krojovými prvkami. Každopádne je kroj závažným výtvarným elementom ilustrácie rozprávky, ba tvorí niekedy i východisko obrazovej kompozície. Napríklad Hálove ilustrácie k Zlatovláske založené na farebnom kontraste bieleho plátna krojovaných postáv, ktoré tvoria ohnisko kompozície, s teplými medovými tónmi pozadia.²⁵)

Niekedy sa však v ilustrácii rozprávok siaha k využívaniu krojovaného vidieckeho prostredia automaticky s úmyslom vonkajškovo naladiť obraz „na ľudovo“. Potom poetické chápanie bukolických námětov, ku ktorým

sa ilustrátori často vracajú vystrieda klišé pastorálnych scén, vidieckej idyly. Ba niekedy užitie krojových prvkov vyznieva celkom neadekvátne. (Vid' napríklad ilustráciu obalu J. Votrubu ku knihe Popoluška, kde podľa textu rozprávky je ohava s jedným okom podaná ako pračlovek opásaný širokým liptovským opaskom.²⁶) Inokedy však kontrast národopisného prvku a rozprávkového prostredia ústiaci do bizarnosti nie je na škodu estetickéj kvalite obrazu. (Š. Čipin napríklad v tesnom vzťahu k rozprávkovému textu umiestňuje pastiera hrajúceho na fujare na morský breh, v pozadí horizontu hladiny sa plaví bárka s morskou pannou.²⁷)

Napokon zostáva ešte aspoň v stručnom náznaku zodpovedať na otázku do akej miery a prečo vstupuje ako inšpiratívny podnet do ilustračnej tvorby samotný ľudový výtvarný prejav.

Na Slovensku je ľudové umenie bezprostrednou priamou súčasťou krajiny v niektorých oblastiach ešte do prvej polovice 20. storočia, ba až do dnešných dní. Z toho pramení i fascinácia, s akou objavovali slovenský vidiek — Detvu, Horehronie, liptovské zákutia Benka, Bazovský, Alexy, Fulla, Hálovo zamilovanie do dekoratívneho harmonického celku Važca, Palugyaov obdiv k Heľpe.²⁸) Fakt vizuálnej prítomnosti rôzovitého slovenského vidieka kládol pred umelcov rad zásadných otázok, s ktorými sa vyrovnávali svojsky ale v súvisi umeleckým kontextom svojej doby. Koniec, prelom storočia a poprevratové obdobie nesú so sebou v žánrovej maľbe národnobuditeľský kult vonkajšieho pozorovania krojovaného života vidieka, ktorý necháva dosť dlhotrvajúce stopy i v ilustrácii ľudovej rozprávky. Aj keď sa táto poloha vo vývine ilustrácie často nevyhne zbežnostiam, povrchnostiam, naturalizmom. Neskorší prechod od žánrovej popisnosti slovenskej dediny k zhutnenému výrazu vychádzajúcemu z citovo-imaginatívnych polôh — u Galandu „hľadanie a nachádzanie vône Slovenska“²⁹) v tvare, ktorým sú poznačené jeho série ilustrácií a grafických doplnkov k vydaniu slovenských rozprávok³⁰). Bipolárne k nemu Benkovo expresívne metaforické vyjadrenie človeka a krajiny, najmä v jeho celostránkových ilustráciách, ktoré vyšli v r. 1933³¹), Hálove perokresby a akvarely³²), tvorba mnohých ďalších ilustrátorov rozprávky medzivoj-

nového i neskoršieho povojnového obdobia sa často obracia k ľudovej kultúre, k ľudovému umeniu. Neznamená to však, že čerpá z formových princípov ľudového umenia.

V tradične chápanej ilustrácii rozprávky, ktorá sa predovšetkým sústreďovala na sledovanie témy, na pokiaľ možno verné vystihnutie jednania postáv v priebehu rozprávkového deja, nebolo ani príliš veľa miesta pre čerpanie z výtvarných postupov ľudového umenia. Ľudové umenie je totiž vo svojej podstate neiluzívne, nenaturalistické. Stupnica jeho tvarov síce prechádza od najjednoduchších lineárnych abstraktno-geometrických tvarov rukolapne uchopujúcich predmet až po podoby, ktoré sa snažia o ilúziu skutočnosti, zriedka ju však dosahujú. Preto pri všetkom obdive s akým objavuje ľudové umenie, predovšetkým jeho dekoratívnu podobu hnutie svojrázu — k uznaniu ľudovej plastiky, maľby, drevorytu dochádza až neskôr, keď sa ľudové umenie pertraktuje v ilustrácii predovšetkým ako téma. Nehľadá a podľa vtedajších názorov na ilustračnú tvorbu sa ani nemôže v ňom hľadať partner v umeleckých koncepciách. Niekedy sa síce siahne k ľudovému ornamentálnemu motívu v ilustrovaných záhlaviach, koncovkách, vyznieva však ako nevýrazná príviesok pre navodenie ľudového štýlu.

Galanove zjednodušené formy, v ktorých spodobuje hrdinov rozprávky síce zužitkovávajú ľudový prvok, ale v tvarových východiskách siahajú po iných zdrojoch.³³⁾ Benkov bytostný a hlboký vzťah k folklóru a ľudovému umeniu tkvie predovšetkým v jeho etickom vyznaní, v expresívnej syntéze všetkého čo pozná z ľudovej slovesnosti, piesne, výtvarnosti. Bolo by preto zbytočné neorganicky vytrhávať z jeho ilustračnej tvorby dekoratívny prvok, alebo farebný akord v snahe poukázať na jeho formálnu príbuznosť s ľudovým umením.

Inak je to u Fullu. Vo svojej rozsiahlej ilustračnej tvorbe k ľudovým rozprávkam, hľadá svoj základ práve v znakovosti, výrazovosti ľudových výtvarov — hračiek, maľbe na skle, drvoreze, dekoratívnom prejave. Inšpiruje sa, najmä vo svojich farebných celostránkových ilustráciách, menej v expresívnych polstránových čiernobielych perokresbách, zásadami ľudového štýlu — plošnosťou, linearizmom, nerešpektovaním priestoru a objemu, jeho

nahradením lineárnou sústavou, ktorá jasne ohraničuje farebné plochy. Vo svojich ilustračných kompozíciách — montážach často vychádza z princípu ľudovej maľby, ktorá užíva viac optických ohnísk kladených nad alebo vedľa seba. Voľbou sýtych sviežich nelomených tónov sa blíži kolorizmu maľby na skle. K tomu pristupuje nadväznosť na ornamentálnu motiviku, dekoratívnosť ľudového umenia.

Spôsob, ktorým Fulla čerpá z ľudového umenia je však podmienený dialógom s prúdmi modernej doby s expresionizmom, fauvizmom, čiastočne kubizmom, geometrickou abstrakciou, v smeroch, ktoré niekedy vo forme a výraze naznačujú isté rysy spriaznenosti s ľudovým umením. V syntéze všetkého toho do asociatívno-fantazijnej skladby poznamenananej Fullovým optimistickým hravým prístupom k téme predstavujú jeho ilustrácie jeden z vrcholov výtvarného vyjadrenia rozprávkového námetu.

V ďalšom vývoji ilustrácie rozprávok sa s takou intenzitou a komplexnosťou prístupov k východiskám tvarových princípov ľudového umenia už nestretáme. Pritom však k ľudovému umeniu sa ilustrácia rozprávok neustále vracia. Buď participuje vo vonkajšej vrstve, v snahe odvolať sa do čitateľného znaku a tak dosiahnuť situovanie deja rozprávky do slovenského prostredia, pričom sa uchýľuje k citácii znakov spodobujúcich ľudové artefakty, dekor. (Cpin, Lebiš³⁴⁾) Napríklad Lebišove vsuvky skoro autentických foriem ľudovej výšivky, kolisky s rezbárskym dekorom, črpákov, masiek, drevorezových perníkových foriem v ilustrácii k Šfastenkoví. Brunovský zas pečlivo kopíruje detaily reálií a zaraďuje ich do fantasticko-asociatívnych kompozícií a halí do rúcha melancholickej farebnej harmónie.³⁵⁾ Inokedy sa návraty k ľudovému umeniu objavujú cez rysy jednoduchosti, symetrickosti kompozície, v spôsobe deformácie figúry — hlava zdôraznená na úkor tela a.p.³⁶⁾ Dúbravec, Zmeták). Alebo sa dajú odušiť v špecifickom chápaní tradícií ľudového umenia u Cipára, v jeho pestrých rozbujelo dekoratívnych tvaroch postáv. Niekedy aj v polohách, keď ilustrácia siaha po detskom výtvarnom prejave, kde v niektorých tvárných postupoch a v spôsoboch predstavivosti nájdeme isté spojivá s ľudovým umením.

(A. Klimo³⁷). Najúčinnéjšie však tam, kde ide o vycítenie podstaty ľudového umenia a jej votkanie do osnovy vyjadrenia. Tak ako u V. Bombovej, v ktorej grafickom prejave nie je ani natoľko podstatné, že doň vkladá prvky ľudovej paličkovanej čipky, batiky, dekoratívnej rezby. Je v ňom omnoho viac. Slovom F. Holešovského stelesňuje priamo podstatu sily života ľudu a tým je jej ilustrácia rovnako ľudová, národná ako i súčasná.³⁸) Práve v takomto emotívne-symbolickom prístupe k ľudovosti spočíva snáď jedna z najpravejších ciest zužitkovania ľudového prvku i v súčasnej ilustrácii rozprávky.

Poznámky

- 1) Štefánik J.: Bibliografia vydání slovenských ľudových rozprávok 1845—1974. Martin 1975.
- 2) V ilustrácii Š. Cpina vystupuje Popolvár ako goral v prostredí celkom reálnej krajiny, uprostred ktorej sa v naliehavom kontraste týči zámok na strašej nôžke. Pozri Strieborná kniha rozprávok, Bratislava 1969, s. 146.
- 3) Ilustrácie v knihách Obrázkové slovenské povesti. Ružomberok 1912; Obrázkové slovenské povesti. Ružomberok 1913; Obrázkové slovenské povesti. Ružomberok 1920—22; Obrázkové slovenské povesti. Ružomberok 1922.
- 4) Ilustrácie v knihách Bača a šarkan. Bratislava—Praha 1933; Černo vlasý princ. Bratislava—Praha 1933; Janko Hraško. Bratislava—Praha 1933; Loktibrada. Bratislava—Praha 1933; Myšacia bundička. Bratislava—Praha 1933; Popoluška. Bratislava—Praha 1933; Sincový kôň. Bratislava—Praha 1933; Traja zhavranelí bratia. Bratislava—Praha 1933; Zakliata Hora. Bratislava—Praha 1933.
- 5) Ilustrácie V. Hložníka v Slovenských rozprávkach. Žilina 1944.
- 6) Porovnaj polstránkové perokresby v knihách Slovenské rozprávky. Bratislava—Praha 1961 a ich ďalšie vydania v rokoch 1962, 1966, 1968, 1971.
- 7) Porovnaj jeho ilustrácie zo 40-tych rokov v knihách Traja bratia. Martin 1942; O kráľovi, ktorému sa jedno oko smialo a druhé plakalo. Trnava 1943; V začarovanej krajine. Trnava 1943.
- 8) Ilustrácie v knihe Slovenské ľudové rozprávky zo zbierok Sama Czambela. Martin 1959.
- 9) Ilustrácie v knihe Ďuričková M.: Biela kňažná. Bratislava 1973.
- 10) Pozri napríklad Fullovu ilustráciu v knihe Soľ nad zlato. Bratislava 1960.
- 11) Ilustrácie v knihe Janko Gondášik a zlatá pani. Bratislava 1969.
- 12) Ilustrácie v knihe Obrova stupaj. Bratislava 1965. Blízkosť tvárnych princípov medzi ilustráciami rozprávok v Jankovi Gondášikovi a zlatej pani a Obrovej stupaji zdôrazňuje i F. Holešovský. Porovnaj Holešovský F.: Ilustrácie pro děti. Tradice, vztahy, objevy. Praha 1977 s. 61.
- 14) V Hodoníne bol obraz vystavený v roku 1902. Pozri Várros M.: Slovenské výtvarné umenie 1918—1945. Bratislava 1960 s. 36. Obraz porovnaj s titulnými ilustráciami v knihe Slovenské povesti I. Zo Spišského Hnilca. Ružomberok 1908.
- 13) Bližšie k charakteristike fantastickej rozprávky pozri Českolovenská vlastivěda díl III. Lidová kultura. Praha 1968, s. 257—270, 591—604.
- 15) Viď ilustrácie M. Benku v knihe Prostonárodné slovenské povesti. Zväzok I.—III. Bratislava 1958. O geografickej určitosťi ilustrácií sa zmieňuje M. Sigmundová. Pozri Sigmundová M.: Na margo ilustrácií Dobšinského prostonárodných slovenských povesti. In: Slovenský národopis, 26, 1978, s. 595.
- 16) Porovnaj ilustrácie R. Adámka v knihách Obrázkové slovenské... c. d.
- 17) Porovnaj tituly podľa Štefánika J.: Bibliografia... c. d. Ilustrácie M. Benku sú pod č. bibl. jedn. 17, 18, 68, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 105, 106, 107, 112, 146, 170, 250, 258, 260, ilustrácie K. Ondreičku pod č. bibl. jedn. 16, 31, 32, 109, 110, ilustrácie V. Hložníka pod č. bibl. jedn. 16, 33, ilustrácie E. Zmetáka pod č. bibl. jedn. 138.
- 18) Porovnaj najmä Háľkove ilustrácie v knihe Zlatovláska. Martin 1928.
- 19) Porovnaj knižné tituly ilustrované L. Fullo podľa Štefánika J. Bibliografia... c. d. najmä č. bibl. jedn. 140, 142, 147, 148, 149, 152, 155, 158, 161, 163, 166, 172, 175, 205, 207, 209, 213, 215, 242, 253, 257, 262, 263, 264, 266, 271, 274, 275, 280, 281, 486, 512.
- 20) Porovnaj ilustrácie V. Bombovej v knihe Janko Gondášik... c. d.; A. Klimu v knihách Kráľ času. Bratislava 1965; Tri rozprávky. Bratislava 1968 a J. Beňu v knihách Brondove rozprávky. Bratislava 1968 a Janček Palček. Bratislava 1970.
- 21) Porovnaj ilustrácie J. Beňu v knihách Brondove rozprávky... c. d.; Janček Palček... c. d.
- 22) Porovnaj napríklad ilustrácie Jarosl. Vodrážku na obale knihy Popoluška. Bratislava—Praha 1933; ilustrácie E. Makovického v knihe Soľ nad zlato. Bratislava 1957; ilustráciu J. Klímu v knihe Kráľ času... c. d. s. 87.
- 23) Pozri krojové štúdie M. Benku v publikácii M. Benku a M. Benža: Odev nášho ľudu. Martin 1982.
- 24) Napríklad M. Benka v ilustráciách, kde uživa čičmiarsky respektíve zliechovsky kroj, vynecháva z pôvodného spôsobu úpravy hlavy vydatých žien charakteristické „rošky“ a nahrádza ich voľne upravenou rúškou.
- 25) Pozri ilustrácie J. Hálu ku knihe Zlatovláska... c. d.
- 26) Porovnaj ilustráciu na obale od Jaroslava Vodrážku v knihe Popoluška... c. d.
- 27) Porovnaj ilustráciu Š. Cpina v knihe Zlatá kniha rozprávok. Bratislava 1970, s. 29.
- 28) Š. Krčméry v r. 1929 v Slovenských pohľadoch napísal: „Ján Hála nie je turistujúci maliar, on sa hodil do náručia jednej dediny, zabudnúť na celý svet. Zaľúbil sa do nej a prisahal jej vernosť na celý život. Táto dedina je Važec.“ Citované podľa publikácie

M. Várros: Slovenské výtvarné umenie... c. d. s. 107. O Palugyayho vzťahu k Heŕpe píše s uznaním J. Alexy v Eláne z r. 1932. Porovnaj Várros M.: Slovenské výtvarné... c. d., s. 125.

- ²⁹⁾ Citované podľa katalógu Galandovej posmrtnej výstavy v UBS, Bratislava 1939. Pozri Várros M.: Slovenské výtvarné... c. d. s. 178.
- ³⁰⁾ Pozri ilustrácie M. Galandu v 12 zošitoch Prostonárodných slovenských povestí, ktoré vyšli v rokoch 1919—1931.
- ³¹⁾ Porovnaj tituly s ilustráciami M. Benku podľa Štefánik J.: Bibliografia... c. d. pod č. bibl. jedn. 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99.
- ³²⁾ Pozri ilustrácie J. Hálu v knihe Zlatovláska... c. d.
- ³³⁾ Porovnaj Súkromné listy Fullu a Galandu uverejnené v publikácii Matuščík R.: Ľudovít Fulla. Bratislava 1966, s. 177—192.
- ³⁴⁾ Porovnaj napríklad ilustrácie Š. Čpina v knihách Strieborná kniha

rozprávok Bratislava 1969; Zlatá kniha rozprávok. Bratislava 1970. Ďalej ilustrácie J. Lebiša v knihe Šťastenko. Rozprávky zo Zamaguria. Bratislava 197.

- ³⁵⁾ Porovnaj ilustrácie A. Brunovského ku knihám Janko Hraško. Bratislava 1960; Tri holúbky. Bratislava 1970.
- ³⁶⁾ Porovnaj napríklad ilustrácie E. Zmetáka v knihe Slovenské ľudové rozprávky zo zbierok Sama Czambela. Bratislava 1959 alebo ilustrácie R. Dúbravca ku knihe Pastierik a zbojnici. Bratislava 1963.
- ³⁷⁾ Porovnaj napríklad ilustrácie A. Klímu v knihe Kráľ času. Bratislava 1965.
- ³⁸⁾ Vrcholné ocenenie tvorby V. Bombovej sa dostalo v rokoch 1967 a 1969 na BIB, kde získala za ilustrácie k maorským rozprávkam Obrova stupaj a k slovenským rozprávkam Janko Gondášik a zlatá pani, Zlaté jablčko. Vzťah ilustrátorky k ľudovému umeniu podčiarkuje F. Holešovský vo svojej publikácii Ilustrace pro děti... c. d. s. 61

Vesna Lakičevićová

PRAMENE A ÚLOHA ĽUDOVÉHO UMENIA PRI ROZVOJI ILUSTRÁCIE DETSKÝCH KNÍH JUHOŠLÁVIA

Folklór je jedným zo zdrojov inšpirácie pre niektorých juhoslovanských grafikov a čiastočne ovplyvňuje vývoj detskej ilustrácie. Korene tohto vplyvu spočívajú v tradičných a súčasných tvorčích snahách nášho ľudu.

Pri tejto príležitosti sa budem zaoberať vplyvom a úlohou folklóru v tvorčej práci prominentných srbských ilustrátorov — no iba v období po roku 1945 nakoľko viac mi nedovolia časové a priestorové podmienky tohto sympózia.

Tradičný folkloristický materiál sa začal zbierať v 19. storočí vďaka osobnosti Vuka Stefanovića Karadžića, ktorý okrem toho, že bol reformátorom, vydával práce o ľudovej tvorbe, básne, hádanky, príslovia a výrazy (Srbský slovník, Srbské ľudové básne).

Zbieraní národných, etnografických materiálov v Srbsku sa venovali okrem Vuka Stefanovića Karadžića ešte aj inštitúcie Matica srpska a Društvo srpske slovesnosti.

Ľudové tance, inštrumentálna a vokálna hudba, lyrická a epická poézia, maľby, plastiky, drevorezy, výrobky z kameňa a kovov, hrnčiarske výrobky, kroje, kožené časti oblekov, knihy a písmo sú azda najlepšimi dôkazmi bohatstva a rozmanitosti folkloristického dedičstva na území Srbska. Do folklóru patria aj legendy, príbehy, hádanky, príslovia a bájky. Potreby každodenného života ovplyvnili vývoj umeleckých remesiel — výrobu kobercov, látok, výšivky, čipky a výrobu pečiva na slávnostné príležitosti.

Pomníky (náhrobné kamene) pri cestách, náhrobné kamene na cintorínoch a takzvané stojaté náhrobné kamene (stećak) sa robili z kameňa na zvláštne požiadanie.

Čo sa týka grafického spracovania spomínaných predmetov, prevládali geometrické a kvetinové ornamenty, zatiaľ čo štylizované a antropomorfické motívy boli oveľa zriedkavejšie.

Keď sa v roku 1947 založila Srbská akadémia vied a umení, vyvstala otázka štúdia nášho národnostného bohatstva. Roku 1946 založili Národopisný ústav srbskej akadémie a roku 1946 Národopisné oddelenie na Belehradskej univerzite. Národopisné múzeum, ako zvláštne oddelenie Národného múzea pochádza z roku 1901.

Po roku 1945 tématika folklóru vzbudila veľkú pozornosť v Srbsku. V rámci Srbskej akadémie vied a umení bola založená Spoločnosť folkloristov, ktorá nastolila problémy nášho folklóru na kongresoch doma i v zahraničí.

Zmeny v sociálno-ekonomickej štruktúre dediny umožnili vytvorenie lepších podmienok ľudového umenia a vedecký prístup k týmto otázkam takisto priniesol svoj osov. Najnovší výskum vysvetľuje folklór ako časť súčasného tvorivého úsilia ľudu, ktoré je založené na tradíciách z minulosti. Tak folklór nadobudol terminologicky širší význam, nakoľko zahŕňa aj súčasné tvorivé úsilie v mestskom prostredí. Týmto sa popreli sporadické tvrdenia, že folklór patrí minulosti.

Následkom nových spoločensko-ekonomických podmienok po roku 1945 vznikol revolučný, robotnícky folklór (partizánske príbehy, pesničky, hudba, výtvarné práce vojakov, účastníkov našej revolúcie a mládeže počas brigádnickej aktivity). Okrem novovytvoreného folklóru — ako špecifického výrazu súčasnej spoločnosti, vyvinuli sa aj nové témy obrazov, ktoré treba ilustrovať.

Moderná juhoslovanská a srbská ilustrácia sa začal prudko vyvíjať v päťdesiatych rokoch, v období umeleckej emancipácie. Opustili sa zásady socialistického realizmu a tak sa otvorili nové obzory pre pokrok nie len vo sfére ilustrácií, ale v celom modernom umení krajiny.

Založenie Akadémie úžitkových umení v Belehrade v roku 1948 podstatne prispelo k tomuto rozvoju. Pozornosť ilustrátorov sa upriamila na tradičné byzantské a naivné umenie. Ilustrátori majú radi výtvarné práce umelcov-samoukov a vážia si ich. A tak sa stane, že diela niektorých umelcov sú blízke ľudovému umeniu, ale jestvujú tiež umelci, ktorí vedome používajú prvky ľudového umenia a umelci, ktorí ich nepoužívajú vôbec.

MIESTO A SPÔSOB UVÁDZANIA FOLKLÓRU

Okrem toho, že ilustrácia obohacuje text umelecky, dodáva mu farbu, charakter a ozvlášťuje ho. Pri ilustrácii textov pre deti (rozprávky, detská poézia a próza, obrázkové knižky, príbehy) sa najčastejšie používa jasná

umelecká forma. Použitie folklórnych motívov dodáva ilustráciám živosť a uvádza do nich umelecký a výchovný prvok.

Niektoré srbské vydavateľstvá ako Vuk Karadžić, Nolit, Narodna knjiga a Zavod za izdanie udžebnika i nastavna sredstva, venujú zvláštnu pozornosť ilustráciám detských kníh. Tieto podniky vydávajú texty s ilustráciami detských kníh. Tieto podniky vydávajú texty s ilustráciami, ktoré obsahujú folklórne prvky ako aj materiály folklórneho pôvodu. Bibliografické vydanie Srbských ľudových porekadiel Kým sú hlavy, budú aj čapice, stojí za zmienku, ako unikátny príklad najnovšieho úsilia vydavateľstva Vuk Karadžić. Kniha obsahuje 25 linorezov (serigrafov) od Bosiljky Kičevac.

Vplyv folklóru na vývoj detskej ilustrácie možno sledovať aj v novinách Dečje novine, Pionir, Kekec, Politikin zabavnik, Zmaj a Politarac pričom väčšina z nich sa začala vydávať v povojnovom období. Okrem Desanky Maksimović, Mira Alečkovića, a Branka Čopica, ktorí prispeli k prebudeniu revolučného folklóru, aj množstvo básnikov píšucich pre deti, ako Dobrica Erić, Ljubivoj Ršumović, Milovan Vitezović a Duško Radović ovplyvnilo a napomohlo dynamickému oživeniu folklóru v povojnovom období.

Z pomedzi spomínaných básnikov diela Dobrića Erića majú najmarkantnejšie folkloristické črty. No v tejto súvislosti môžeme spomenúť veľa srbských ilustrátorov z ktorých uvedieme mená Živojin Kovačević, Zlata Bilić, Velizar Dinić, Jelana Grujić a Djordje Milanović, ktorí tvorili v podobnom duchu. V roku 1964 text Dorića Erića vyšiel v novinách Dečje novine vo forme comicsov, ktoré nakreslil karikaturista a ilustrátor Alexander Klas.

V súčasnosti pravidelne vychádzajú comicsy s folklórnymi črtami od Dejana Nastića v belehradskom týždenníku TV REVILJA. Majú zvláštny humor a prinášajú špecifický príklad toho, ako človek z mestského prostredia vníma životné podmienky na dedine, karikaturizuje reč, názvy a spôsob myslenia. Hoci tieto comicsy sú určené pre dospelých čítajú ich aj deti školského veku. Vznik týchto comicsov bol ovplyvnený textom, nie grafických umeňím.

Vplyv folklóru na vývoj ilustrácií možno sledovať

okrem v rozprávkach, poviedkach, próze poézii a v tradičnom dedičstve aj v učebniciach, šlabikároch, obrázkových knihách, čítankách a publikáciách so špeciálnou tematikou z národno-oslobodzovacej vojny.

Výtvarné dielo Radomíra Stevića Rasa, Zlaty Bilić a Lazara Vujaklija je blízke ľudovému umeniu spôsobom kompozície, farbami, ornamentami a arabeskami. Ich diela oplývajú kvetinovými a zoomorfnými motívmi a možno ich charakterizovať ako naratívne a farebne intenzívne, s priamočiarymi aj točivými schématickými ornamentami aj s inými geometrickými vzormi.

Forma sa vytvára najmä bodkovanými loptovitými ornamentmi. Tento druh ornamentu sa najčastejšie vyskytuje na hrudi, na fľašiach, prasliciach, šatkách na „gusli“ a vo výšivkách.

Ešte treba dodať, že v prácach našich ilustrátorov možno nájsť rozety s kvetinovými a geometrickými vzormi, ako aj ornamenty, pripomínajúce šachovnicu, ktoré vytvárajú zložky vzorov na fasádach kostolov, kostolnej architektúry Moravskej školy v Srbsku od 16. storočia.

Používajú sa aj kozmické symboly ako Slnko, Mesiac a hviezdy, ktoré majú magický význam. Prezentujú sa alebo vo svojej naozajstnej podobe, alebo symbolicky, ako rastliny. Mier, sloboda, bohatstvo a dokonca aj zmysel pre humor sú personifikované v podobe vtákov alebo zvierat. Obľúbený motív páva je nesmierne príťažlivý, ako pre deti tak aj pre výtvarníkov. Veselo sfarbené slávnostné koláče (perníkové srdcia, koníky, papučky) sú takisto typickými prejavmi ľudového umenia. Ľudové plagáty „Kuchárky“ zavesené na stenách v kuchyni majú komicke nápisy spojené s prípravou jedla. V práci ilustrátorov sa ich význam ešte zintenzívňuje.

Boško Risimović a Miodrag Vartabedijan patria do tejto skupiny ilustrátorov. Ich dielo je poznačené ponáškami na ľudové umenie náhrobných kameňov (stečak, náhrobné kamene — pomníky pri cestách) ktoré sú uskutočnené graficky. Odrážajú motívy z minulosti, tak ako tieto ostali zafixované v pamäti umelcov. Rozprávky, detská poézia a ľudové poviedky sú takisto témami ich ilustrácií.

Všetky diela tejto skupiny ilustrátorov sú založené na folklórnom dedičstve a ilustrácie predstavujú iba časť

ich záujmov, nie špecifickú kvalitu ich umeleckého prejavu.

Niekoľko ilustrátori prispôsobili arsenál svojich umeleckých a folkloristických skúseností textu a na zintenzívnenie svojich výrazových prostriedkov používajú „nedovolené“ metódy v zmysle akademického podania problému.

Najvynikajúcejší predstavitelia tohto trendu sú:

BOSILJKA KIČEVAČ, ktorá v už spomínanom bibliografickom vydaní Srbských ľudových prísloví prispôbila svoje grafické skúsenosti textu. Podarilo sa jej vytvoriť nové riešenie obsahu. Podľa príbuznosti témy zoskupila niekoľko prísloví na jednu stranu. Charakter prísloví si nevyžadoval ani folklórne ani iné špeciálne prostredie. Na niektorých grafických stranách Bosiljky Kičevač nájdeme folklórne prvky v písomnej cyrilickej interpretácii. Kompozícia je umiestnená na dedinské pozadie s prepracovanými krojmi.

Živojin Kovačević používa ornamente typické pre ľudové umenie v niektorých knihách s folklórnymi témami: štylizácie kvetov, mraky, zem. Jeho ilustrácie hrdinských eposov o Markovi Kraljevičovi, Musovi a Jabučilovi navodzujú smiešne a komické situácie. Svojou umeleckou interpretáciou tvoria časť folklóru dnešnej dediny.

Nikola Masniković zdôrazňuje svoj subjektívny prístup k témam smiešnym a humoristickým zameraním, ktoré vyplýva zo situácie v textu.

Ida Čirić vytvára akýsi spojovací článok s folklórom svojimi jednoduchými kresbami a pestrofarebnými ľudovými koláčmi s ornamentami.

Marko Krsmanović ilustroval ľudovú poviedku Lož za stávkou — a transponoval humoristický, ľudový duch príbehu do akekvátneho obrazového jazyka.

Branko Conić odhaľuje svoje druhé ja v ilustráciach pre deti, ktoré sú veľmi rozdielne od karikatúr, ktorým sa venuje profesionálne. Keď ilustruje, má mož-

nosť snívať o detstve, snívať tak, ako len deti snívajú. Tento spôsob umeleckého vyjadrovania je preňho citovým aj psychologickým zážitkom. Jeho návrat k folklóru sa odzrkadľuje v jeho perníkových srdciach, intenzívnych farbách a skúsenostiach z vidieckych jarmokov.

Desa Kerečki Mustur vytvorila vlastnú víziu folklóru prijateľnú ľuďom na celom svete v svojich ilustráciach rozprávok národov Juhoslávie.

Milić Stanković prispôsobil v Slovníku srbskej mytológie obrazy a ilustrácie k textom. Jeho myšlienky sa vyvíjali od mýtov k surrealizmu.

Okrem spomínaných ilustrátorov je ešte veľa umelcov, ktorí niekedy, čo závisí od textu, používajú folklórne prvky. Sú to: Mihailo Pisanjuk, Ljiljana Manžalović, Dušan Petričić, Ivan Kušanić, Dragana Atanasović. Ilustrácie pre deti sú blízke folklóru svojou naivnosťou. Vplyv folklórneho dedičstva sa prejavuje v intenzite pocitov, túžby patriť niekam. Tento pocit je jedným z faktorov ktorý úzko determinuje štylistickú, teritoriálnu a duševne emocionálnu orientáciu, ktorá dodáva zvláštne sfarbenie umeniu v rámci etnickej kultúry.

V podstate umelec vyjadruje talent svojho ľudu. Jeho duchovné a rasové črty, klíma, spôsob života a vyjadrovania. Hoci každé umelecké dielo je podmienené rasovými, etnickými a prírodnými faktormi, predsa je univerzálne, všeludské, nakoľko je vytvorené pre všetkých ľudí bez ohľadu na rozdiely, ktoré medzi nimi sú. Umenie je etnicky podmienené, ale nie je esteticky obmedzené. Najhodnotnejšie na umeleckom diele sú jeho univerzálne, ľudské hodnoty. Veľký umelec môže objaviť to, čo je univerzálne, ľudské v národných témach, to všeobjímajúce a blízke ľuďom všetkých období a svetadielov. V takom univerzálnom pohľade umelecký charakter prehráva hranice jednej národnosti (napr. národný hrdina Kraljević Marko). Také osobnosti prekračujú všetky hranice ako svetoobčania bez problémov a bez pasov.

86/87

Marta Sigmundová

BENKOVE ILUSTRÁCIE

PROSTONÁRODNÝCH SLOVENSKÝCH POVESTÍ

ČSSR

V priebehu posledného storočia ľudová rozprávka i povesť neexistuje už výlučne len v ústnom podaní a tradovaní, ale aj vo svojom pôvodnom prostredí funguje aj novým spôsobom komunikácie, v zošitových a neskôr knižných vydaniach. Bezosporu najvýznamnejším súborom sú Prostonárodné slovenské povesti, Pavla Dobšinského, významnej osobnosti slovenského národného i kultúrneho diania minulého storočia, jedného zo zakladateľov slovenskej folkloristiky, neúnavného zberateľa, redaktora, zostavovateľa i teoretika v oblasti ľudovej slovesnosti.

Už v prvých zošitových vydaniach, zásluhou redakčnej práce Pavla Dobšinského nešlo o jednoduchý prepis ústneho komunikátu, ale o istý druh úpravy, štylizácie, ktorá súvisela s čitateľským vydaním povestí. Životnosť Dobšinského súboru ukazuje, že redakčné zásahy nezmenšili umelecké hodnoty rozprávok. Stali sa skutočným klenotom slovenskej literatúry, o čom svedčí ich čitateľská obľuba a periodicky sa opakujúce vydania. Formálna i obsahová hodnota rozprávok inšpirovala popredných slovenských výtvarníkov k vlastnému obrazovému prepisu. Vznikli tak samostatné diela i ilustrácie, viazané na rozprávkový súbor.

V r. 1958 vychádzajú Prostonárodné povesti, I—III, ako jubilejné vydanie k 100. výročiu vydania Slovenských povestí A. H. Škultétyho a P. Dobšinského z r. 1858—1861, v Bratislave, v Slovenskom vydavateľstve krásnej literatúry (tlač Severoslovenské tlačiarne v Martine). Vydavateľstvo zverilo ilustračnú výzdobu vydania jednému výtvarníkovi, ktorý mohol svoju koncepciu uplatniť v celom diele. Autorom ilustrácií tohoto vydania je národný umelec Martin Benka.

Martin Benka (1888—1971), maliar, grafik, ilustrátor, zakladateľ slovenskej výtvarnej moderny. V r. 1953 mu bol ako prvému slovenskému výtvarníkovi udelený titul národný umelec za dielo hlboko národné formou i obsahom. Benkov prístup k Dobšinského rozprávkam sa pokúsime načrtnúť z niekoľkých hľadísk. Vychádzajú z predmetu nášho bádania, ktorým je ľudová kultúra, zameriame pohľad na to, nakoľko bola ona inšpiračným zdrojom pre ilustrátora. Z hľadiska ilustratívosti posúdime vzťah ilustrácie a textu rozprávky, resp. výber motívov

a nakoniec zhodnotíme ilustrácie Prostonárodných slovenských povestí v širšom kontexte maliarovej tvorby. Autorova koncepcia sa uplatnila v celom diele, teda vo frontispice (kresba perom, tušom, akvarelovaná), dejových kompozíciách (kresba perom, tušom, na bielom alebo farebnom podklade), hlavičkách, koncovkách (kresba perom tušom), i v písme. Pre veľký počet ilustrácií (975) sme si na analýzu vybrali len frontispice (150).

Pre frontispice, úvodný obraz, v ktorom je koncentrované symbolické vyjadrenie obsahu ilustrovaného textu si maliar vyberal prevažne statické scény. Najvýraznejším zobrazeným prvkom ľudovej kultúry je odev hrdinov. Ľudový odev Martin Benka veľmi dobre poznal. Zamýšľal sa nad jeho pôvodom, resp. vekom, zaujímala ho jeho farebnosť a dekoratívnosť. V zobrazovaní mu toto poznanie bránilo, a súčasne dovoľovalo štylizovať ho len natoľko, že najmä v ženskom odevu sme schopní určiť nielen regionálnu, ale často až lokálnu príslušnosť. (Napríklad: 1. Ľudojedi, PSP I, s. 390, žena v zliechovskom; 2. Neverná žena, PSP II, s. 110, chlapec v detvianskom; 3. Had, mačička a psík, PSP, II, s. 126, žena z Važca; 4. Žabina kmotra, PSP II, s. 434 dievka L. Sliache; 5. Janko Hraško, PSP II, s. 296, žena zo stred. Považia; 6. Psota, PSP, PSP III, s. 116, muž a žena v ždiarskom; 7. O pohanskom kráľovi, PSP III, s. 200, žena v zliechovskom; 8. O človeku čo nikdy nehrešil, PSP III, s. 196, muž zo Záhoria; 9. Nebojsa, PSP III, s. 146, mládenec z okolia Piešťan; 10. Pravda, PSP III, s. 485, mládenec a žena v detvianskom.)

Predsa však prevažná väčšina odevov hrdinov je štylizovaná tak, že nie je možné identifikovať pôvod, pretože jednak kontaminoval rôzne regionálne prvky (v ženskom odevu zástera, čepiec, a i.), alebo zobrazoval akýsi všeobecný model, najmä v mužskom odevu (gate, košela, opasok, kožúšok, kabanica, klobúk). Napr. 11. Sirôtky, PSP III, s. 261, starý muž v konopnom; 12. Baláž, PSP II, s. 250, pastier; 13—14. Mlynček, PSP II, s. 272, 281, mužský odev; a i.

Odev hrdinu bol pre maliara prostriedkom symbolického vyjadrenia, konkrétne predstavu archičnosti spájal so zobrazením rubášového alebo košefového odevu ženských hrdiniek. Symbolom starodávnej viery sa mu

stal ženský ľudový odev zo Zliechova, do ktorého obliekal veštice a vedomkyne. Napr. Laktibrada, PSP I, s. 46; Radúz a Ľudmila, PSP I, s. 74; Za zlatým jablčkom, PSP I, s. 124; Vikolak, PSP I, s. 240; Cesta k slncu a mesiacu, PSP II, s. 378; Pes, PSP III, s. 337; ako aj perokresby Soľ nad zlato, PSP III, s. 13; Mítvy frajer, PSP III, s. 285 a i.

Odevy hrdinov z neľudových vrstiev sú obyčajne v intenciách „slovenského“ chápania, doplnené sú však súčasťami alebo výzdobou ľudového odevu, ako princ má cez plece prehodenú detviansku halenu, mníšska kutňa čiernokňažníka je lemovaná motívmi čičmianskej výšivky a pod.

Na druhej strane v takomto vyjadrení je sám ľudový odev heroizovaný, čo vyjadruje napr. časté používanie drapérie, odvodenej nezriedka z polky.

Napr.: Popolvár najväčší na svete, PSP III, s. 293; Vífaz kuchta, PSP I, s. 320, kráľovná má šaty zdobené prvkami ľudovej výšivky v žltó-červenej farebnosti; Čiernokňažník, PSP I, s. 212; Tri perá z draka, PSP I, s. 170, malá princezná v kabanke, učesaná na zaušnice; Zlatá podkova, zlató pero, zlatý vlas, PSP I, s. 132, princezná v rubášovom odevu, cez plecía drapéria a pod.

Vhodným objektom pre uplatnenie Benkovi vlastnému dekorativizmu bola ľudová architektúra. Rozprávkové chalúčky sú drevenice s bohato členenou viacvalbovou strechou, s hálkou (oravský typ). Zobrazená krajina je slovenská geograficky, rozoznávame tu horstvá, siluety Rosutca, Kriváňa a pod.; historicky, i sociálno-ekonomicky. Znaký pastierstva a poľnohospodárskej práce nachádzame v rámci krajinárskeho pozadia, niekedy priamo v prvom pláne zobrazenia. (Máme na mysli úzke políčka, ostrvy, kolíbu, košiar a i.) Ani rozprávková krajina neexistuje pre Benku bez človeka a jeho práce. Napr. Prorok Rak, PSP III, s. 103, chlap cestou z jarmoku; Čert slúži, PSP II, s. 430, drevorubač; Drotári a ten špatný, PSP III, s. 214, drotári; Starý Bodrík a vlk, PSP III, s. 350, bača so psom, v pozadí salaš; Salaš na Čertovici, PSP III, s. 508, sfahovanie salaša; a iné.

Zaujímavé je zisťovať vzťah ilustrácie a textu, teda výber motívov, ktoré si autor vybral z rozprávky na zobrazenie. Ako sme už uviedli, pre frontispice si autor vyberal prevažne statické scény. Podľa Proppovej analýzy morfo-

lógie čarovnej rozprávky (PROPP, V. J., Morfológia rozprávky, Bratislava 1971) stanovili sme pre každý frontispice zobrazenú funkciu účinkujúcich postáv. Prevažná väčšina zobrazení zachytávala východiskovú situáciu, resp. zobrazovala hlavného hrdinu rozprávky. (Frontispice rozprávok o zvieratách, ako aj legiend a realistických rozprávok sme do tejto analýzy nezahrnuli.) Veľké časté boli funkcie 1) jeden z členov rodiny odchádza z domu, 11) hrdina opúšťa dom, 12) hrdinu skúšajú, príprava aby dostal čarodejný prostriedok, 23) hrdina prichádza domov alebo do inej krajiny nepoznaný, 31) hrdina sa ožení a získa kráľovstvo. Predpokladáme, a nakoniec aj číselné zastúpenie zobrazení jednotlivých funkcií to dokladá, že výber práve týchto funkcií nebol u Benku náhodný. Jednak samotná povaha frontispice určuje zobrazovať východiskovú situáciu, resp. situáciu na začiatku zápletky. Na druhej strane pomerne kľudné funkcie boli vhodnejšie na zostavenie symbolickej kompozície, než funkcie bezprostredného boja hrdinu, ktoré by vyžadovali zobrazenie dramatickej akcie. (pozri VÁROSS M., O Benkových ilustráciách Dobšinského rozprávok, Nová Lit., 2, 1958, 27. mája, s. 8)

Z hľadiska širších kontextov Benkovho maliarskeho diela treba pripomenúť, že maliar v samom začiatku, ba ešte pred začatím vlastnej tvorby dostal mocné impulzy v tvorbe moravských umelcov, Úprkovcov a J. Věšína, ktorá je charakteristická záujmom o etnografické zvláštnosti rázovitých krajov a jej znakmi sú vonkajšková opisnosť a dokumentárnosť. Benka poprel iluzionistickú interpretáciu skutočnosti Úprku a Věšína, z ktorých vychádzal, nastolil expresívne a monumentalizujúce zásady zobrazenia. Aj pri tomto programe však neprestal vychádzať z vonkajších znakov zobrazovaných tém, čo sa v ilustráciách prejavilo v zmysle pre detail ako znak, a v záľube v dekoratívnom. Tieto zásady však neuberajú ilustráciám na heroizme a pátose, ba práve, stávajú sa aj prostriedkom monumentalizácie (napr. textilný ornament).

Záverom možno konštatovať, že Martin Benka sa pri ilustrovaní Prostonárodných slovenských povestí inšpiroval prvkami a javmi ľudovej kultúry, ktoré jednak podával vo svojom autorskom pretvorení, jednak im do-

dával symbolické významy v intenciách svojho tvorivého zámeru. Motivicky sa vo frontispice k rozprávkam sústredil na východiskové situácie rozprávky, ktoré boli vhodné na symbolické vyjadrenie nasledujúceho deja a svojou statickou povahou poskytli maliarovi priestor pre vyjadrenie istého heroizmu a pátosu, ktorý je vlastný tak ľudov-

vým rozprávkam, ako aj benkovskému chápaniu skutočnosti. Domnievame sa, že práve táto harmónia, dala vzniknúť dokonalému knižnému dielu, kde ilustrácia pomáha vnímať text rozprávok a spolu s textom podnecuje čitateľa vnímať a prežívať rozprávkový svet.

90/91

Gita Kordošová

VPLYV TRADÍCIÍ ĽUDOVÉHO DREVOREZU A ĽUDOVEJ DREVOREZBY V SLOVENSKEJ ILUSTRÁCIÍ ČSSR

Jedným z charakteristických znakov slovenskej ilustrácie je jej úzka spätosť s voľnou grafikou a uplatňovanie grafických techník v ilustrácii. Táto väzba sa formovala a upevňovala jednak v rámci kryštalizácie a kontinuálneho vývinu slovenskej grafiky, ale i motivickou spätosťou spracovaním literárnych podnetov. U početnej skupiny umelcov s paralelne rozvíjajúcimi záujmami v týchto dvoch disciplínach sa výsledky hľadania vo výraze zákonite objavili vo voľnej grafike a v ilustrácii. Slovenskej ilustrácii prinieslo toto spojenie výrazné výsledky a obohatenie nielen pri definovaní jej súčasnej podoby, ale predovšetkým z hľadiska jej historického vývinu. V rámci tohto špecifického znaku sa stala klasická technika drevorezu určujúcou platformou formulovania podoby modernej slovenskej grafickej a ilustrátorskej tvorby, ku ktorým nachádzala východiská kontaktom s tradíciou ľudového drevorezu a so štýlovým vývinom moderného európskeho umenia.

K problému, ktorý vymedzuje téma príspevku, predstavuje ľudový drevorez a ľudová drevorezba jednu oblasť zo širokej škály ľudového výtvarného prejavu z ktorej sa uplatnil vplyv tradície v novom umeleckom prejave a spájal s tvorivým obnovovaním. V slovenskej ilustrácii sa tieto podnety a umelecké výsledky tvorivého čerpania zo zdrojov ľudového drevorezu a ľudovej drevorezby prejavili predovšetkým v tom, že jeho výrazovo-formálna podstata a bezprostredný vzťah tvárnych prostriedkov k charakteru tvorby poskytili adekvátnu formu interpretovania ľudovej slovesnosti a najpriliehavejšiu reč jej výtvarnej transpozície. Tradícia tu poskytuje nielen obsahovo-výrazovú rovinu, ale aj technický prístup nakoľko vlastný drevorez je súčasťou ľudovej tradície.

Ľudový drevorez, i keď sa nerozvinul do takej šírky ako niektoré iné druhy ľudového umenia, predsa bol u nás značne rozšírený. Táto reprodukčná technika dobre vyhovovala svojou lapidárnosťou a dekoratívnosťou vkusu širokej ľudovej vrstvy. Ľudoví rytci tvorili tieto drevorezy často v spojení s rezbárstvom alebo výrobou modrotlačových foriem. Ich pôsobenie bolo v 18. storočí nezávislé, sami boli zväčša púťovými predavačmi, vydávali sa na cesty a roznášali náboženské i svetské obrázky. Zvýšeným dopytom po púťových tlačiarňach vzniká spo-

lupráca ľudových rytcov s tlačiarňami a popri tejto remeselnej produkcii, nesúcej znaky zručnosti a štýlovej vytriedenosti, realizujú miestni ľudoví tvorcovia obrázky v jadrnej, prostej a naivnej forme. Ľudové grafiky — náboženské samostatné obrazy, jarmočné tlače i ilustrácie púťových piesní — nadväzujú ikonograficky na predlohy určované cirkvou a na drevorezy západoeurópskej proveniencie, ktoré ľudoví rytci kopírovali a voľne prepisovali. Na tieto hrubšie avšak lapidárnou ľudovosťou neobyčajne pôsobivé domáce repliky vplývali i príbuzné rytecké techniky modrotlačových a medovníkových foriem. V súvislosti s tým dostali sa do drevorezových obrázkov nové prvky, uplatnila sa práca s rastlinným ornamentom a bohato sa rozvinula ornamentálno-dekoratívna zložka. Slovenský ľudový drevorez charakterizuje práve voľnejšia a bohatšia fantázia v členení, v rozvrhu i dekoratívnom rozvinutí plochy obrazu od odlišného západoeurópskeho, viazanejšieho naratívneho štúdiom reality.

Podľa zdobnosti, tematiky a ikonografie inšpirovali sa ľudoví umelci na Slovensku prevažne barokovými predlohami. Bohatosťou kvetinového ornamentu vynikajú obrazy zachovaných drevorezových foriem Ľudový rytec, veľkej technickej zručnosti pretvoril známy motív Krista na kríži v duchu ľudového ornamentalizmu. Drevorez veľkého formátu (26 × 17) mal pôsobiť ako samostatný obraz a pochádza z 18. storočia. Obraz charakterizuje výpravná dekoratívna kompozícia, renesančná šrafúra tiež podriadená dekoratívne zámeru a lineárna rezba tvarov, ktoré ako formovo-výrazové prvky pretrvávali až do konca 19. storočia.

Medzi drevorezovými obrazmi boli najrozšírenejšie mariánske námety, ktoré sa kryštalizovali do špecifických ikonografických typov podľa miestnej kultovej orientácie. Z dielne toho istého ľudového umelca pochádza aj svojský prepis šaštínskej madony. Námet je traktovaný ako dekoratívna predstava, celá plocha je rovnomerne komponovaná popri figuratívnom prvku ornamentálnou výplňou. Postavy sú plošné, spravidla nesú málo typizačných a charakterových znakov a v priestore neproporčne. Ľudový tvorca sleduje predovšetkým ornamentálny účin, ktorému podriaďuje vedenie línie, šrafúru a kompozičnú skladbu. Ľudový ornamentalizmus charakterizuje nielen

drevorezové obrazy ale aj slovenské maľby pod sklom, ktoré vychádzali priamo z grafických tlačí. Túto podobnosť podmienil technický prístup, pri ktorom sa pre maľovanie pod sklo použili ako predlohy drevorezové obrázky. Grafické tlače, popri sochárskej a maliarskej výzdobe kostolov, mali priamy vplyv aj na podobu ľudových sošiek. Ľudový rezbár prepisuje umelecký zámer originálu do redukovanejšej formy, v ktorej tvar vyúsťuje do samoznaku. Často nedokonalosť rezby a hlavne lapidárnejšia obrazová predstava pomáhali tejto znakovosti. Vlastnosti materiálu sú maximálne využité a predurčujú charakter skulptúry. V plastikách profánnej povahy ľudoví rezbári typizovali postavy a motívy zvierat pre prostredie v ktorom žili. Tieto malé plastiky sú málokedy poňaté samostatne, zvyčajne sú viazané na určité predmety, z ktorých organicky vyrastajú.

Myšlienkový dosah a obsahovosť celého nášho ľudového umenia výtvarného, slovesného a hudobného je prestúpený náladovou zložkou baladickosti, lyrickosti a miestami aj humornym akcentom spracovaných tém, čo zrejme vyhovovalo umeleckým predstavám a povahe ľudu. Tieto vlastnosti, vedľa tvárnych a výrazových prostriedkov, sa stali veľmi blízke modernému grafickému a ilustrátorskému prejavu pri uchopení námetu a pri docelení súladu medzi výtvarným a obsahovým.

Živým a autentickejším podnetom pre modernú slovenskú grafiku sa stal ľudový drevorez príťažlivý symbolickou znakovosťou, štýlovým princípom, nevšednou obraznosťou a polaritou dekoratívnych a expresívnych zložiek. Vedúcou osobnosťou tvorivého vzťahu k tradíciám ľudového drevorezu sa stal Ľudovít Fulla. Okrem ľudového drevorezu, z ktorého našiel východiská v grafike a ilustrácii, ale aj v celej svojej maliarskej tvorbe a vo všetkých etapách umeleckého vývinu udržoval plodné spojenie s ľudovým výtvarným prejavom a tvorivo zúžitkoval jeho rozmanitú skladbu od rezbárstva, skľomaľby, keramiky, výšivky k ľudovým hračkám. Do popredia sa dostávala dekoratívna funkcia a ornamentálna forma ľudového prejavu, ktoré v súčinnosti so štylizáciou a farebnosťou naplnili umelcov moderný program do jedinečnej podoby. Aj v ilustráciách úspešne presadzuje princíp dekoratívno-ornamentálnej výrazovosti. Východis-

ko ľudového drevorezu využíva v oblasti formových, štýlových i technických prvkov a ich kvalitatívne novým a tvorivým prehodnotením. Objavuje dôležité podnety vo formovovýrazovej sfére pre riešenie tvaru, priestorovej kompozície a lineárnej kresby. Výtvarné riešenie ilustrácií k básnickej zbierke „Žofia“ (1941) v technike drevorezu, vyjadruje čisté obrazové línie s rovnobežnou šrafúrou, dekoratívne rozloženie skladby i vegetatívneho motívu. V kompozícii prekročil hranicu videného a uplatnil fantazijnú väzbu vecí v poetických spojeniach. Rozvíjanie kvetinového ornamentálneho prvku v obrazovej ploche podľa štýlových zákonitostí ľudového umenia, ostane trvalou zložkou celej ďalšej umelcovej tvorby maliarskej, grafickej a ilustrátorskej. Rovnako aj symbol súvisí s Fullovým tvorivým vzťahom k ľudovému výtvarnému umeniu. Obrazným vyjadrením preniká do podstaty obsahu. Obrazová skladba je komponovaná symetricky, dej traktovaný ako dekoratívna predstava a ornamentálnemu účinu je podriadená línia, šrafúra a rozvrh.

Fullovský význam podstaty výrazu a tvorivého prehodnocovania princípov ľudovosti dozreli v osobnosti a v tvorbe Ernesta Zmetáka. Umelec objavil pre slovenskú grafiku a ilustráciu príťažlivosť expresívneho rezu a tesnejšie spojenie so slovenským ľudovým drevorezom. So svojim názorom na knižný útvar a inšpiračnými zdrojmi tvorby zasahuje do slovenského ilustrátorského diania originálnymi drevorezovými sprievodmi k ľudovej slovesnosti. V ilustráciách vyjadruje baladický obsah a poetickú predlohu rozvíjaním deja v prírodnom prostredí. Popri vplyvu ľudovej tradície prenikajú do Zmetákových drevorezov aj impulzy expresionizmu nie v dramatickom výraze ale v emotívnom využití kontrastu čiernobielej plochy. Robustné formy a rustikálny rez súvisia so Zmetákovým ponímaním a vizuálnou interpretáciou slova. Drevorezy Zmetákových ilustrácií nemožno oddeliť od jeho voľnej grafickej tvorby, obe oblasti tvorivej činnosti bytostne súvisia. Presvedčuje nás o tom jednak tématické zaujatie a tiež i rozmerne formáty ilustrácií, ktoré môžu pôsobiť ako samostatné svojbytné diela. Výtvarné ťažisko ilustrácií k zbierke zbojníckych piesní „Bolo nás jedenásť“ (1963) a ku knihe „Balady a povesti“ (1965) spočíva na rozmerných celostranách v orámovanej ploche. Osobito jadr-

ný prednes sleduje predovšetkým sumárny objem tvarov, ale prísnosť obrysov uvoľňuje vnútornou kresbou. V drevorezoch sa prejavuje aj umelcov tvárny vzťah k hmote. Materiálom spoluurčuje konkretizovanie tvarov do jednoduchej skratky a lapidárnej formy a súčasne sa štruktúra a povaha hmoty výrazove presadzuje. Výsledkom Zmetákovho prehĺbenia a tvorivého čerpania ľudových podnetov chápaných predovšetkým obsahom a charakterom ľudovej slovesnosti je popri baladickej a lyrickej náladovosti i prízvuk humoru a irónie. V Slovenských ľudových rozprávkach (1959) vychádza z povahy a poznania zákonitostí ľudového umenia a jeho organického spojenia so životom, prácou a psychikou ľudí. Z tohto vnútorného precítenia sú ilustrácie súzvučnou obrazovou interpretáciou predlohy. Zmeták pri ilustrovaní riešil knihu ako celok a doplnil ľudové rozprávky originálnymi rezanými koncovkami. Ilustračná tvorba Ernesta Zmetáka, ktorá tak naplno rozvinula tradíciu ľudového drevorezu a ľudovej drevorezby, oživila nielen jeho reč foriem, ale predovšetkým aj jeho tvorivú podstatu.

Aktuálnosť príkladu Ľudovíta Fullu sledovala ďalšia nastupujúca generácia. Tieto podnety svojsky korigoval Viliam Chmel v grafickom cykle Slovenských ľudových piesní (1950). Koloristický zámer a ornamentálno-dekoratívny účin sú poučením na ľudovom umení sprostredkovaným výtvarnou tvorbou Fullovou. V skladobnej zložke je epickejší, rozvíja dejový celok do bohatej scény. V osobitej obnove chápe ako prirodzenú súčasť prvok ľudového ornamentu.

Príťažlivosť ľudového drevorezu spontánne vyjadrili — i keď iba ojedinelým príspevkom, Alojz Klimo a Jarmila Čihánková. Určujúco prispela i tématka ľudovej slovesnosti — u Klimu spracovanie jánošíkovského námetu v drevorezovom cykle Smrť Jánošíkova (1948). Výrazové prostriedky majú analogické formy v naivnom zjednodušení, tvarovej štylizácii, v plošnosti a v kontúrovej sústave línií. Na nový stupeň tvárnych a výrazových hodnôt drevorezu čerpajúceho z prameňov ľudovej grafiky koncipovala Jarmila Čihánková drevorezový cyklus Slovenských ľudových piesní (1948). V modernom chápaní nadviazala na štylistické princípy ľudových tlačí lineárnou šrafúrou,

statickou kompozíciou, obsahovou symbolikou a geometrickou tvarovou redukciou.

Na Zmetákov príklad nadväzuje a nachádza poučenie dielo Róberta Dúbravca. Fenomén ľudovosti, ako inšpiračný zdroj ozýva sa v celej umelcovej tvorbe — vo voľnej grafike, monumentálno-dekoratívnej tvorbe, ale najbohatšie v jeho ilustrácii. Počas svojej takmer päťnásťročnej tvorivej práce na tomto poli realizoval rad štýlovo závažných ilustračných cyklov k slovenským ľudovým rozprávkam a povestiam a k jánošíkovskej tematike. V rámci tohto tematického zamerania a zaujatia i v rámci rešpektovania výtvarného dedičstva ľudového umenia sa vyhranili aj charakteristické znaky Dúbravcovej ilustračnej tvorby. Ilustrácie rieši v grafickej technike kolorovaného drevorezu a drevorezu s podtlačou. Svoju ilustračnú etapu začal cyklom drevorezov k zbierke rozprávok Jánošík a víly (1959), v ktorom geometrizujúci tvar vytvára obrysy pevne ohraničených čiernobielych plôch oživených vnútornou skladbou negatívnych rezov. Tento lapidárny rytmus sa prejavuje aj v kompozičnom riešení, v jeho prehľadnosti a vyváženosti. Čistá a účinná štylizácia je umocňovaná intenzitou koloritu. Od ranných diel, kde dominoval objem figúr a robustný rez, procesom tvorivej štylizácie formuje sa úsilie k znakovému a symbolickému vyjadreniu. Prirodzené smerovanie k tvarovému zjednodušeniu otvára priestor k dekoratívnejšiemu poňatiu prvkov a k voľbe scén. Takýmto medzistupňom na ceste k jednoznačnému dekoratívne zámeru sú ilustrácie knihy Pastierik a zbojníci (1963).

Pre súbor kolorovaných drevorezov k slovenským rozprávkam Kamenný kráľ (1972) volí Dúbravec popri dynamickom rozvinutí kompozičných prvkov i statickú skladbu, opúšťa skratkovitú jednocénnu dejovosť a sústredí sa na zámer dekoratívnosti v zmysle obsahu obrazovej stavby a farebnosti. Farebná zložka týchto ilustrácií je kultivovaná svojim harmonizujúcim akordom a dáva obrazu základnú atmosféru vo vzťahu k obsahu.

Nový tvorivý impulz a záujem o skúmanie odkazu a dedičstva ruskej ľudovej tlače podnietili umelca v interpretácii starých ruských epických piesní knihy Bohatierske byliny (1975). V tvarovo bohatých kompozíciách zosil-

ňuje dekoratívny charakter, dej stavia na monumentálno-dynamickej skladbe jednotlivých figuratívnych motívov spolu so sujetovými atribútmi predmetného, ale pritom intenzívne symbolického charakteru. Dúbravcova výtvarná interpretácia volí najprimeranejší prejav výrazovej pôsobivosti a predstavuje dokonalú jednotu textu s ilustráciou.

V pohľade na vývin slovenskej ilustrácie určil vplyv ľudového drevorezu a ľudovej drevorezby niekoľko charakteristických a špecifických obsahových a formálnych rysov. V zmysle techniky nejde o jej obnovu, ale priamu kontinuitu založenú na novom programe spájania kultivovane moderného s rudimentárne ľudovým v grafickom prejave. Preniknutie ku koreňom drevorezu podmienila aj ambícia zvládnuť čo najvýraznejšie a najprimeranejšie obsahové zameranie na ľudovú slovesnú tradíciu. Motívy ľudovej slovesnosti, boli impulzom k hľadaniu špecifického prejavu. Drevorez sa stal adekvátnym a optimálnym prostriedkom pre realizovanie daných zámerov. Tvárne

prostriedky ľudového drevorezu, ktoré vyúsťujú v novom umeleckom prejave, nadobúdajú znaky osobitých a svojráznych prístupov. Fullova ilustrácia zhodnotila význam symbolu a ornamentálnu zložku. Drevorezy Ernesta Zmetáka vychádzajú z konštruktívno-tvarových princípov a sledujú predovšetkým spontánne vyjadrenie baladickéj a lyrickej atmosféry. Na rozdiel od Zmetáka prezentuje Dúbravcova ilustrácia štylizovanejšie formy, monumentálny charakter, dynamickú skladbu a akcentujúci dekoratívny prízvuk. Vedľa nepriamych štýlových analógií dominoval u týchto umelcov predovšetkým taký prístup, ktorý pri čerpaní podnetov ľudového umenia chápal tradíciu vždy ako organickú súčasť celej ľudovej kultúry a prenikol do celej jej rozmanitej skladby a diferencovanosti — od ľudovej slovesnosti, cez ľudovú hudbu a pieseň až k zvykoslovným tradíciám. Cez takýto hlboký zmyslovo-duchovný kontakt spolu s plodnou investičnosťou umelcov dospela ich tvorba k spoločnej ideovo-estetickéj podstate slovesného a výtvarného.

Ladislav Grešlík

POZNÁMKY K ILUSTRÁCIÁM KNÍH PRE DETI V UKRAJINSKOM JAZYKU, VYDÁVANÝCH V ČSSR ČSSR

Zásluhou leninskej národnostnej politiky KSČ aj občanom ukrajinskej národnosti dostalo sa možnosti rovnoprávne sa podieľať na budovaní socialistickej spoločnosti. Náš štát im na to vytvoril všetky nevyhnutné podmienky. V oblasti kultúry týka sa to tiež edičnej činnosti.

Vydávaním kníh v ukrajiničine sa u nás zaoberá Ústredný výbor Kultúrneho zväzu ukrajinských pracujúcich v Československu a hlavne Slovenské pedagogické nakladateľstvo v Bratislave, odbor ukrajinskej literatúry v Prešove. Doteraz v tomto nakladateľstve vyšlo 342 ukrajinských publikácií. V tomto počte sú zahrnuté okrem krásnej literatúry aj vedecké práce, memoáre, diela z oblasti folklóru.

Svoje miesto tu má tiež literatúra pre deti. Hoci sa tejto oblasti tvorby venovali viacerí naši ukrajinskí spisovatelia, ich práce vychádzali iba časopisecky, prípadne ako súčasť zborníkov. Prvá kniha pre deti vyšla až v roku 1960, keď SPN začalo okrem učebníc vydávať aj ukrajinskú beletriu. Za obdobie rokov 1960—1982 vyšlo pre deti 30 titulov. Z toho je 20 pôvodných prác a 10 prekladov zo slovenskej a českej literatúry. Keď k tomu prirátame sedem zborníkov Ukrajinských ľudových rozprávok východného Slovenska, sú to teda za spomenuté obdobie v priemere necelé dve knihy ročne. Členovia Ukrajinskej odbočky Zväzu slovenských spisovateľov už niekoľkokrát poukazovali v tlači, na svojich zasadnutiach na neuspokojivú bilanciu v tvorbe pre deti. Ich snahou je, aby sa vyrovnala próze a zvlášť poézii, ktorá si už vydobyla významné postavenie aj v celoštátnom meradle.

Medzi prvými začal pracovať nad ilustrovaním ukrajinských kníh pre deti Štefan Hapák. Pozorujeme u neho snahu využiť prvky ľudového ornamentu. Ilustrácie sú vo veľkom kontraste s poetickým textom rozprávky.¹⁾ Sú skôr jeho odrazom v krivom zrkadle ako ilustráciami. Veľmi nízka polygrafická úroveň je príčinou, že sú skôr jeho odrazom v krivom zrkadle ako ilustráciami. Pre vnímavý detský intelekt zostáva málo, čo by stálo za povšimnutie, čo by obohacovalo a rozvíjalo um a fantáziu dieťaťa. Štefan Hapák bol častým účastníkom národopisných expedícií koncom 40-tych rokov, ktoré skúmali oblasti na východnom Slovensku, kde žije ukrajinské

obyvateľstvo. Aj neskôr, samostatne, neraz prešiel rázovými dedinami. S hlbokým zaujatím zachytával na papieri, na plátne, fixoval si v pamäti pamiatky tradičnej ľudovej kultúry. Výsledkom boli cykly prác s tematikou ľudovej architektúry a krojov. Svoje poznatky a skúsenosti využil potom pri ilustrovaní jedného zo zborníkov ukrajinských ľudových rozprávok.²⁾ V jeho kolorovaných perokresbách dominuje obrysová línia. Zobrazenia predstaviteľov prostého ľudu sú, žiaľ, skôr zjednodušenými etnografickými štúdiami v pohybe než ilustráciami ľudových rozprávok, ktoré sú nasýtené výraznými, charakteristickými hrdinami.

Ľudové umenie ako inšpiratívny zdroj môže sa najvýraznejšie prejavíť v ilustráciách ľudových rozprávok. Aj ďalej sa preto zameriavame práve na tento okruh. Podobne ako Hapák taktiež Mikuláš Dic čerpá z ukrajinského národopisného bohatstva.³⁾ Výtvarník sa v ilustrovaní odpútal od prílišnej popisnosti, v porovnaní s Hapákom zredukoval aj etnografizmy.

Iný prístup si zvolil Andrej Doboš.⁴⁾ Farebné koláže doplnené kresbou perom vzbudzujú v divákovi a čitateľovi dojem tajuplnosti, nedopovedanosti. Ich lakonicnosť, neprítomnosť detailov núti nás samým si ich dotvárať. Stávame sa, aspoň v predstave, aktívnymi tvorcami. Doboš je v týchto svojich ilustráciách blízky detskému výtvarnému prejavu.

Ako ilustrátor rozprávok je menej známy Orest Dubay.⁵⁾ Základom mu poslúžili jeho predchádzajúce grafické práce. Ilustrácie s veľkými farebnými plochami, s výrazným rukopisom majú styčné body s ľudovými maľbami na skle. Voľnejšie chápaný vzťah textu a ilustrácie vidíme u Ivana Šafranka.⁶⁾ Sú to viac fantázie na tému rozprávok. Do určitej miery sa v nich odpúta od svojej maliarskej tvorby, pre ktorú v tom období bola príznačná farebná a kresbová expresívnosť s veľkou dávkou deformácie foriem. Občas u neho dochádza k disharmónii s textom v prílišnej modernizácii detailov.

Ján Gavulič je autorom ilustrácií dvoch kníh rozprávok. V prvej z nich⁷⁾ organicky spojil do jedného celku skutočný svet so svetom démonov a zázrakov. Viac priestoru prejavíť sa mal pri ilustrovaní knihy Zvony neutichajú⁸⁾. Nezvládol ju však v plnom rozsahu. Ilustrácie zobra-

zujú iba jednu scénu. To mohlo dovoliť viac zdôrazniť jednotlivé postavy a hrdinov. Slabá zrastenosť postáv s interiérom a architektúrou je dôsledkom nedostatočného využitia plochy. Jednotlivé zobrazenia sa na bielom pozadí strácajú aj napriek žiarivej farebnosti čerpajúcej z ľudových kraslíc. Účinok niektorých ilustrácií je oslabený častým, takmer doslovným prenášaním niektorých motívov z rozprávky do rozprávky.

Najčastejšie zamestnávaným výtvarníkom pri ilustrácii detských kníh v ukrajinčine je Andrej Gaj. Jeho chápanie ilustrácie ako epického diela vo farbe vidíme na stránkach knihy rozprávok.⁹⁾

Ak by sme mali stručne charakterizovať pomery okolo ilustrovania kníh pre deti, ktoré vychádzajú u nás v ukrajinčine, tak je to náhodnosť, málo systematickosti. Pre všetkých autorov ilustrácií je táto práca len okrajovou záležitosťou. Nikto z nich sa jej špeciálne nevenuje. Chýba tiež doplňovanie mladými ilustrátormi, ktorí by vniesli nové impulzy, nové pohľady na staré veci. Doterajší autori ilustrácií sú dôverne známi s krajom a ľuďmi odkiaľ rozprávky pochádzajú. Tento dôležitý predpoklad pre dobré zvládnutie úlohy však využívajú veľmi málo. Porovnávajú ilustrácie ukrajinských rozprávok, ktoré vyšli u nás v ukrajinčine na jednej strane, a slovenskými¹⁰⁾, českými prekladmi¹¹⁾, prípadne sovietskymi vyda-

niami na druhej strane, vidíme, že tie prvé veľmi málo hovoria o tom, komu patria, kto je tvorcom, kde vznikli perly ľudovej kultúry. Opak si vyžaduje oveľa dôkladnejšie oboznámenie sa s ľudovým výtvarným prejavom, a nielen výtvarným, študovať ho, a samozrejme, využívať. Aby ďalšie ilustrované knihy pre deti, ktoré vyjdú, mali zodpovedajúce úrovni textu ilustrácie. Aby boli aj po tejto stránke prínosom. Alebo, povedané slovami Ľudovíta Fullu, „čím menší národ, tým húževnatejšie sa má pridŕžať svojich kmeňových znakov.“¹²⁾

Poznámky

¹⁾ F. Lazoryk, *Kazka pro Moroza Lychodija i Sonečko Dobřečko*. KZUP, Prešov 1954

²⁾ *Ukrajinské ľudové rozprávky východného Slovenska*. 7. Prešov 1979

³⁾ *Ukrajinské ľudové rozprávky východného Slovenska*. 1. Prešov 1965

⁴⁾ *Ukrajinské ľudové rozprávky východného Slovenska*. 2. Prešov 1966

⁵⁾ *Ukrajinské ľudové rozprávky východného Slovenska*. 4. Prešov 1972

⁶⁾ *Ukrajinské ľudové rozprávky východného Slovenska*. 5. Prešov 1976

⁷⁾ *Ukrajinské ľudové rozprávky východného Slovenska*. 6. Prešov 1978

⁸⁾ Mychajlo Hyriak. *Zvony neutichajú*. Prešov 1982

⁹⁾ *Ukrajinské ľudové rozprávky východného Slovenska*. 3. Prešov 1969

¹⁰⁾ *Lietajúci koráb. Mladé letá*, Bratislava 1974. II. L. Končeková-Veselá

¹¹⁾ *O lesním Carovi*. Albatros, Praha 1974. II. J. Šindler

¹²⁾ Ľ. Fulla. *Okamihy, Mladé letá*, Bratislava 1972. s. 109

Angela Lago

BAROK A BRAZÍLSKA ILUSTRÁCIA DETSKEJ KNIHY

BRAZÍLIA

Barokové umenie sa dostalo do Brazílie cez kolonizátorov a malo šťastie, že ho neinterpretovali domáci umelci, ako sa stalo v Mexiku a Peru. Náš barok bol veľmi blízky portugalským vzorom. No v izolovaných bánskych oblastiach sa ho predsa len dotkli ruky domácich geniálnych mulatov ktorí sa venovali tomuto remeslu.

Fascinácia, ktorú barok vyvoláva v Brazílii nie je fascináciou zo spomienok ale fascináciou dnešných možností. V mnohých prípadoch brazílski umelci siahli po baroknom umení, nadchli sa jeho oslňujúcim duchom, ktorý je taký blízky našej oslňujúcej a bujnej prírode. Ostáva v nás príchuf čohosi okázalého, ilúzie, čohosi neskutočného a nesmierne hravého.

Ilustrátori detských kníh tu nachádzajú široké pole pôsobnosti, a plne sa môžu vyžívať v detailoch, ako ste mohli vidieť v prácach niektorých brazílskych umelcov, ktoré boli vystavené na tomto bienále.

Ak naše korene vyrastajú z baroka, naše vetvy rastú z modernistického hnutia ktoré vzniklo vtedy, keď sme si uvedomili že musíme nájsť vlastný, brazílsky spôsob vyjadrovania. Niektoré charakteristické vlastnosti kresieb a malieb z tohto obdobia sú — hýriace farby, voľné línie, kritický, úsmevný a oslobodzujúci pohľad na veci stále ešte žijú v dielach mnohých mladých ilustrátorov. Najdôležitejším však ostalo — v roku 1983 tak ako v roku 1922 hľadanie „brazílskosti“, ktoré je vlastne začiatkom nášho modernistického hnutia.

Musíme si vybudovať vlastnú identitu a zabezpečiť našim deťom taký obraz, ktorým by sa mohli identifikovať. Kvôli tomu musíme kritizovať stereotyp, vydať svedectvo o našej skutočnosti a prezradiť naše sny.

Ako už vyhlásili modernisti, musíme hľadať živé, zdroje, ktoré nám môže ľudová kultúra poskytnúť. Určite

vieme, že primitívne drevorezby, ktoré ilustrujú ľudovú literatúru v najchudobnejšej časti krajiny hovoria viac o nás a našej fantázii, ako ilustrácie pozbierané a pozliepané podľa zahraničných vzorov. A z estetického hľadiska, majú bezpochyby oveľa viac sily a sú podstatne kvalitnejšie.

Nech je akokoľvek, naše veľké mestá sa priveľmi podobajú na všetky veľké mestá na svete. A stiesňujúci styk s masovou kultúrou predstavuje integrálnu časť každodenného života detí aj ilustrátorov. Toto sa nijako nedá obísť. No na druhej strane, súčasní umelci musia nájsť adekvátne zdroje a zmeniť svoj neosobný prístup a vzťah k originalite. Musia nájsť originalitu tých, ktorí majú svoju identitu a svoju vlastnú tvár.

Možno práve tu je tá veľká výzva pre brazílskych ilustrátorov. Poukazať na našu dobu, poukazovať na budúcnosť a nestrácať ľudové korene, našu domorodú dušu a naše tradície. Musíme vedieť ako máme ilustrovať najpravdivejší príbeh — naše dejiny, tak aby to naše deti pochopili.

Neofigurálny je jedným z populárnych štýlov medzi súčasnými brazílskymi výtvarníkmi. Tak ako fantastický realizmus v literatúre, ktorý nachádza jedinečný jazyk v Latinskej Amerike, tak neofigurálny podáva obraz našej skutočnosti a používajúc „nemožné“ dosahuje „nepravdepodobné“.

Svojím spôsobom je to charakteristická črta detskej literatúry a ilustrácií, ktoré poznáme intuitívne. Je to fantázia vo vesmíre dieťaťa. Rozhodne detstvo je najlepším zdrojom pre ilustrátora detskej knihy. Akokoľvek, v tomto storočí je detstvo a jeho sloboda najlepším zdrojom inšpirácie. Preto ho musíme plne využiť.

98/99

Güner Ener

POHĽAD NA TURECKÚ ILUSTRÁCIU DETSKÝCH KNÍH Z HĽADISKA TÉMY SYMPÓZIA TURECKO

Dejiny ilustrácie detskej knihy v Turecku majú 50—60 rokov. Spočiatku sa vydávali knihy, ilustrované výtvarníkmi z cudziny, avšak nedávno sa situácia zlepšila a tureckí umelci začali zaujímať pozíciu svojich zahraničných kolegov.

Žiaľ, nemáme možnosť poznať všetkých ilustrátorov detských kníh, ktorí dosiahli medzinárodnú úroveň. Predsa však máme možnosť stretnúť a poznať vynikajúcich ilustrátorov, keď čítame grafické časopisy, sledujeme festivaly kreslených filmov a navštevujeme medzinárodne bienále.

Veľkú dôležitosť ilustrácií v detských knihách som si uvedomila, keď sa mi doma začalo hromadiť obrovské množstvo kníh v jazykoch, ktorým nerozumiem. Dospela som k uzáveru, že aj dospelý človek si môže kúpiť detskú knihu, len aby sa díval na príťažlivé ilustrácie, bez ohľadu na jazyk v ktorom je kniha napísaná.

Všetkým nám je jasné, že sa veľa dosiahlo po estetickej aj obsahovej stránke v oblasti ilustrácie detských kníh v Turecku i vo svete. Nie je mysliteľné, uvažovať o umení izolovane od každodenného života, t. j. od spoločenských, ekonomických a kultúrnych vplyvov a smerov v myslení. Radikálne zmeny v spoločenskom živote ovplyvnili všetky odvetvia umenia a ilustrácie detskej knihy nie sú výnimkou. Ilustrácie, ktoré odrážali najmä materialistický vkus a pochopenie vecí sa nahradili novými formami v štýle a interpretácii, ktoré boli ovplyvnené novými trendami v umení a spôsobe myslenia. Vývoj materiálu a technológie viedol ku zvýšenej kvalite tlače. Výsledkom je rozširovanie ilustrácií, ktoré majú skvelý štýl a výrazové prostriedky, vysokú technickú úroveň i vlastný charakter. Toto však sú tie jednoduchšie skutočnosti nášho problému.

No ja chcem získať vašu pozornosť pre čosi podstatnejšie. Som presvedčená, že rozdiel od pesimistického a beznádejného charakteru výrazových prostriedkov v knihách pre dospelých, ktorý bol spôsobený vojnami, genocídami a obrovskou biedou, ktorá sa nachádza vo svete, ilustrácie v detských knihách sú plné nádeje, radosti, lásky k svetu a tvorom ktoré v ňom žijú, sú vrúcne a láskavé. Tento druh výrazu je na míle vzdialený od suchopárnych, disciplinovaných a vážne vyznievajúcich

dramatických príbehov spred päťdesiatich rokov. Tieto rozdiely sú viditeľné najmä na výbere písma, charakterizácii a vyjadrení prostredia. Nakoľko dospelí vytvárajú ilustrácie pre deti, chcú do nich vstúpiť nádej, lásku a pochopenie, pretože to sú práve tie hodnoty, ktoré deti postrádajú v našom svete. A nie je to príjemný pocit?

Ilustrácie určené deťom majú za úlohu podať detailný obraz prostredia v ktorom deti žijú, musia hovoriť o ľuďoch, zvieratách a prírode so všetkými jej živými aj neživými zložkami s láskou a dobrotivým porozumením. Tieto deti budú dospelými zajtrajška a niektoré z nich, budú našťastie, tvorcami budúcej epochy. A umenie zajtrajška sa bude formovať v ich rukách.

Tento psychologický obsah sa úspešne preniesol do detského sveta vo forme. No čosi ma škríe v samotnej podstate vecí. Myšlienky a ideály, ktoré sa takto sprostredkujú deťom, hlásajú prastaré hodnoty, ktoré by sa mali zmeniť. Ale zdá sa, že sa nikdy nezmenia, pretože odrážajú stereotypy sveta dospelých. Hovorí o nadľudských hrdinoch, pánoch, princoch a princeznách, cisároch, alebo diktátoroch, ktorí jestvujú ako „sine qua non“ nášho sveta, dokonca aj v kozmickej dobe, keď už boli fakticky zrušené národné hranice, rasové rozdiely a rozdiely v kultúre a náboženstve. Tieto stvorenia, vymykajúce sa priestoru a času, chcem povedať — tieto nepotrebné bytosti vytvárajú pocity závislosti a menejcennosti, akoby boli súčasťou nemenného osudu alebo túžby po súperení.

Nebol by problém, keby sa tieto charaktery chápali humoristicky, alebo keby sa na ne poukazovalo ako na historické figúrky, ktoré sa tak pekne vynímajú v múzeách. Avšak oni sa uvádzajú tak, že ich existencia prevracia mieru hodnôt u detí alebo strachom, alebo túžbou po rivalite.

Som presvedčená a verím, že človek ako taký sa musí vychovávať tak aby dôveroval iba v silu svojich rúk a umu. Súverenita a moc musia vyplývať z jednoty a vzájomnej závislosti rúk a umu. Musí tomu byť tak, ak chceme aby sa detské knihy používali ako nástroje, ktorými ovplyvníme umenie a generácie, ktoré prídu po nás.

Čo sa týka nadľudí a hrdinov, myslím, že sú to ľudia každodenného života. Osobne si vždy viac vážim baníka,

pilota, alebo sedliaka ako supermana, alebo vojnového hrdinu vyznamenaného početnými medailami. Som presvedčená, že toto všetko by mali vyjadrovať príbehy, ktoré by sme mali rozprávať a ilustrácie, ktoré by sme mali publikovať.

Keď som bola kedysi dávno študentom na Akadémii výtvarných umení, mojou najlepšou priateľkou bola istá nemecká dievčina z Hamburgu. Raz sme spolu išli do divadla. Hrali hru o druhej svetovej vojne. Hra, herci, kulisy aj réžia boli veľmi dobré. Hra na mňa urobila veľký dojem. No zdalo sa mi, že moja priateľka nebola spokojná. Spýtala som sa jej, či sa jej hra páčila. Jej odpoveď bola „Nie.“ „Prečo?“ spýtala som sa, a ona odpovedala: „Ano, všetko je skvelé, len téma je pokrútená. Hoci hra bola celkom dramatická, predstavovala vojnu, ako čosi čo si ľudia takmer želajú. Vojna vytvára hrdinov a táto hra ich tiež vytvára. Viete čo znamená vojnový hrdina pre mňa? Je to človek, ktorý zabíja druhých ľudí, ktorých nikdy nepoznal.“

Moja priateľka stratila otca, ktorý bol pilotom v druhej svetovej vojne. Pravdepodobne ten, kto ho zostrelil

bol vyznamenaný ako hrdina. Vtedy som nechápala čo chcela povedať. Aj môj otec bol vojnový hrdina. Teraz po rokoch už chápem.

Tituly „úžasný“, alebo „hrdina“ sa musia udeľovať obyčajným ľuďom, ktorí usilovne pracujú, vytvárajú čosi a obetujú sa a tvorcom. Oni prispievajú ku šťastiu, úteche a obohateniu ľudstva. Kto mi uprie právo spomenúť v tejto súvislosti mená Tomáš Edison, Madame Curie, Dr. Koch, Einstein, Beethoven, Bach, Goya, van Gogh, Maxim Gorkij, Garcia Márquez. Úprimne verím, že deťom treba povedať — toto sú skutoční hrdinovia a úžasní ľudia ktorým sa treba chcieť vyrovnáť.

Rozvoj formy, ktorý je výsledkom rýchlo napredujúcej techniky je čosi, na čo môžeme byť pyšní. Avšak to nestačí. Ak nezrevidujeme a nezmeníme kultúrne hodnoty v ktorých deti vyhovávame, vytvorenie mierového a ľudskejšieho sveta bude stále ešte otáznе. Ak sa nič nezmení v tejto sfére, hrdinovia zajtrajška budú stále ešte militaristickí, budú reprezentovať hierarchické zriadenie a budú bojovníkmi a nie milovníkmi.

Ernest Kocsis

VPLYV VÝTVARNÉHO UMENIA NA VÝVIN MODERNEJ ILUSTRÁČNEJ TVORBY DETSKEJ KNIHY NA SLOVENSKU ČSSR

V každom z nás kdesi tlie spomienka na prvú ilustrovanú knihu z detských liet. V mojich spomienkach to sú „Deti kapitána Granta“ od J. Verneho, s ilustráciami Zdeňka Buriana. Bol to on, ktorý vo mne umocnil zážitky z čítaného textu svojimi precíznymi realistickými kresbami. Až o mnoho rokov neskoršie, keď som sa začal vážnejšie zaujímať o ilustráciu detských kníh, som zistil, že táto realistická forma bola v tom čase prevládajúca. Toto tvrdenie už evokuje otázku: Aká bola ilustrátorská tvorba detskej knihy na Slovensku vo svojich počiatkoch a ako sa dostala na dnešnú úroveň? Uvedený príklad Zdeňka Buriana možno považovať tiež za jednu z tendencií, prevládajúcich v I. polovici nášho storočia. Ak svoj analýzujúci pohľad zameriame cez dialektické súvislosti, získame objektívny obraz o stave a vývinových tendenciách našej ilustrátorskej tvorby. Jej počiatky boli ovplyvnené sociálno-politickými pomermi po vzniku I. ČSR. Na počiatku nášho storočia bola ilustrovaná kniha pre deti skôr výnimkou ako pravidlom. Treba tu skonštatovať i takú skutočnosť, že nie všetci umelci, ilustrujúci v tom čase detské knihy, boli na túto prácu fundovane pripravení. Preto sa na začiatku objavujú silné vplyvy vtedajšieho realistického umenia aj v ilustráciách detských kníh, ktoré sa prejavili popisnosťou, až naturalizmom. Bolo to pochopiteľne aj z toho dôvodu, že vplyvy moderného výtvarného umenia sa na Slovensko dostávali len veľmi pozvoľna. Naša situácia nebola priaznivá aj preto, že na Slovensku sa ani jeden umelec na začiatku storočia nešpecializoval na detskú knihu.

Vo svojich prvopočiatkoch sa vplyv výtvarného umenia na ilustrátorskú tvorbu detskej knihy prejavoval v tom, že sa v nej uplatňovali len klasické výtvarné techniky: kresba, kolorovaná kresba a maľba. Už aj kolorovaná kresba, alebo celostránková ilustrácia bola vzácná. Zapríčiňovali to aj podmienky nášho polygrafického priemyslu.

Záslužným činom Matice Slovenskej bolo, že vydávala knihy českých autorov aj s pôvodnými ilustráciami. Upevňovala sa tým nielen Česko-Slovenská vzájomnosť, ale robila tým zároveň priekopnícku prácu v oblasti detskej knihy. Tak sa u nás udomácňovali takí autori-ilustrátori, ako napríklad O. Sekora, J. Vodrážka, neskoršie už

spomínaný Zdeněk Burian a ďalší, ktorí vo svojom prístupe k výtvarnému riešeniu detskej knihy uplatňovali pozitívne výsledky z priekopníckych prác významných českých pedagógov, psychológov a vedcov — ako napríklad z prác O. Chlupa, O. Hostinského a iných a venovali ilustrovaniu detskej knihy značnú časť svojej umeleckej tvorby. Personifikácia, výtvarná skratka a štylizácia — to boli výtvarné postupy, ktoré sa už do značnej miery odklášali od popisnej reality. Vzrastajúca farebnosť, o ktorej mimochodom psychológovia vravia, že je u detí predškolského veku a mladšieho školského veku viac obľúbená, bola tiež príznakom zmien, ktoré postupne prenikali do našej ilustrátorskej tvorby detskej knihy. Záujem o dieťa a jeho svet vzrástol najmä v II. polovici XIX. storočia, keď Corrado Ricci v r. 1882 vydal svoju knižku: „Umenie detí“.

Prvé roky I. ČSR boli plné napätia, kvasu, hľadania a zápasov, ktoré doprevádzajú všetko rodiace sa. Táto charakteristika by sa hodila nielen na vtedajšie sociálno-politické pomery na Slovensku, ale aj na pohyby v celosvetovom výtvarnom umení. Dôkazom je vznik viacerých umeleckých smerov, alebo len proklamácií, odmietajúcich v rôznej podobe staré, skostnatelé umenie, odtrhnuté od života. Toto búrlivé obdobie rôznych izmov zasahovalo priamo, či nepriamo aj do tvorby našich umelcov a neskoršie aj do ich ilustrátorskej tvorby. Naša mladá nastupujúca generácia umelcov väčšinou získavala svoje vzdelanie na pražskej akadémii výtvarných umení (na Slovensku v tom čase ešte nebola táto možnosť). Praha bola v užšom kontakte s Parížom a s pokrokovými tendenciami vtedajšieho moderného výtvarného umenia. Martin Benka, Ľudovít Fulla, Mikuláš Galanda, sa stali priekopníkmi nielen moderného výtvarného umenia na Slovensku, ale aj modernej ilustrátorskej tvorby. Boli to oni, ktorí nielenže zachytili prúdy európskeho výtvarného umenia, ale dokázali jeho najmodernejším smerovaniam dať aj rýdzo slovenský charakter. Dekorativnosť, štylizované tvary, symboličnosť a osobitý fulloviský slovenský kolorit sa stali mífnikom v našej modernej ilustrátorskej tvorbe detských kníh. U Fullu to nebola náhoda, ale program. Ľudový kroj, ornament, či veci dennej potreby zhotovené prostými ľudovými výrobcami sa objavujú na

jeho ilustráciach pravidelne. Svojou tvorbou blízkou deťom i ľudu a tým, že ostal verný sám sebe, zdvihol latku ilustrátorskej tvorby na veľmi vysokú úroveň a vlastne stal sa svetovým. Na Fullových ilustráciách môžeme názorne demonštrovať vplyv výtvarného umenia na zmeny, ktoré sa postupne udomácňovali v ilustrátorskej tvorbe našich výtvarníkov. V porovnaní so staršími ilustrátormi Fulla upustil predovšetkým od prílišnej realistickej popisnosti a ilustráciu obohacuje o výraznú farebnosť a ako sme už spomenuli, vychádzal z ľudových tradícií, ktoré pretavoval do moderného výtvarného výrazu, zachovávajúc pritom komunikatívnosť, prístupnú deťom a zároveň otvárajúc dvere detskej fantázii dokorán.

Svetové výtvarné umenie od začiatku storočia sa zmietalo v zápasoch o hľadanie nových výtvarných foriem, častejšie používa nové materiály, technologické postupy a techniky, na adekvátnejšie vyjadrenie obsahu. Tieto tendencie neostávajú nepovšimnuté ani u nás a stávajú sa typickými v ilustrátorskej tvorbe viacerých našich umelcov. Na prvom mieste by som spomenul Vincenta Hložníka — kresliarskeho virtuza a pedagóga, ktorý nadviazal na odkaz staršej generácie ilustrátorov. V povojnových rokoch najmä po prvom roku 1948 sa v našom umení začína uplatňovať socialistický realizmus ako princíp. V počiatkoch hľadania to znamenalo návrat k realistickému zobrazovaniu. Tento realizmus bol však predsa trochu iný, ako ten zo začiatku storočia. Odlišoval sa predovšetkým v kompozícii — typickej práve u V. Hložníka, ako aj vo farebnosti, ktorá dostáva dekoratívnu funkciu. Podobne v lyricky ladených kompozíciách Štefana Čpína nachádzame prvky modernizmu, alebo napríklad u Róberta Dúbravca, ktorého rudimentálne riešené grafiky majú nádych folklóru, ale pritom svojim výrazom sa stáva reprezentantom toho najlepšieho a moderného, čo sa v našej ilustrátorskej tvorbe pre deti v povojnových rokoch, resp. v II. polovici nášho storočia objavuje. Treba zdôrazniť, že pohyb a moderné prúdy vo výtvarnom umení sa priamo odrážali aj vo voľbe techník, forme komponovania obrazovej plochy a vo farebnosti. Dokazuje to skutočnosť, že naši ilustrátori nezostali stáť pri

určitých vžitých konvenciách, ale zhodne v duchu moderných prúdov v umení uplatňovali jeho výdobytky vo svojej ilustrátorskej tvorbe. Neoceniteľnú službu tu odviezol práve spomínaný V. Hložník, ktorý ako jedna z vedúcich osobností našej výtvarnej kultúry a profesor VŠVU v Bratislave vychoval veľmi silnú generáciu mladých výtvarníkov, z ktorých viacerí sa stali už medzinárodne známymi výtvarníkmi aj ilustrátormi. Napríklad Albín Brunovský, Viera Bombová, Viera Gergeľová, atď. VŠVU sa stala kolískou našich ilustrátorov, ktorí vo svojej ilustrátorskej tvorbe uplatňujú najmodernejšie prvky súčasného výtvarného umenia. Dnes už nie je žiadnou zvláštnosťou vidieť ilustráciu vytvorenú technikou koláže, frotáže, kombináciou techník, atď. Ako príklady by sme mohli uviesť ukážky z tvorby Miroslava Cipára, Viery Bombovej, Alojza Klimu, Ondreja Zimku, ktorí už pri spomínaných menách sa výrazne zapísali do slovenskej ilustrátorskej tvorby. Menovaní i mnohí ďalší priniesli do tejto práce nový, svojský pohľad, ktorý nie je otrockou väzbou na doterajšie úspechy, ale novým výrazne kvalitatívnym krokom vpred, potvrdzujúcim, že naša výtvarná kultúra má bohatý a silný prameň, do ktorého možno načrieť a sústavne čerpať bez obáv, že by sme sa dostali až ku dnu. Tieto svoje kvality potvrdzujú cenami a uznaniami práve z prehliadok ilustrátorskej tvorby nielen tu na BIB-e, ale aj v zahraničí. Mladá generácia našich ilustrátorov potvrdzuje svojou tvorbou vysokú úroveň v tomto smere aj tým, že práve z nich vyšli v nedávnej minulosti viacerí nositelia cien. Aby som konkrétne uviedol aspoň niekoľko mien — napríklad A. Brunovský, O. Zimka, či aj terajší laureát Grand prix — Dušan Kállay.

Súčasnú tendenciu v našej ilustrátorskej tvorbe sú príznačné pre prevažnú väčšinu našej mladej výtvarnej generácie aj v mimoilustrátorskej tvorbe. Je to typické pre každú mladú generáciu. Každá vychádza z tradícií a základov svojich predchodcov, ale pritom so snahou neopakovať ich a vykročiť vlastnou cestou. V tomto smere myslím, je možné s radosťou konštatovať, že naša ilustrátorská tvorba vyrastá na dobrých základoch, kráča istým krokom a správnym smerom.

Věra Mišurcová
**K VYUŽITÍ DĚTSKÝCH ILUSTRACÍ
V ESTETICKÉ VÝCHOVĚ DĚTÍ
ČSSR**

Ve svém diskusním příspěvku na tomto nadmíru zajímavém a podnětném symposiu bych ráda navázala na myšlenku prof. B. Filové, zdůrazňující souvislost zde projednávané problematiky s pojetím kultury a dětství, neboť dítě, mladý člověk dává smysl a cíl celému našemu snažení. V současné době jsme svědky toho, že se studium dětství stává předmětem historiografického zkoumání v mnoha zemích; ukazuje se, že dítě je v mnohých kulturách považováno za čekatela na život a ne rovnoprávného člena společnosti. Že je to problém světový, potvrdil 15. kongres Světové organizace pro předškolní výchovu OMEP, který řešil otázku, zda je dítě integrální součástí společnosti, a který hledal cesty k překonání tohoto přístupu k dětem a mladé generaci v různých částech světa.

Naše jednání ukázalo, že ilustrace dětských knih se od počátku našeho století stává uměním — specifickým druhem umělecké tvorby pro děti a jedním z prostředků ovlivňující vývoj výtvarného a uměleckého vkusu dětí. Usilujeme-li v estetické výchově o soustavné využití všech druhů umění k rozvoji dětské osobnosti, pak bychom měli rovněž systematicky využívat dětských ilustrací a tento systém obsahující výběr toho nejlepšího z minulosti i nejnovější tvorby rozvinout již počínaje předškolním věkem. Domnívám se, že knižní ilustrace je pro nejmenší skutečnou branou do světa výtvarného umění.

Domnívám se, že by bylo podnětné zamyslet se nad myšlenkou R. Laudy, jak na ni ve svém referátě upozornila dr. B. Stehlíková, a zvážit možnosti její realizace v dnešních podmínkách: jde o to, aby ilustrace byly

jednak součástí knihy, jednak mohly být využity izolovaně — buď jako součást a doplněk k dětským hrám a činnostem, nebo jako výzdoba dětského interieru. Reprodukce knižních ilustrací jako samostatná díla by takto umožnila členit hrdiny dětské literatury i její atmosféru do života dětí, prožít hlouběji literární dílo a přenést je do dětského života, her, tvořivých činností atd. Současně by pomohla vyřešit velmi palčivý problém, a to obrazovou výzdobou mateřských škol, jeslí a dětských pokojů, pro něž není stále dostatek vhodných materiálů a její úroveň je stále na velmi nízké úrovni.

Pokud jde o výběr ilustrací, bylo by třeba vytvořit soubory (podobné materiálům k besedám o umění), které by odpovídaly uměleckým kritériím a pedagogicko-psychologickým principům socialistické výchovy a současně uváděly do národní kultury i plnily funkci „vyslanců mezi národy“, tzn. umožňovaly vhléd do světové kultury a přispívaly k mezinárodnímu porozumění.

To, co se nabízí pro nejbližší dobu, je využití podnětů k teoretické analýze i materiálů z výstav Bienale ilustrací Bratislava. Mezinárodní výstavy BIB mají jednu nesmírnou přednost: dávají nám možnost poznat tvorbu z celého světa. Výběr ze světové produkce výtvarné tvorby pro děti má širší internacionální dosah; domnívám se, že by jej mohlo být využito v mezinárodním měřítku, případně při spolupráci UNESCO, které v rámci svého programu rozvíjí mimo jiné i výchovu k mezinárodnímu dorozumění a spolupráci. Jeho vydávání by tak mohlo být jedním z příspěvků k mírové výchově, jejíž význam znovu zdůraznilo Světové shromáždění za mír a život, proti jaderné válce v červnu 1983 v Praze.

104/105

Jaromír Uždil
**MEZI UMĚNÍM A VÝCHOVOU
ČSSR**

Je pravděpodobné, že většina umělců přistupuje k práci na ilustraci pro děti intuitivně a že, když uvažuje o komunikativní stránce svého díla, se snaží vystačit se svými vzpomínkami z dětství, nebo se zkušeností získanou s dětmi ze svého okolí. Potřeba „vyjádřit se po svém“, a tak, že to umělec zařazuje do kontextu soudobé ilustrační tvorby, je vždy dominantní.

Víme také, že celá řada ilustrátorů se věnovala tomuto žánru až po určité době hledání, až když vyvinuli svůj umělecký názor v oblasti „volné tvorby“ např. v malířství, grafice), která je ovšem pro umělecké experimentování tou nejlepší půdou. Mnozí ve volné tvorbě pokračují i nadále, paralelně s ilustrací. Přirozeně, že chtějí být ve svém oboru osobností — pocit seberealizace je namnoze vázán už na to, jak se umělec svým osobním slohem liší od druhých. Z ilustrace, která mívala dříve spíš služební ráz — znázorňovat a uvádět do smyslových souvislostí co bylo v textu vyjádřeno slovy — vzniká tak svébytný umělecký žánr. Umělecký individualismus (chlouba, ale i problém moderní doby) se do dětských knížek promítá do té míry, že to nutí k občasným úvahám. Dnes je to tak, že umělecké dílo nestojí ve svém působení na člověka osamoceno a že se musí dělit v tomto směru o svůj význam s jinými prostředky vizuálního a estetického působení, z nichž mnohé sice nedosahují jeho úrovně, převyšují je ale svým množstvím, případně nevybíravostí svého útoku na vnímatelovy smysly, nebo něčím co se dá nazvat citovým podbízením a módou. Patří sem reklama, bytový doplněk, obal hračka a všechny ty druhy obrázkové „galanterie“, které v některých zemích vyústily do podoby kreslených seriálů, tzv. comics.

Uprostřed těchto vlivů, jejichž působení je plynulé a nekontrolovatelné, to dětská ilustrace nemůže mít lehké. Neuspěla by, kdyby byla jen umělcovou sebeproklamací, jen jeho „zprávou o stavu vlastního já“, pocíťovaného v malé spojitosti s ostatním světem a málo počítajícího se svým dětským uživatelem.

Služebnost, zřejmá sociální funkce ilustrace tedy existuje, jakkoliv má dnes jiné parametry a bude se nutně jevit jinak než tomu bylo v dobách, kdy se tento žánr vytvářel. Jako umělecké dílo se ilustrace ve své společenské určenosti neztrácí, může naopak získat. Předpoklá-

dá to ovšem, že ilustrátor si svoji zvláštní situaci uvědomuje, že nepovažuje svoji vychovatelskou úlohu za nutné zlo a že ji dovede pochopit v její mnohoznačnosti.

Měl by umět zvažovat i stanovisko těch, jejichž zorný úhel je jiný, než pohled tvořícího umělce, nebo uměleckého kritika.

Jsou totiž mezi námi lidé, o nichž se dá předpokládat, že procházka obrovským areálem výstavy BIB se pro ně mění v nepřetržitou a někdy až mučivou úvahu o tom, jak dalece si ten nebo onen umělec uvědomuje dítě a jeho práva, ale i potřeby těch, kteří je vychovávají.

Stává se, že vidíme při návštěvě bratislavské výstavy tváře, které se neusmívají, ač je k tomu veselé obrázky zvířátek vyzývají a kdybychom mohli nahlédnout do jejich myšlenek viděli bychom jak jsou složité: hledají např. v ilustracích k faktologické literatuře žádoucí dávku romantismu, zatím co jim vadí jeho přemíra u ilustračního doprovodu k básnickým textům. Ano, jsou to ti, kteří uznávají váhu grafického znaku a symbolu, ale brojí proti němu tehdy, jestliže se jim zdá, že se ilustrace rozchází s realistickým duchem své literární předlohy; chtěli by, aby obrázky respektovali požadavek věcnosti, ale jsou nespokojeni, jestliže uznamenali, že jsou příliš popisné. Jsou pro maximální svobodu v umělcově přednesu, ale zdá se jim být jí moc, když mají pocit, že ilustrace si konkuruje s volným grafickým dílem, nebo, že jsou víc dekorací, než „zpracou“, že nejsou dost čitelné, nebo zas, že naopak se podbízejí svou přílišnou názorností. Uvažují nakolik je úděsný charakter zobrazených představ na místě, a odkdy se už stává nástrojem samoučelné produkce strachu. Uvažují dále... ale ustaňme raději s výčtem, nechceme-li přetížít náš článek otázkami, které vycházejí z pedagogické líně.

Naznačili jsme už, že umělci pedagogice příliš nedůvěřují. Mají k tomu možná dobré důvody, mají s ní špatné zkušenosti: vždyť to byla častokrát právě ona, která ve jménu výchovy oddělovala dítě od přímých radostí života, poceňovala význam jeho autentického prožitku, za nějž se pak snažila raději dosadit neosobní poznatek. To ona preferovala „plánované“ city před těmi pravými a bezprostředními; umělec by si byla nejraději otočila kolem prstu, učinila by z jeho díla jen didaktickou

pomůcku a vymýtila by vše, co by bylo cítit improvizací, hrou, iracionalitou, či nezbedností a co se nepoddává našemu zraku a myslí naráz, nebo co dokonce dovoluje různost chápání.

Pripomeňme, že záměry vytvořit něco jako umělec-kohistoricky nezávislý styl dětské ilustrace, který by svými znaky navazoval jen na způsob jímž dítě vnímá a interpretuje primární estetické podněty (barvu, linii, jednoduché tvary), případně pak „čte“ složitější zobrazení obrazové scény, byly málo úspěšné. Estetická působivost jednotlivých výtvarných „prvků“ ztrácí na významu jakmile staneme před jejich nejjednodušší skladbou, v níž nabývají na funkci. Podobně je to s jinými zjištěními o výtvarných prostředcích. Tvrdit např., že dobře sledovatelná pevná linie (nejraději obrysová) je pro menší dítě nezbytností, také neobstojí.

Něco jiného je složitější (projekční) zobrazení prostoru (lineární, nebo barevné). To někdy opravdu znesnadňuje dítěti orientaci a je mu nepříjemné i z jiných důvodů: nemá rádo, jestliže se předměty na obraze částečně překrývají a neukazují se proto ve své „příkladnosti“ (exemplarité) a tvarové úplnosti. Nemá rádo ani skicovitě zobrazení, které stírá lokální tóny (vlastní barvu věcí), nebo vypouští nedůležité (ale pro děti přec jen důležité) detaily, např. knoflíky, oči apod.

V padesátých letech se u nás ozvala kritika dětské ilustrace, která však překročila ty meze ohledu k dítěti, k nimž znalost dětské psychologie navádí a stíhala vše, co souviselo s osobním přednesem a historicky podmíněným stylem výtvarnickovým. Měla dokonce své ideály, klasiky, jež stavěla před oči současníkům; ukázalo se brzo, že nelze vystačit ani s Alšem, ani s Ladou, nebo s Trnkou — to proto, že výtvarník, jenž se cítí omezován příkladem chápaným a vnucovaným doslova a vnějšně, nedospěje nikdy k přesvědčivému výrazu, není schopen „dát sebe“. Nepozorovaně ztrácí pak dětská ilustrace statut uměleckého žánru a stává se víc a víc jen zvláštním druhem užité tvorby (vzpomeňme v té souvislosti Disneyova vlivu a americké uniformity — až anonymity — kreslených grotesek.

Mezi pokusy navázat na „psychologii dítěte“ se dá zařadit i snaha Josefa Čapka vyjít z oprostěné tvarové

symboliky, rafinovaně vyvozené z kreseb dětí. Nebýt toho, že sám autor, vynikající a originální umělec, svoji „doktrinu“ v praxi překonal, nebylo by vzniklo nic závažného. Vždyť děti samy v kresbách druhých dětí a v jejich znakování žádnou zálibu nemají. Snaží se spíše dešifrovat děj, jenž je výtvarnými znaky líčen — tak jako většina dospělých čtenářů se nestará o druh písma, ale o příběh, jenž je písmem „vysázen“. U dětí je kresebný tvar sám (jejich vlastní, nebo jiného dítěte) jakoby „pod úrovní“ jejich estetického soudu, který dává přednost nedětským, věcným a někdy až popisným zobrazením.

Přiblížit se dítěti tedy nelze snadno, rozhodně ne způsobem, jenž by byl vytyčen víc vědeckým experimentem a rozumovou spekulací, než prožitkem a estetickou kontemplací...

Pokud jde o výchovu a její požadavky, případně o to, jakým způsobem by se mohla pedagogika promítat do umělcovy tvorby, není situace asi tak špatná, jak se domnívá ten, kdo vychází ze starých představ o školském pedantství. Čím dál tím méně platí abstraktní výchovný ideál, víc a víc jde o vnitřní emancipaci člověka, o jeho sebeuskutečnění, které má zároveň individuální i sociální charakter. Pedagogika, která si klade za cíl formovat osobnost dítěte, si nesmí lichotit, že dovede hodně daleko kupředu odhadnout, co je jeho rozvoji příznivé a co ne, musí umět spíš přitakávat, než zvedat prst.

Ostatně je to i s ontogenezí lidské psychiky trochu jinak, než se většinou domníváme. Nejen, že se „dědí i podmíněně reflexy“, jak to vyjádřil I. P. Pavlov, ale i vztahy mezi onto- a fylogenezí jsou tak těsné, že se dnes mluví o „epochální psychologii“, o tom, že dnešní člověk (a zejména dítě) je ve svém individuálním vývoji někde jinde, než byly předchozí generace. Není třeba hned mluvit o pokroku — je však jisté, že ti, kdo se teoreticky zabývají výtvarným projevem dítěte, shánějí už velmi těžko některé doklady pro jevy, které dříve byly časté; jen těžko se získávají obrazy lidského profilu, v němž obě oči jsou na téže straně hlavy a pokud jde o barevnost, ta se stále víc řídí možnostmi „skřínky s barvami“, než věrojatnému líčení, v němž by se uplatnila barevná „a věcná“ konstanta. zdá se, že existuje určitá afinita dětského a uměleckého výtvarného myšlení, která je ovšem podpo-

rována vlivem rozsáhlé produkce výtvarných forem všeho druhu.

Jestliže se my, dospělí, blížíme k dílu určenému pro dítě s mnoha úvahami a zaujímáme proto složitá stanoviska, v nichž se uplatní psychologické a pedagogické poznatky a postuláty, je to u dětí jinak. Tady vítězí hedonistický aspekt estetické funkce — touha po příjemném zážitku. Ovšemže ani ten se nedostavuje v bezprostřední souvislosti na nějakých imanentních kvalitách ilustrátorského díla, není tu obsažen jinak, než ve formě nárazek a impulsů, s jejichž interpretací a účinkováním si musí umět dítě poradit. Jde tu tedy přece jen o jakousi obdobu toho, co jsme pracovali, když jsme hodnotili ilustraci pro něho určenou. Během „práce“ se mění vjem v prožitek.

Přijmeme-li vícevrstvý model teorie umění, pak prvky tvořivosti ve vnímání uměleckého díla jsou dány už jeho základní, biogenní rovinou a nad ní se nacházejícími dalšími vrstvami: psychogenní díla (barvy, linie, tvary), zasahuje nereflektované nazírání (které ale už je spojeno s prvky sympatie a antipatie) je psychogenní vrstva odpovědná za smysluplný výklad toho, co oko vidí: vytváří se pochopení námětu a postupně i obsahu díla, alespoň v těch mezích, které odpovídají prosté zkušenosti a životní praxi. Funguje tu už i prvotní morální úsudek (jenž závisí na pochopení obsahové stránky díla). Ten se však uplatní naplno až při proniknutí do sociogenní vrstvy, v níž se dílo mimo jiné zařazuje do poznatků o umělecké tvorbě a to zhusta i tak, že se tím poněkud koriguje první „líbení a nelíbení“ se, jež má svůj biogenní původ (např. modrozelená barva, která může být pocífována zprvu jako nelibá, může být psychogenně interpretována jako odpovídající (např. při zobrazení šerého lesního podrostu, „sociogenně“), a tedy kulturně a kriticky se jeví jako žádoucí a umělecky zdařilé obohacení barevné škály obrazu, nebo jako kolorit, jenž je pro toho, či onoho umělce typický.

Skutečný dialog s uměleckým dílem — ať probíhá jakkoliv latentně a krátkodobě — se týká všech tří uvedených „rovin“, přičemž ovšem právě ta třetí, v níž jde o sociabilitu díla je tím méně „ve hře“, čím menší je umělecká zkušenost dítěte a jeho schopnost orientovat se v uměleckých faktech. „Výtvarné myšlení“ o jehož

činnosti a receptivní aspekt jde, je tedy vázáno na to, co se dá nazvat vzděláním a nemůže se bez častého a s povahou spojeného vztaku k umělecké tvorbě rozvíjet.

Naštěstí není právě v tomto směru situace nijak beznadějná. Malé dítě, které si žádá, aby se před ním a pro ně kreslilo, se resolutně dožaduje kreseb jednoho a ne druhého z rodičů, nebo sourozenců a rychle pak přenáší svoji schopnost hodnocení i do sféry profesionální umělecké produkce. Děti v mateřské škole snadno rozeznávají osobní sloh jednoho umělce od druhého a často jsou schopny překvapivých zobecnění. Ono „vrůstání do světa umění“ může vést až k jednostranným zálibám.

Muzikolog Fr. Sedlák* uvádí mezi prvky tvořivé aktivity hudebního poslechu na prvním místě anticipaci, t. j. takovou zaměřenost chování, která váže aktuální prožitky s minulými. Právě jejím přičiněním si dítě uvědomuje význam hudebních prostředků a spojuje jejich fungování s celkovým smyslem díla (s jeho formálně-obsahovou strukturou). S určitými omezeními to může platit i o dílu výtvarném, jehož první čtení se rychle mění v náročnější předjímání a v očekávání, které chce být naplněno.

Vnímání umění nutně předpokládá součinnost představivosti, nebo — prozaičtěji řečeno — tvorby představ. Podle běžného způsobu je lze dělit na předstvy paměti (anticipační představy) a představy fantasmie. Ty první zaplňují naši mysl (vědomí i podvědomí) a jsou, díváme-li se na duševní pochody z hledisek teorie informace, základem tzv. superznaků, tvarových vzorců, zahrnujících ovšem nejen vizuální zkušenosti, ale i „dokumentaci“ ostatních smyslů a také ovšem příslušné rozmové poznatky; jsou zformovány někdy až do abstraktních poloh pomocí rozumového aparátu a tvoří jakousi nadsumativní jednotu nad společenským přívuzným vjemů a poznatků. Tzv. aktivní redundance, bez níž by se člověk pohyboval po světě bezmála jako hluchý a slepý, je zároveň skladem i výdejnou oněch superznaků. O nich je potřebí říci, že nevznikají jen praktickou zkušeností, ale vážou se i na podněty „druhotného“ rázu, např. na ty, které vycházejí z umělecké tvorby — jsou pak specifické

* Fr. Sedlák: Prvky tvořivosti v hudebním vnímání, EV 1983, č. 1

ve smyslu jejich cílů, prostředků a účinků: je těžko zbavit (reálně neexistujícího) vodníka zelené barvy a skřetovitě podoby, má ji „zapsánu“ v příslušném superznaku podobně jako má havran (existující) přičenu čern a zobák.

Tzv. představy fantasmie jsou v umění ovšem zvlášť významné; vznikají kombinací představ paměti a anticipačních představ a — ač jsou osvobozeny od pasivní závislosti na skutečnosti — zůstává jejich vazba na reálné životní pocity a na schopnost sebeorientace něčím velmi žádoucím. Umění podporuje jejich tvorbu a nechává je fungovat v nových kontextech, které nejsou kopii životních situací. Představy fantasmie mohou být jednou strašidelné, jindy fantaskní (např. ve smyslu sci-fi), nebo žertovné — umělec je však odpovědný za jejich působení na dětskou mysl; pozitivním případem takto pochopené syntézy volnosti i odpovědnosti, pro niž tu mluvíme, jsou jednou provždy Tennielovy ilustrace ke Carrollově Alenci.

Bez zásoby představ a schopnosti vytvářet nové, by všechny čáry, skvrny a barvy ilustrací neožily. Neožili by však naplno ani tehdy, kdyby jejich působení nebylo podmíněno citově.

Je však třeba mít na mysli, že každé, sebeprimitivnější vnímání umění je citově podmíněno. Není ovšem dobře omezovat pojem citu jen na tzv. velké city, které jsou spjaty s uznávanými životními hodnotami. Podle Vygotského* jsou city specifickým odrazem podnětů z vnějšího i vnitřního prostředí. Ustavují aktivitu jedince vztahu k okolí i k sobě samému a významně ucelují obraz jeho osobnosti. V tomto smyslu jsou také uloženy už v umělcově díle: ne určitý způsob zobrazování (ačkoliv ovšem i ten), ještě méně pak kreslířská nebo malířská technika (jakkoliv i ta dílo zvýznamňuje), ale především to, co je za nimi, onen dobře patrný, ale špatně pojmenovatelný emocionální náboj díla je vrcholně platnou podmínkou pro jeho přijetí a osvojení si, pro to, aby vnímající s dílem „souzněl“.

Neosobně objektivní, řekněme přírodovědná kresba, která člověka citově neoslovuje, má proto v dětské ilustraci sotva místo — ačkoliv si ji lze představit jako funkční v mnoha jiných souvislostech.

Hodnotné vnímání každého jednotlivého uměleckého díla je vždy v jistém smyslu ptáním se po lidském smyslu umění vůbec. Jde-li o erudovaného vnímatele, lze dokonce říci, že oba — umělec i vnímající — krácejí na cestě za uměleckým poznáním světa paralelně, nikoliv jeden druhému v patách. Oba se přesvědčují, že proniknout pralesem nahodilostí, které znamenají svět, lze jen za cenu určitého uspořádání věcí, smysluplné organizace a někdy až koncepce, v níž se ve vyšší jednotu spojuje to, co je rozhodující. Výběrem, selekcí dojmů, představ a možných řešení se rodí „předobraz“, jenž nese individuální rysy toho, kdo jej vytváří a je přec jen obecný ve smyslu dobové interpretace hodnot. V případě umělcově se předobraz zhmotňuje a dospívá do své reálné a relativně neměnné podoby. Naproti tomu ten, kdo „umělecky myslí“, ale tvorbou se nezabývá, produkuje představy, které mají méně názorný ráz a ve styku s uměním se snadno mění v kritické postřehy, námítky, soudy a podněty. Model „uměleckého myšlení“, který tu navrhuje a jenž má tedy jak umělecko-produktivní, tak umělecko-reflexivní stránku, má snad tu výhodu, že je „spravedlivý“ ke všem, kteří vytvářejí umělecké povědomí své doby.

Chceme-li se vrátit v závěru své úvahy vůdčímu tématu symposia ptát se historické znakovosti ilustrace v souvislosti s její funkcí výchovnou, pak můžeme konstatovat, že mezi uměleckou hodnotou díla a jeho výchovným posláním není apriori takový vztah, který by byl na škodu jednomu, nebo druhému. Umělecký tvar se rodí z těchže dobových představ, trendů a potřeb, ze kterých vychází i vychovatelská orientace. Není to ovšem vztah prosté identity, jedno není názorným vyjádřením druhého, jde spíše o afinitu umělecké a pedagogické funkce, kterou lze ostatně v praxi jen stěží sledovat.

V žádném případě by umělecká ilustrace neplnila svůj úkol, kdyby se snažila vést do rovin životního pragmatismu, vzdala se svého práva domýšlet, poetizovat, nadsazovat, typizovat, činit viditelným to, co má často jenom neurčitý statut pocitu, nebo mnohoznačnost touhy. Ilustrátor je ten, kdo jako jeden z prvních, na prahu rozvíjejícího se individuálního života, zastupuje moc a právo výtvarného umění, jeho řeč i smysl. Jeho umělecký názor je jakýmsi koeficientem vnitřní pravdivosti díla,

*S. Vygotskij: Psychologie umění, český překlad, Praha, 1981

kteřá ovšem nesmí chybět. Sama je výsledkem životní i umělecké zkušenosti tvůrce a je podmíněna jeho vědomím o určení díla, představou o tom jak a kým bude „užíváno“... To neznamená — opakujeme — umělecké omezení, alespoň ne pro toho, kdo svou úlohu chápe odpovědně a nezaměňuje představu umělecké svobody s pocitem libovůle a zrádného solipsismu.

Mohutný nástroj estetické výchovy, kterým tvorba dětské ilustrace je, vzácná schopnost tohoto žánru uvádět do světa umění, může počítat ovšem i s leckterou konfliktní, nebo alespoň „problémovou“ situací. Není nikde psáno, že to, co je umělecky dobré a výchovatelsky domyšleno, se musí dítěti líbit. Vliv okolí, neschopnost koncentrovat se na důležité znaky díla se mohou změnit v negativní postoj, v nepochopení, nebo alespoň v nevěli spolupracovat s umělcem.

Proto také nemá ilustrace zůstat s dítětem tak docela sama a bez pomoci. Její dobrý vliv je do značné míry závislý na stanovisku vychovatelů (rodičů, učitelů), na jejich schopnosti a vůli interpretovat adekvátním způsobem umělecké hodnoty. Ani to by však nestačilo — ve

svém působení nemůže ilustrace zůstat izolována od ostatních uměleckých druhů. Komplexní estetický výchova, která předpokládá spojitě působení hudby a zpěvu, výtvarného projevu a umění, tance, divadla, pohybové výchovy má znamenité výsledky právě v předškolním a raně školním věku — její působnost však nekončí (nebo by neměla končit) nikdy.

Předpoklad „estetické atmosféry“, který tu vyslovujeme jako podmínku pro odpovídající osvojení si pozitivních vlivů, jimiž ilustrace oplývá, souvisí s jiným pojmem, jehož obsah nelze ovšem bezpečně vymezit: je to „estetický intelligence“, něco jako schopnost orientovat se v podnětech, jež vycházejí z umění, z hmotného světa i z vlastního duševního prostředí a konstituovat s jejich pomocí svůj postoj a chování v situacích, které jsou esteticky podmíněny — ale i mimo ně.

Pro svou zvláštní konsistenci, v níž se spojuje objektivně poznané se subjektivně pocíťovaným v názorný smyslům, rozumu i představivosti přístupný celek, je tedy možno dětské ilustraci přiřknout zcela ojediňelou a nezastupitelnou úlohu.