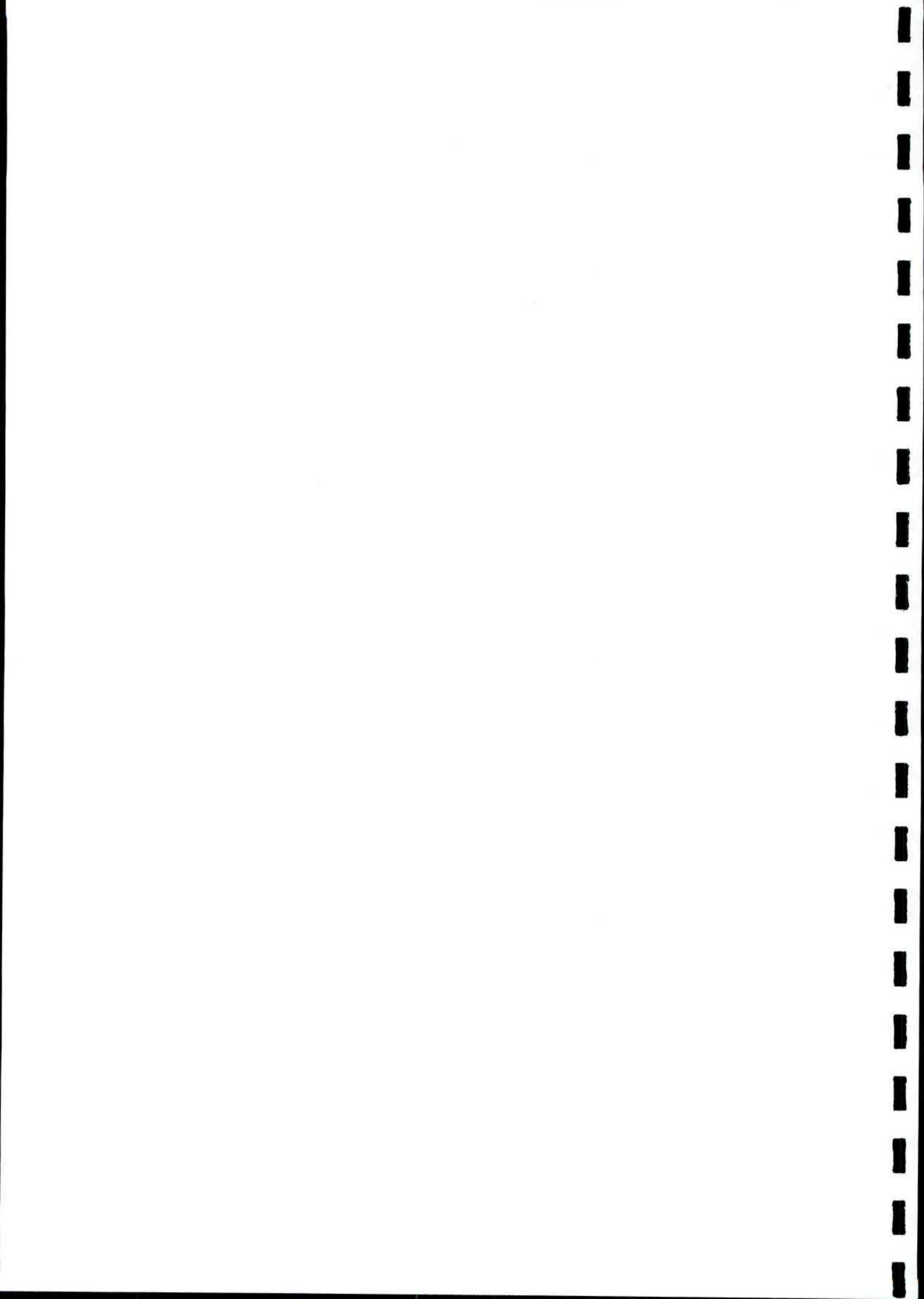


**TÉMA:**

Fantázia a imaginácia v ilustrácii  
a v animovanom filme

Medzinárodné sympóziium BIB '91

6.-7. september 1991, Bratislava, Slovensko





## Medzinárodné sympóziium BIB '91

**TÉMA:** Fantázia a imaginácia v ilustrácii a v animovanom filme

- 137 Claudio Bertieri: O osobnom vzťahu Emanuela Luzzatiho  
Taliansko k filmu Villa Bottiniho  
Veštby jedného pesníčkára
- 139 Dejan Djorič: Zásady vzťahu obrazu k textu  
Juhoslávia (animácia a ilustrácia)
- 143 Jiří Iliev: Malý svet dobrodružstva  
Československo (Ilustrace Sienkiewiczova románu  
Pouští a pralesem)
- 151 Ernest Kocsis: Ilustrácia detskej kniky  
Slovensko ako artefakta komunikácie
- 157 Andrej Švec: Svet fantázie a humoru  
Slovensko v ilustráciách Petra Klúčika

Claudio Bertieri

Taliansko

## O OSOBNOM VZŤAHU EMANUELA LUZZATIHO K FILMU VILLA BOTTINIHO VEŠTBY JEDNÉHO PESNIČKÁRA

**N**a Luzzatim ma vždy očarila jeho neustála vynachádzavá schopnosť tvorivého umenia. Mení sa a objavuje pri každom stretnutí a s prostredím divadla, filmu, či vydavateľstva. Keďže ho poznám už toľko rokov, údiv nad nečakanými reakciami by tu už nemal mať miesto. Ja však vždy a znovu upadám do vytrženia unášaný tou intenzívnou hrou spôsobenou premenami papiera, látky, či iných tvorivých materiálov.

Poznal som jeho činnosť ako scenáristu, ilustrátora, animátora, kostyméra, detského rozprávkára, keramikára, výtvarníka divadelných plagátov. Akoby povinne som vždy svoj príspevok skončil konštatovaním o jeho schopnosti - vďaka veľkému nadaniu ľahko zrozumiteľne sa vyjadriť - viesť dialóg so všetkými: publikom, študentmi, deťmi i najmladšími a dokonca i s kritikmi. Už si vlastne ani dobre neuvedomujem či ma tu ovplyvňuje naše dávne priateľstvo alebo dlhodobá snaha "objaviť ho", a to na javisku, plátne, na stránkach publikácií alebo v predmetoch, ktoré sa rodia v jeho šikovných rukách. Cesty jeho diel poznám už od "historického" spoločenstva s Alexandrom Fersenom až po terajšie s Giugim Gianinim, ako i kontakty s experimentálnymi divadielkami (napr. sľubné janovské s názvom "Harlekýnova taška"), ktorých úspechy u publika ďaleko predčia renomované scény a ich ekonomické "riziká" sú kryté často iba nesmiernym entuziazmom (na druhej strane je i zástupcom janovského divadla "Divadla kašľa).

Jeho rozsiahle a sugestívne dielo vo svete filmu a publikácií nemá hraníc a nepozná ani hranice svojej aplikácie. Dôkazom toho je množstvo materiálov, ktoré zozbierali jeho priaznivci. A preto sa mi tiež zdá správne, že na výstave "Lucca - 20. výročie" nebol Luzzati priamo oslavovaný (čo by bol osobne aj on odmietol), ale prostredníctvom dialógu-koláže vyniklo celé jeho dielo ako rozprávkára formou obrazu.

Vo vzťahu k Villa Bottinimu sú to tri významné kapitoly jeho práce, ktoré sú hodné zmienky: návrhy šiat a kostýmov pre komédie, kúzla mágie a farby, ako i prekvapenie z ciest do orientu. Možno povedať tri zdroje inšpirácie vzájomne sa prepájajúce. Nesmieme sa preto diviť, ak Pulcinella - jedna z jeho najobľúbenejších postavičiek - vedie sa pod pazuchou s "maškarou" Pinocchiom a ak sa Straka zlodejka rozpráva s Mickey Mousom. Luzzati dokáže prepojiť šťastnou nápaditosťou putovania či objavy Marca Pola so záhadami Ali Babu; zážitky Talianky v Alžíri so židovskou tradíciou; osudy popolušky s veštbami Papagena.

Rovnakým spôsobom ako jeho miniatúrne "divadielka" sú chránené fajansovými rytiermi, slávnostné kartové blahoželania hýria čarovnými kostýmami Hadej ženy. Nemožno nájsť žiadnu odcudzenosť medzi všetkými tými figúrkami, maľbami, postavami, či charaktermi, ktoré tvoria tento svet horlivej fantázie. Akoby magická niť, ľahká či obrovská, spája tieto výtvary, dáva život repertoáru, ktorý pripúšťa vždy nové scenáre a široké perspektívy.

Tu vzniká čaro, jemné a podivuhodné, ako rozprávka, ktorú nikdy neprestaneme chcieť počúvať, aby sme ju lepšie pochopili a prežili. Ako tá najstaršia o "Ochrancoch", ktorá nie náhodou sa neustále obnovuje v jednoduchej, tvorivej luzzatiovskej tvorivosti.

Dejan Djorič

Juhoslávia

## ZÁSADY VZŤAHU OBRAZU K TEXTU

V zťah medzi obrazom, ilustráciou a textom možno vyjadriť pomocou malej schémy: /a/ ilustrácia vyjadruje, značí text, /b/ ilustrácia nevyjadruje text, /c/ ilustrácia nerobí ani /a/ ani /b/, ale v súlade s textom vzbudzuje nejakých iných myšlienok, /d/ ilustrácia neexistuje (obvyklá prezentácia knihy), /e/ text neexistuje (knih, dielo pozostáva len z ilustrácií). Tak text, ako aj ilustrácia môžu existovať samé o sebe, samostatne, čo vedie k záveru, že výtvarná skutočnosť sa rovná grafemickej skutočnosti. Otázka, ktorá z týchto skutočností je sama o sebe samostatná sa kladie iba vtedy, keď sa text a ilustrácia stretnú, len vtedy možno položiť otázku týkajúcu sa významu jedného alebo druhého. Základným problémom je otázka vzťahu obrazu k textu. Ak sa pokúsime pozeráť na tento problém cez historickú prizmu je zrejmé, že už niekoľko tisícročí pred civilizáciami, ktoré poznali abecedu, text existovali kultúry, ktoré mali výtvarný charakter. Prvé abecedy (egyptská, sumérska, čínska) boli produktmi výtvarnej praxe, produktmi autentickejši znaku. V prvých abecedách existujú obraz a text spolu, prvotne spojené. Paradigmatickým prípadom boli egyptské hieroglyfy: v praxi ich nebolo možné oddeliť, rozlíšiť začiatok textu od začiatku obrazu, (ilustrácie). To isté platí aj o obrazových listoch. V ich prípade text objasňuje obraz, obraz sa grafemicky rozširuje na text. Keďže nemožno oddeliť text od obrazu, text = obrazu, neuviedomuje sa osobitná povaha jednotlivých prvkov.

Problém sa teda začína až so vznikom civilizácií, ktoré majú rozvinutú fonetickú abecedu. Tu sa objavuje oddelenie textu od obrazu, a ilustrácia, obraz sa zaraďuje do starej výtvarnej tradície, kým text predstavuje celkové orálne dedičstvo a stáva sa šémou,

vzorom jazyka. Kým v prvej, skoršej situácii bol vzťah ilustrácia/text - obrazne povedané - "ouroborosom" hadom, ktorý požíera svoj vlastný chvost, teraz má plaziaci sa had hlavu i chvost, dva krajné konce. Metaforicky povedané, v prvom prípade stojíme pred statickým modelom vzťahu obrazu k textu, kde prvopočiatočná jednota zodpovedá povahe spomínaných civilizácií, a v druhom prípade stojíme pred dynamickým modelom s množstvom pohybov a priesečníkmi medzi týmito vzťahmi. Tak ako sa had nemôže zvinúť alebo môže hýbať hlavou a chvostom v odlišných smeroch, rovnako sa aj tento vzťah vyvíja dynamicky. Príklad hada zdôrazňuje to, že ide o jedno telo, o telo textu a obrazu. Avšak v dynamike tohto vzťahu sa tento problém stáva čím ďalej tým akútnejším, a to pre skutočnosť, ktorý nám pripomína pôvodnú jednotu textu a obrazu. Menovite ide o to, že v novom kontexte začína text rozprávať o obrazoch, ilustráciách a jazyk/text začína slúžiť obrazom, ako to objavujeme v dejinách umenia. Na druhej strane tým, že text prepožičal obrazu vedomosť - lebo ho rozoberal, definoval, analyzoval, hovoril o ňom - začal teraz obraz/ilustrácia hovoriť o texte. Maľba začína slúžiť rozprávačským vzorom, opisovať textový originál a byť priamo závislý od textu. Príklad ikonografie, - ktorá sa v dejinách umenia takmer vyčlenila do samostatného historického odboru pre otázky štýlu, estetiky, časového určenia, historiografie, účinku, paleografie, teórie a kritiky, bola jej poskytnutá najväčšia nadradenosť, - je zrejmý. Ikonografia dokázala - veľmi diskutovaným spôsobom - , že obraz je priamo spojený s textom, bez ohľadu na to, či hovoríme o kresťanskej ikonografii, o ikonografii iných veľkých náboženstiev alebo o tých ikonografiách, ktoré sa spájajú s mýtmi. Kanonický obraz (z celého tohto materiálu je jasné, že neoddelujeme obraz od fenoménu ilustrácie) je ako odraz náboženského, celkového povedomia ľudí neoddeliteľný od textu. V stredovekých písomnostiach posudzovali mnohí kopisti - ilustrátori v tejto neoddeliteľnosti, v stredovekej kvalite obraz a text rovnako. V stredoveku boli mnohé ilustrácie priamo spojené s textom, akoby ináč ani nemohli existovať. Prípad náboženskej ilustrácie je natoľko paradigmatický, že sa aj vo svetských knihách a rukopisoch vyvíja podobný, obdobný vzťah. Čo ako odlišné, ba až kacír-



.....

ske sú ilustrácie, ktoré sa objavujú v moderných knihách, rukopisoch, edíciach vo vzťahu k významu relígie, z hľadiska starého, religiózneho vzťahu obrazu k textu sa vôbec nezmenili. V tomto zmysle siaha tento vzťah až do súčasnosti. Avšak ilustrátori nachádzajú podľa náboženských a mytologických textov - včítane svetenských - podporu v texte iba do určitej miery, lebo tým, že výtvarná skutočnosť je hodnoverná sa preklady textov do obrazov realizujú za zvláštnych podmienok a podľa pravidielností, ktoré boli sčasti vypracované v rámci semiotickej teórie. Diela na túto tému nachádzame v lingvistických predstavách a v Krúžku ruských formalistov (Bahtin, Oľga Frejdenberg, Vjačeslav Ivanov). Avšak obraz oddeľia od textu aj názory, interpretácie, komentáre a rozšírenia, ktoré obsahuje vzhľadom na text. A práve v tejto pôvodnej komunikácii sa nachádza povaha vzťahu obrazu k textu. Pretože v dôsledku straty pôvodnej jednoty sa vzťah obrazu k textu stal ambivalentným, paradoxným. Ako sme videli, obraz užíva text, i keď aj text užíva obraz. Sú od seba vzájomne závislé. A predsa, táto závislosť je určujúca, lebo umožňuje samostatný rozvoj každej zvláštnosti, a to až po negáciu obrazu (knihy, diela bez ilustrácií), alebo po negáciu textu (knihy, diela pozostávajúce len z ilustrácií).

Na záver by sme uviedli neobvyklý príklad riešenia vzťahu obrazu k textu. Hovoríme o znaku, jazykovom dedičstve Orientu. Znak vznikli na starých, votívnych tabuľkách z kosti, ktoré sa používali na predpovedanie šťastia a preto si čínske písomné znaky rozvíjali po celé stáročia svoju autentickú povahu. Ideogramy, ktoré boli neskoršie v umení transformované na psychogramy (výtvarná reinterpretácia) predstavujú jednotu obrazu a textu, abecedy a umelcových úsilí. Pripomínam Vám, že čínske ideogramy vznikli z obrazov a boli neskoršie pretvorené do abstraktnej abecedy, v ktorej prišli o svoju pôvodnú obrazovú kvalitu. Avšak táto vlastnosť bola iba transformovaná, vrátila sa im, a tým sa abeceda, samotná graféma stala výtvarným produktom. Preto sa po päťtisíc rokov rozvíjala čínska kaligrafia ako zvláštna kategória integrujúca v sebe znak, obrazy, jazyk a význam. Vyvinuli sa rôzne školy a štýly písania, a každý si vyžadoval aspoň desaťročnú prácu na zvlád-

nutie výtvarnej a nie logicko-jazykovej stránky písania. Preto je v Číne a Japonsku samotný úkon písania úkonom výtvarným, lebo sa maľba neoddeľuje od abecedy, a preto sa neoddeľuje ani text od ilustrácie. Len z tohto dôvodu nachádzame vo všetkých obrazoch z Ďalekého východu veľký počet poznámok, textov, básní, pečatí a podobne, čo je na Západe vzácnosťou. Západné nápisy sú utilitárne, zatiaľ čo orientálne nápisy vyjadrujú skutočnosť, že text je súčasťou obrazu. Je to úplne odlišné chápanie vzťahu obrazu k textu, ktorého vynikajúci model nie je - zdá sa nám - prekonaný modernou a postmodernou estetikou "verejného výtvarného jazyka" McLuhanovej "globálnej dediny". Východ skutočne ponúkol svojím zvláštnym, zložitým a elegantným spôsobom syntézu obrazu a textu.

Jiří Iliev

Československo

## "MALÝ" SVĚT DOBRODRUŽSTVÍ

(ILUSTRACE SIENKIEWICZOVA ROMÁNU POUŠTÍ A PRALESEM)

V souvislosti s recepcí dobrodružné četby si klademe po dobu celé její existence řadu otázek. Je nutno "jezdit" za dobrodružstvím, vyhledávat je? Je obliba tohoto žánru specifická pro určitý věk, pro chlapce nebo pro dívky? Můžeme se domnívat, že žádné omezení k výše položeným otázkám neexistuje. S dobrodružnými prvky se děti setkávají snad již v pohádkách. Rozhodně je dobrodružství v těsném spojení s mládím - ale také i s mladým pohledem na svět třeba v dospělém věku. Stačí se dívat, citlivě a zejména "barevně" vnímat. Vidět na všem kolem sebe něco zajímavého a přínosného.

I k hlubšímu vnímání vede literatura s dobrodružnými prvky. Přínosem pro recepci dobrodružné literatury se staly pro české děti edice nakladatelství Albatros - od r. 1954 "KOD" (Knihy odvahy a dobrodružství) a od r. 1967 aravana. Zaměříme-li pozornost na první z nich (přitom obě vycházejí do současnosti), nacházíme v ní (ve stejné a domíváme se, že výborné grafické úpravě již 194 svazky) takové autory, jako A. Dumase, J. F. Coopera, K. Maye, R. L. Stevenzona, A. Grina, W. Makowieckého a opakovaně Henryka Sienkiewicze.

Při vyslovení Sienkiewiczova jména se starším čtenářům vybaví spomínky na četbu mládí, na putování s dětmi Stašem a Nelou divokou Afrikou. Léta dospívání a dospělosti jsou nesmazatelně spojena s Ondřejem Kmicicem, "malým ritířem" "kameneckým Hektorem" Jiřím Michalem Wolodyjowským, postavami Křížáků či křesťanů v díle Quo vadis? Vrcholem v recepci se stala 70. léta, kdy

jsme poznali ne nepodobné Tolstého Vojně a míru široká plátina zfilmovaných děl Pan Wolodyjowski a Potopa s nezapomenutelných Tadeuszem Lomnickým v úloze pana Wolodyjowského.

Avšak předstupněm k prvnímu unesení tvorbou oblíbeného polského spisovatele se stal pro všechny již v dětství dobrodružný román určený pro děti a mládež Pouští a pralesem. V citované edici KOD se představil v poválečné době v r. 1957 a potom ve stejné edici ještě čtyřikrát. První setkání s dětskými čtenáři to rozhodně nebylo. Poprvé byl vydán česky již v roce 1912 1/ (polsky vyšel 1911). Vydáván byl postupně pod názvy V poušti a v pustině, V pustinách, Temnou pevninou a Pouští a pralesem. Autor ho vydal na sklonku života a sám se o něm vyjádřil, že vznikl "z lásky k dětem a z cestovatelských vzpomínek".

Knihu pro děti a mládež si již nedovedeme představit bez ilustrací. V českých edicích se na celkové výzdobě podílelo několik autorů známých jmen. Prvním z nich byl Věnceslav Černý (zejména převaha v ilustrační výzdobě Sebraných spisů H. Sienkiewicze, vydávány v l. 1927- asi 1934), ve stejných spisech Adam Styka (sv. 11 Pouští a pralesem), dalšími ilustrátory se stali Václav Čutta, Viktor Oliva, František Hetteš, A. Manardi, Jan Styka. Nemůže nás překvapit, že vzhledem k velkému podílu Věnceslava Černého na ilustrování veškerých Sienkiewiczových prací v českých překladech se stal i jedním z výrazných a oblíbených ilustrátorů si proto některá z ilustrovaných vydání této práce pro mládež. Nejrozsáhlejší do ilustrační výzdoby překladů Henryka Sienkiewicze zasáhl Věnceslav Černý (1865-1936). Tento ve své době oblíbený ilustrátor (napr. působil jako kmenový výtvarník Světozoru a Zlaté Prahy, proslavil se jako ilustrátor zejména historických románů a knih pro mládež) vyzdobil na jedné straně Jiráskovy Staré pověsti české, ale od přelomu století doprovodil lavírovanými kresbami i romány Karla Maye. Jeho práce ve stejné technice převážily i v ilustrační výzdobě Sebraných spisů Sienkiewiczových (vycházely od r. 1927 asi do r. 1934). Vytvářel na malé ploše knižních stránek epicky pojaté kompozice, připomínající divadelní scény. Sienkiewiczův román V pustinách (vydán s jeho ilustracemi např. r. 1926, Praha,

Kvasnička a Hampl) vybavil sérií propracovaných výjevů. Pro uvedení čtenáře k textu volil okamžik plný děje a téměř ve většine záberů zachytil ústřední hrdiny. Zdůraznil tak spisovatelovu myšlenku o statečnosti dvou dětí, které byly postaveny do situace, těžce řešitelné i dospělým. Vděčným objektem ilustrátorova zájmu byli koně. Tato obliba je patrná i v ilustracích V pustinách. Mnohdy bychom váhali, nejedná-li se o ilustrace některého Mayova románu, ve kterém se ilustrátorům nabízí obdobná možnost k zachycení ušlechtilých zvířat. V Černý vytvářel ilustrace na základě realistické kresby, která přetrvává v tomto žánru do současnosti. K ilustracím Věnceslava Černého připomína Prokop Toman, že výzdoba Sebraných spisů Sienkiewiczových "došla uznání také u polské kritiky."<sup>2/</sup>

Hovoříme-li o ilustracích dobrodružné literatury, nelze pominout osobnost v ilustrační oblasti tohoto žánru ojedinělou - Zdeňka Buriana (1905-1981). Děti i jejich rodiče a prarodiče si spojují jeho tvorbu spíše s romány z Divokého západu a zejména s ilustracemi k dílům Karla Maye. Podle dostupných informací neilustroval žádné Sienkiewiczovo dílo, avšak představil se např. obálkou Pana Wolodyjovvského (Praha, Kvasnička a Hampl 1936, v tomto vydání s podtitulem "Historický román pro dospělejší mládež") a alespoň černobílou obálku uvedl stručně převyprávěný román Pouští a pralesem (pod názvem V pustinách vydán jako samostatná příloha časopisu Ohníček r. 1967/68). V tomto vydání se objevily opět některé z Černého kreseb. Již v těchto dvou přístupech můžeme srovnávat, kam se posunulo pojetí obrazu tohoto žánru. Proti výtvárně poklidně plynoucí linii (i když jsou v ní také předkládány dramatické momenty) vnesl Z. Burian rovněž do statické obálkové scény napětí s vyjádřením prožitku přežitého utrpení. Vystihl skupinou mladých lidí (Stoš, Nela na Kingovi a Kali na bělouši) nutnost rasové a náboženské snášenlivosti, spojení všech pro překonání obtíží. Zúročil výtvarné možnosti černobílého kontrastu - světově proslul využitím dramatické hry světla a stínu. Portrét se mu stal příležitostí k výpovědi o lidském nitru. Na drama v zastaveném čase navázal až v r. 1957 Václav Junek (1913-1967), uvědomující

si omezení, ale i fabulační možnosti "dobrodružné" ilustrace, která zohledňuje recipientův věk. Ilustrace v tomto žánru je určitým způsobem "spoutána" - tento fakt vnímáme do současnosti zejména v tvorbě Alexandra Dumase, Julese Verna nebo Karla Maye. První dva jsou doprovázeni dobovými francouzskými ilustracemi. Domníváme se, že lze vhodně využít pro vytvoření koloritu původní grafiky (jsou-li kvalitně reprodukovány), ale na druhé jsou editoři sváděni k reedicím oblíbených dobrodružných děl s jednoduchými, popisnými kresbami od nových ilustrátorů této oblasti.

V. Junek v grafikách románu *Pouští a pralesem* (vyd. SNDK 1957, edice KOD, sv. 15, tamtéž r. 1962, 1967 a v Klubu mladých čtenářů 1974) spíše zdůraznil romantičnost putování grafickými prostředky. Podtrhli napětí a atmosféru s vědomím působení grafické techniky obdobně jako ve verneovkách. Stejně jako u V. Černého nebo u Z. Buriana zůstala základem realistická kresba ovšem se zvýšeným dramatickým účinem právě použitou technikou. V. Junek měl nepochybně cit pro atmosféru knihy. Hlavním tématem jeho cwlé tvorby bylo, obdobně jako u Z. Buriana, dobrodružství. Miloval cestování, moře a lodě. K jeho literárním láskám v mládí patřil J. Verne a přesto, že se malíř nikdy nedostal do Ameriky, procestoval dobrodružně Balkán. Shodně se Z. Burianem se musel k dokonalosti a dosažení cíle protrpět. Vlastní cestovatelské zkušenosti doplňoval studiem vědeckonaučné literatury, a tak se i do ilustrací k beletrii promítlo spojení fantazie a technických znalostí. B. Stehlíková o jeho tvorbě říká, že ji charakterizuje "romantika, věrnost a záliba v ději."<sup>3/</sup> Do roku 1975 (zemřel r. 1976) ilustroval přes 100 titulů (např. A. S. Puškina, J. Verna, J. Londona, H. Sienkiewiczze, A. Jiráska, F. Flose, V. Katajeva, V. Kaverina). F. Kubišta připomíná ze jména Jankův optimismus, pochopení přírody a vztah ke zvířatkům. Uzavírá svůj příspěvek o jeho práci slovy: "Živoucí živočichové, jak se nám jeví v kolorované kresbě na obálce, skýtají nám nadto ještě pocit, že najkrásnější je život." <sup>4/</sup>

Kresebně doprovodil pouší a pralesem v edici KOD v 5. a 6. vydání v letech 1982 a 1988 Karel Toman (1931). Tento malíř a ilustrátor se zaměřuje v ilustrování na historickou, dobrodružnou a sci-

fi problematiku. Na rozdíl od Junkova přístupu vytvořil cyklus perokreseb s "prudkým střídáním černé a bílé plochy, účastí volného prostoru v kompozici" (F. Holešovský). F. Holešovský upozorňuje na "zdánlivě absurdní dobrodružné sféry s pohádkovou fantazií" a v souvislosti se Sienkiewiczovým románem Pouští a pralesem na "rozpoutanou živelnost fantazie scén (...), uvádějící čtenáře do tajemného příšeří kubinovského světla snů" 5/ F. Holešovský připomíná i jiná východiska Tomanova ilustračního přístupu - nestala se jimi Burianova tvorba, ale "impresivní sféra evropské kresby a grafiky počátku dvacátého století". Proti Junkově přístupu se čtenář setkává s křehkou linií, zjemňující vyhrocenost střetů dětí s domorodci i krutými přírodními podmínkami. Posledními ilustracemi v českém vydání se staly perokresby Aleny Křivánkové (Pouští a pralesem, Vyškov, Hanácké nakladatelství (1991), sešitové vydání), která kresebně dotváří většinu mayovek vyškovské edice Western. Ilustrátorka vyšla vstříc čtenářskému zájmu o dějovou realistickou ilustraci, avšak domníváme se, že se jí nepodařilo procítit látku v nepříliš zdařených kresbách. Ani dětem kresby nevyhovují pro nejasně vykreslené předměty (dětští čtenáři očekávají jasnou informaci).

Ze slovenských vydání připomeňme cyklus kreseb Karola Ondreičky (1898-1961), jehož jméno nacházíme u vydání V púšti a v pralese (Turč. Sv. Martin, Matica slovenská 1936 a Trnava, Spolok sv. Vojtecha 1949. Umělec se po návratu z pražských studií do Vrútek začal zajímat o ilustrační práci pro Matici slovenskou a ilustrace tvořily velkou část jeho tvorby. Byly to zejména práce k překladům (hlavne ze sovětské literatury pro děti). "Výtvarný sprievod textu sa opiera o slovné obrazy a vyhľadáva charakteristické situácie. Maliar buduje nové tvarové skratky." 6/ Umělec se zajímal zejména o život zvířat. Pojímal je tak, aby v nich mohl představit lidské vlastnosti, pocity a mezilidské vztahy. V jeho ilustracích, v nichž se koncem 30. let přesunulo jeho vyjádření od výstižného popisu až ke karikatuře, se projevil i vliv jeho spolužáka Jaroslava Vodrážky. Do ilustrací pronikl i okru témat z malby. Sklon k ilustrační tvorbě souvisel asi i s jeho prací v redakci čas-

pisu Slniečko (od r. 1936). "Úspešnejšie sa mu daria témy menej náročné, ktoré skratkovito zachycuje náhlivým šrafovaným rukopisom, hoci aj v nich pretrvávajú rozprávačské reminiscencie".<sup>7/</sup> Také vydání z r. 1949 vybavil řadou jednoduše pojatých kreseb, v nichž se zameřil na figurální motivy vyjádřené jednoduchou kresbou, směřující až ke skratkovitému vyjádření. Jak víme, děti očekávají ve "věku dobrodružství", tedy v době prvního seznámení se s tímto žánrem propracovanější a méně "naznačené" obrazy afrického putování. V dějové linii pokračoval také Radomír Kolář (1924) s expresivními kresbami (V púšti a v pralese, Bratislava, Mladé letá 1966, 1969 v KMČ a 1972). Do jeho ilustrační oblasti spadá řada titulů dobrodružné literatury, která odpovídá umělcovu výtvarnému vyjadřování. Stejně jako V. Černý našel zálibu v malbě koní, což se promítlo do jeho volné tvorby z dostihového prostředí. Stylizace jeho kreseb odpovídá "drsnému" dobrodružnému tématu, ale ne všem dětem, kterým je román Pouští a pralesem určen, je Kolářova stylizace blízká. Srovnáme-li dosažitelné ilustrační přístupy, docházíme k závěrům, že všichni ilustrátoři volili grafický přístup k látce a při ztvárnění motivů, které se výběrem někdy shodují, vyšli z realistické kresby a širšího ilustračního zájmu vlastní praxe ilustrování knih pro děti. Dalším důležitým momentem byla jejich obecnější orientace na dobrodružnou literaturu, u Junka, Ondreičky a Koláře úzké sepětí s přírodou a zjména u V. Černého a R. Koláře obdiv ke koním.

Dítě nachází v románu Pouští a pralesem daleko více, než jen pouhé dobrodružství (to platí o Sienkiewiczových románech pro starší čtenáře). Poznává vztah k vlasti, lidskou nezdolnost, význam mravní síly a víry. Veškeré Sienkiewiczovy práce vycházejí z lásky k člověku, k zemi, ve které se narodil (z našich autorů připomeňme v oblasti historické prózy např. A. Jirásky nebo F. Nežila). Zdánlivé pohledy do minulosti měly značný význam v době totality. Prázdné slovo vlast bylo u Sienkiewicze naplněno skutky. Pro chlapce Staše se utváří poměr k zemi jako k něčemu, co není prázdným pojmem. A jak by se odvíjely osudy dětí, kdyby se Stašek zřekl před Mahdim své víry? Nacházíme mnohé shodné rysy v cha-



rakteru polského chlapce i pana Wolodyjowského. Vždyť i tento vlastenec 17. století splatil v posledním okamžiku svoje přesvědčení cenou nejvyšší. Oba poznali, že za určitou hranici již nelze ustoupit.

V posledním vydání Potopy (1977) charakterizují editoři oblibu Sienkiewiczových knih slovy: "Každá nová generace má své období, kdy žasne, trne, bojuje a miluje s Henrykem Sienkiewiczem." A doplňme, že v sobě neseme navždy jeho díla - jako jeden z našich nejlepších životních kulturních prožitků. Kdy začíná a kdy končí věk dobrodružství? Možná, že již při rodičovském předčítání nebo při sledování příběhů v televizi vstupuje poprvé malý člověk na dobrodružnou stezku. Je jistě dobře, když uvidí život kolem sebe ne jako šedivou suchopárnou realitu, ale jako barvami hýřící, neopakovatelnou chvíli, která má atmosféru a naplňuje ho radostí z bytí. Na příhodách literárních postav také pozná, že přátelství a láska činí i "svět dobrodružství" malým, zmenšuje ho a hrdina nezůstane nikdy opuštěn. Vždy nachází dobré druhy v nesnázích a s jejich pomocí vše lépe překonává. A toto nadšení pro život, sílu se vyrovnat i s nepříjemnými stránkami, mu Sienkiewiczova tvorba (nikoli pouze Pouští a pralesem) jistě poskytne.

#### POZNÁMKY:

1/ Východiskem pro citaci některých nedostupných vydání se stal Soupis československé literatury za léta 1901-1925. Abecední seznam. Díl 1. Část 2. M-Ž. Praha, Nakl. Svazu knihkupců a nakl. ČR 1931, s. 362-363.

2/ Nový slovník československých výtvarných umělců. Sest. Prokop Toman. (Sv.) I. A-K. 3. znač. rozš. vyd. Praha, R. Ryšavý 1947. s. 148.

3/ Stehlíková, B.: Václav Junek. Moře, lodě, dobrodružství. Praha, KMČ Albatros 1975. Nestr.

4/ Kubišta, F.: Malíř Václav Junek. Týž: Studia Václava Junka. Výtvarná výchova. VII, 1951-1952, č. 7, s. 4. s. obálky.

5/ Holešovský, F.: Čeští ilustrátoři v současné knize pro děti a mládež. Praha, Albatros 1989, s. 389.

6/ Dubravský, Viliam: Karol Ondreička. Bratislava, Pallas 1975, s. 12.

7/ Tamtéž, s. 17.

Ernest Kocsis

Slovensko

# ILUSTRÁCIE DETSKEJ KNIHY AKO ARTEFAKT A KOMUNIKATÍVNA FORMA S DETSKÝM PERCIPIENTOM

**S**účasná ilustračná tvorba pre deti a mládež má bezpochyby všetky atribúty artefaktu. Myslím tým vysokú profesionalitu v tvorbe špičkových ilustrátorov, ako aj značnú autonómnosť konkrétnej ilustrácie, ktorá je evidentná napriek určitej viazanosti na literárny text. Detský percipient, ktorému je takáto ilustrácia určená, je nútený paralelne komunikovať tak s literárnym textom, ako aj s jeho výtvarným prepisom. Ilustrácia tu vystupuje ako metakomunikácia svojou primárnou viazanosťou na literárny text, ale v mnohých prípadoch zohráva funkciu základného, či jediného komunikatívneho prostriedku s detským percipientom.

Kniha, ktorá da dostáva najmenším deťom do rúk, nemá zväčša text (napríklad obrázkové leporelá), a tak ho svojou jednoznačnou komunikatívnosťou a zrozumiteľnosťou musí nahradzovať ilustrácia. V tejto beztextovej fáze ilustrácia má internacionálny charakter v tej najrýdzejšej podobe, lebo nepotrebuje prekladateľa. Pri pohľade na ilustráciu z tohto aspektu vystupuje do popredia kvalitatívna požiadavka na tvorbu umelcov, ktorým je zverená takáto práca. Za veľmi dôležité pri tejto práci považujem nie prezentáciu vlastného umeleckého názoru v zmysle súčasných umeleckých trendov a tendencií za každú cenu, ale dobrú znalosť psychiky a vekových zvláštností tej skupiny detí, pre ktoré konkrétna kniha vzniká. Pedago-

gické výskumy z oblasti detskej percepcie sú dostatočne známe, a preto pripomeniem len niektoré faktory, ktoré ho determinujú. Vieme napríklad, že prostredie v ktorom dieťa vyrastá, je jedným z tých faktorov, ktorý ovplyvňuje mieru komunikácie dieťaťa s impulzami vonkajšieho sveta. Úplne iné poznatky o svete okolo seba má dieťa vyrastajúce na dedine ako dieťa z veľkomesta. Zatiaľ, čo pre prvé sú celkom bežné domáce zvieratá, motýle, vtáky a zvieratá vo voľnej prírode, to mestské dieťa väčšinu z toho nevidelo azda len na obrázku. Zato je však v úzkom kontakte so životom veľkomesta, v ktorom sú aj jeho orientačné a identifikačné schopnosti vycibrenejšie než u vidieckeho dieťaťa. Ak si to premietneme do sveta ilustrovanej knihy, jej obsahová - tématická náplň sa stáva pre jednu skupinu detí blízka, zrozumiteľná, a pre druhú je takáto ilustrácia len bránou do neznámeho sveta, ktorý sa začína pred ním otvárať. Mestské dieťa nepozná napríklad mnohé chrobáky a živočíchy, a preto azda jeho prvý kontakt s nimi v podobe ilustrácie sa mu nadhlo zafixuje do pamäti. Tento fakt by sa nemal podceňovať, lebo s ním bude dieťa dlho operovať. Kritérium na kvalitu ilustrácie by malo teda zohľadňovať určité možné zovšeobecnenia zo sveta reálií, ktoré však ani pri personifikácii, bežnej v ilustrácii pre deti predškolského veku, nemali by prekročiť únosnú hranicu štylizácie alebo čitateľnosti. Čitateľnosťou chápem mieru obohatenia ilustrácie, respektíve jej zafaženia nepodstatnými detailami, ktoré v prípade malého dieťaťa môžu sťažovať čitateľnosť, t.j. chápanie obsahu a deja, ale u vyššej vekovej skupiny množstvo detailov a farebných odtieňov môže malého percipienta obohacovať.

Je celkom prirodzené, ale pritom paradoxné, že kvalitu ilustrácie posudzujeme z nášho intelektuálneho hľadiska dospelých, od desiatych úplne odlišných estetických kritérií. Myslím tu nielen na odborníkov, ale na rodičov detí, ktorí im obvykle dávajú do rúk ilustrovanú knihu podľa vlastných estetických kritérií. Ak si teda rodič nevie vybrať, musí to urobiť za neho vydavateľ v úzkej spolupráci s tvorcami detskej knihy a ponúknuť pre vekové skupiny adekvátne knihy. Pri analýze vzťahu k ilustrácii v materskej škôlke v Komárne a v malej dedinke Iža pri Komárne potvrdili sa nám hypotézy o ko-

munikatívnosti ilustrácie. 68 % štyri-päťročných detí uprednostňovalo zrozumiteľnú, ľahko dešifrovanú a pestrofarebnú ilustráciu. 32 % detí dávalo na prvé miesto farebnosť, predovšetkým jej pestrosť a čistotu. Len výnimočne sa objavilo pozitívne hodnotenie lomených a nevýrazných farieb. Pri hodnotení komunikatívnosti ilustrácie treba brať do úvahy aj individuálne dispozície detí, ktoré aj bez výchovného pôsobenia determinujú ich hodnotovú orientáciu. Viac sa o tejto problematike dozvieme v knihe J. P. Scotta: *Early experience and the organization of behavior* (Skorý zážitok a organizácia správania sa). Dieťa sa rodí a vyrastá v určitom prostredí, ktoré má svoje odlišnosti sociálne, kultúrne, vzdelanostné, profesné atď. Popri vymenovaných zvláštnostiach sú tu ešte determinanty psychické, mentálne, genetické, povahové, intelektuálne atď. Z uvedeneho vyplýva, že dieťa nevie prekročiť svoj tieň a jeho reakcie na predmetný svet - v našom prípade na ilustráciu budú zhodné s menovanými determinantmi. Dôležitú úlohu tu zohráva aj prirodzená inteligencia a talent. Ako vieme, aj tieto ukazovatele osobnosti sú značne odlišné, pričom sa významnou mierou podieľajú na vytváraní vzťahu dieťaťa k ilustrácii. Tu by som odporúčal na detailnejšie štúdium knihu H. J. Butchera: *Human intelligence its nature and assesment* (Ľudská inteligencia, jej pôvod a určenie).

Keďže ilustrácia nevzniká pre jedno konkrétne dieťa ani pre určitú privilegovanú skupinu, dostáva sa do rúk každého dieťaťa. Ani nie je možné, aby ilustrátor reagoval na všetky zvláštnosti určitej vekovej skupiny. Jeho práca musí byť ohraničená pomyslenými hranicami, ktoré mu dávajú dostatočný priestor na sebarealizáciu a výtvarný prepis literárneho textu. Autonómnosť ilustrácie je veľmi pohyblivá, lebo aj dimenzie, ktoré by mali túto ilustráciu ohraničovať, sú flexibilné. Posuv doprava či doľava môže prácu výtvarníka preniesť do inej vekovej skupiny, pre ktorú svojimi znakmi viac zodpovedá. Ako som už spomenul, inteligencia a talent dieťaťa ľahšie preklenú vekovú bariéru. Výborným pomocníkom v rýchlejšom intelektuálnom napredovaní dieťaťa, a tým aj vytváraní pozitívneho vzťahu k ilustrácii ako artefaktu, má výchovné pôsobenie. Aby som neodbočil od danej témy, nemienim sa podrobnejšie ve-



a mládež patria medzi najkrajšie na svete. Nové ekonomické podmienky však výrazne zasiahli aj do vydavateľskej činnosti. Každý, kto sa podujme vydávať detskú knihu, musí preto veľmi zvážiť, do čoho bude investovať peniaze. Tento fakt môže na jednej strane pôsobiť negatívne v tom zmysle, že sa budú musieť značne zredukovať vydavateľské plány, znížiť počet titulov, náklady, a kvôli rentabilite citelne zvýšiť ceny detských kníh. Hrozí tu aj iné nebezpečenstvo. Vydávanie rôznych periodík so zníženou umeleckou hodnotou - tak v náročnosti obsahu, ako aj kvalite ilustrácií. Nadbíhanie lacnému vkusu rôznych komiksov, science-fictions atď. Cenové relácie zaiste zapôsobia aj na množstvo a kvalitu ilustrácií. Bude ich v knihe menej a nie všetky farebné. Na druhej strane však kniha s vynikajúcimi ilustráciami má nádej na úspech aj za týchto okolností. Z toho vyplýva, že aj vydavatelia si budú musieť prísnejšie vyberať spomedzi tých, ktoré tvoria ilustrácie pre detské knihy. Tento prirodzený trend bude stimulujúco pôsobiť na každého umelca, ktorý sa bude chcieť v tejto sfére presadiť. Zdravá konkurencia môže viesť k rastu kvality, čo by bolo potešiteľné a vítané, ale napriek všetkým predpokladom ďalšieho vývoja ilustrovanej knihy pre deti a mládež u nás považujem uvažované okliešťovanie štátnych dotácií na tomto poli za akt politického diletantizmu a nekulturnosti. Veď investície do detí sú investíciami do budúcnosti národa a štátu. Kultúra sa začína rozvíjať od kolísky a ja dúfam, že aj v budúcnosti dá naša spoločnosť do rúk deťom množstvo pekných a kvalitných kníh. Zodpovednosť za to padá aj na nás.





Andrej Švec

Slovensko

## SVET FANTÁZIE A HUMORU V ILUSTRÁCIÁCH PETRA KLÚČIKA

K PROCESU VZNIKU A REALIZÁCIE ILUSTRÁTOROVÝCH PREDSTÁV

**I**lustrácia je, zjednodušene povedané, kresbou vytvorenou z podnetu textu za pomoci fantázie výtvarníka. Už zbežný pohľad na odlišné ilustrácie v detských knihách napovedá, akú úlohu v nich zohraje fantázia umelca. Od fantázie, ktorá je - analogicky s ostatnými umeleckými žánrami - čiastkovou súčasťou tvorivého procesu, až po fantáziu, ktorá nadobúda v ilustrácii dominantné postavenie, osamostatňuje sa a stáva sa zdrojom celej tendencie imaginatívnej a surrealistickej ilustrácie.

Na jednom konci pomyselnéj osi stojí realistická ilustrácia a na opačnom póle fantastická ilustrácia. Medzi krajnými pólmi ilustrácie - realistickou a fantastickou - v súradniciach reálneho a fantastického, vážneho a komického, abstrahujúceho a zmyslovo konkrétneho "objavujem" ilustračnú tvorbu pre deti Petra Klúčika (1953). Do výtvarného života vstúpil začiatkom osemdesiatych rokov po absolvovaní VŠVU v Bratislave, v oddelení knižnej tvorby prof. A. Brunovského.

Do povedomia verejnosti sa Klúčik zapísal ako umelec, ktorý v ilustrácii pre deti oživil tradíciu klasických výrazových prostriedkov: precízna, o jemnú obrysovú líniu sa opierajúca expresívna kresba perom, kolorovaná akvarelom. S ohľadom na vcelku realistický, predmetný ilustračný prejav možno v Klúčikových ilustráciách hľadať vzdialenú paralelu s ilustračnou tvorbou pre deti V. Hložníka z obdobia päťdesiatych rokov. Klúčika dozaista inšpiro-

vala vecná, expresívna kresba i jasná, obrazom zrozumiteľná konkretizácia Hložníkových predstáv a vynaliezavosť s akou hľadal a nachádzal nezvyčajné a prekvapivé kompozičné riešenie (zoskupenia hlavných a vedľajších figurálnych motívov, diagonálny kompozičný postup, monumentalizácia hlavných motívov, striedanie veľkého detailu s drobnokresbou prostredia atď.). Túto „komunikačnú zrozumiteľnosť“ vo formulácii obrazových predstáv Klúčik pretransformoval do linkou tvárnejšej, expresívne abstrahujúcej kresby. Preniesol ju do obrazov väčšmi znásobenej imaginácie, čím do svojich, Hložníkovmu realizmu už značne vzdialených diel, vniesol novú životnú vitalitu a dramatizmus. Tieto akoby sa podriaďovali vlastným, imaginárnym zákonitostiam Klúčikom prerozprávaného rozprávkového sveta literatúry.

Základné črty Klúčikovej ilustrácie spočívajú na jej viazanosti k dejovej zložke textu, na vynaliezavej, prehľadnej kompozícii, ktorá býva situácnym humorom a motívickými prvkami budovanými na pricipoch fantázie a nonsenzu. Analogicky s O. Zimkom, Klúčik svoj fantastický svet zakotvil v ríši nonsenzov K. Čukovského (autor knihy Doktor Jajbolíto) a nie v oblasti freudovsky zdôvodneného surrealizmu. Ilustrátor ďalej stavia na psychologizujúcej, komicky obzvláštnej charakteristike postáv, zvierat a predmetov (tu sa dostáva až na pomedzie karikatúry), na štylizácii kresby, ktorá uľahčuje komunikáciu čitateľa s obrazom. Dobrá ilustrácia by mala vystihnúť ducha predlohy, jej flujdum. Potom celý hrdinov život uvidí čitateľ očami ilustrátora. Asi tak, ako PIPI Dlhú Pančuchu (Mladé letá 1985) uvidí detský čitateľ očami Klúčika. Vybraná ilustrácia sa voľne viaže k príbehu „Pipi ide na školský výlet.“ Porovnajme obraz s príslušnou informáciou v texte (s. 116) a uvidíme, že Klúčik vytvára svoj obraz z predstavy vyvolanej spisovateľom. „Cieľom výletu bol les, ktorý sa voval zázračný, lebo bol zázračne krásny. Keď prišli už takmer k cieľu, Pipi zoskočila zo sedla, potľapkala koňa a prihovorila sa mu: „Nosíš nás už tak dlho, že máš právo byť ustatý. Lenže prečo by si mal drieť?“ Potom zodvihla koňa, niesla ho vo svojich mocných rukách až na malú rúbaň v lese, kde ich pani učiteľka zastavila.

I táto letmo vybraná ilustrácia potvrdzuje výstižnosť charakteristiky jedného z prvých interperétov Klúčikovho poňatia ilustrácie, charakteristiky platnej dodnes: Klúčikove ilustrácie pre deti a mládež sa viažu k dejovej zložke textu, pričom však nie sú opisné, ale majú v sebe vtipné, hravé a neočakávané momenty. A hlavne - sú to ilustrácie skutočne pre deti (a nie pre rodičov). Štylizácia postavičiek, zrozumiteľná kompozícia bohotá na detaily, ktoré podnecujú fantáziu, je blízka detskému vnímateľovi. (...) Klúčik sa však nesaží za každú cenu o úplne nové, svojrázne poňatie, ale neskĺzne ani k prílišnej páčivosti podľa tradičného poňatia. (L. Medeková, *Výtvarný život* č. 7-1985).

Klúčikove kresby ku knižným príbehom u nás novým spôsobom aktualizujú tradičné poňatie ilustrácie, ktoré citlivo vyvažujú rozpor medzi potrebou vizuálnej informácie čitateľa a potrebou uspokojiť ho esteticky. Toto poňatie bude autor na výraznom homornofantastickom princípe podľa schémy: „Najskôr je myšlienka spojená so skutočnosťou dokopy, potom nastupuje sprostredkujúca úloha humoru, až je myšlienka od skutočnosti oddelená.“ (J. Heldová *V ríši obrazotvornosti*, Praha 1984 s. 158).

Klúčik vytvára tak ilustrácie, ktorá zaujme „prekypujúcim zmyslom pre humor, samopašnou poetickou fantáziou a chuťou vymýšľať a vo svojich ilustráciách (...) rozprávať vzrušené optické deje...“ (P. Hornák, *Zlatý máj* č. 1-1988). Opýtajme sa však priamo samotného výtvarníka, ako svoje ilustrácie vlastne vymýšľa, ako a čím ho text knihy inšpiruje k vytvoreniu konkrétnej kresby.

„Najprv si prečítam celú knihu,“ dozvedáme sa od Klúčika. „Počas čítania sa poznačím v texte miesta, ktoré ma zaujmú. Potom sa k nim vraciam a rodia sa prvé obrazové predstavy. Najprv hlavný motív (najčastejšie figurálny) a potom, okolo neho - v ploche či priestore obrazovej kompozície - ďalšie drobné motívy (často zvieracie). Týmito ‚humornými vložkami‘ obraz takpovediac ‚zahusťujem, oživujem, sebe blízkym spôsobom ‚poľudšťujem‘. Celý ten stav predstáv, tie fantáziou zrodené motívy, ktoré skladám do výsledného obrazu, to je pre mňa predovšetkým zábava. Nevieam, prečo to robím tak a nie inak... Baví ma to a bavím sa. Vždy mi však ide

o vytvorenie celkovej atmosféry, ktorú spisovateľ svojím rozprávaním vo mne evokuje. A nie o vizuálny prepis textu. Dalo by sa povedať, že staviam hlavne na „vnútornom prežitku“ z prečítaného. A čo sa dá, vidím a zobrazujem humorne komicky.

Toľko teda ilustrátor. Ja zas, snažiac sa vytvoriť si celistvý obraz o mechanizme a fungovaní tvorivej imaginácie výtvarníka v jeho obrazovom dialógu s knižnými príbehmi, chytám do rúk knihu za knihu s Klúčikovými ilustráciami a konfrontujem „možnú časť príbehu“ s vytvoreným obrazom - ilustráciou. Pri prezeraní ilustrácie k rozprávke „Zlomyselný vietor“ od J. Uličianskeho (Rozprávková tvorba, Mladé letá 1990, pre čitateľov od 6 rokov) sa mi z obrazu vytratila starenka z ulice, o ktorej sa píše v knihe na str. 111.

O čo tu ide? Členovia mestskej rady, ktorí sa chystali v príbehu pomenovať jednu ulicu v meste, prekvapil silný vietor, ktorý im uchytil z hláv klobúky. „Nad ulicou poletovali klobúky a po chodníku sa motkala starenka. Len-len, že ju vietor neprevrátil. Starenka sa dívala na lietajúce klobúky a pobiehajúcich pánov.“ Ak sa ilustrácii prizrieme pozornejšie, Nakoniec nájdeme i starenku. Ale prekvapujúco tam, kde by sme ju nečakali. Fantázia ilustrátora ju vyniesla až ponad domy a vedľa nej „vyčarovala“ ďalšiu starenku, ktorú si s košíkom plným ovocia vietor poriadne vyzvrtal...

Dve starenky... Nedá mi to. Vraciam sa k textu. Medzitým členovia mestskej rady už vymysleli pre ulicu dve mená: Veterníková a Klobúková. „Starenka však na to nepovedala nič, lebo na ulici už dávno nebola. Ktovie, či zmizla, či ju vietor odfúkol... alebo vošla do najbližšej brány. Isté je to, že ulica dostala názov veterníková“. A vytvorené obrazové riešenie oproti textu i „pretvorené“ umelcovou fantáziou, sme práve spoznali.

Z podnetu literárnych príbehov Peter Klúčik oživuje, poľudšťuje, perzonifikuje vo svojich ilustráciách kadečo. Na uvedenom obrázku je to nepríjemný vietor. Inde - na vytvorenie celej ilustračnej scény - ľudskú podobu preberá na seba noc (M. Ďuričková: Rozprávky Čierneho Filipa, Mladé letá 1989, pre deti od 5 rokov). Je to fantasticko-komická obrazová reflexia k záverečným vetám roz-

právky: „Po moste ponad rieku prichádza pani noc v čiernych zamatových šatách a hovorí zamatovým hlasom: - Dobrú noc, vnúčik! Dobrú noc, deti! Dobrú noc, mesto na Dunaji!“ (s. 71).

Kľúčik vytvoril ilustračne pôsobivý obrázok Bratislavy videnej z nadvhľadu ilustrátorovej fantázie. Ústredný motív i celá obrazová scéna je ozvláštnená pre autora typickými groteskne vidеныmi motívami. Tu je to letiaca holubica s myšou a mačkou, jedna na streche BIBIANY (Medzinárodný dom umenia pre deti). V Kľúčikovej obrazovej interpretácii reálneho a rozprávkového sveta má oči mostová aj kostolná veža...

Podľa povahy textu Kľúčik vytvára sebe vlastným spôsobom nielen civilizačné obrazy mesta, ale vari ešte radšej a s väčšou chuťou - i prostredie prírodné. Akú možnosť riešenia fantazijného a komického ozvláštnenia celkom „reálnej scény“ nadiktovala ilustrátorovi jeho imaginácia, ukazuje ľudová rozprávka „O Jankovi Polienkovi“ (Mladé letá 1991, leporelo pre deti predškolského veku). Z textu: "No ledva vystúpil (Janko Polianko - A.Š.) na breh, spoza kríka vyskočila striga, zdrapila chlapca a bežala s ním do svojej chalupy uprostred hlbkej hory."

Aj ilustrácia k tejto časti príbehu (vystavená v autorskej kolekcii štyroch kresieb BIB'91) dokazuje, že Kľúčika viac zaujala atmosféra príbehu (únos chlapčeka strigou), ako taký „informačný detail“, že striga mieri s chlapčekom do svojej chalupy uprostred hlbkej hory. Prostredie hory sa dá výtvarne spracovať - ako ukazuje obrázok - ozaj príťažlivo. Tú striginu chalupu čitateľ nájde až po dobrom „pátraní“ medzi „vedľajšími“ obrazovými motívami (zvieratká, poletujúce lístie, motív z Červenej čiapočky). Je totiž taká maličká, že sa zmestí celá na jeden list stromu... (Značí, naopak, toto prekvapujúce obrazové riešenie fakt, že strigu čaká do chalupy ešte dlhá cesta?). Naliehavosť fantastickej predstavy v prospech výtvarného riešenia celého obrazu pootáča celý výjav doľava. Akoby scénu snímala nejaká imaginárna kamera...

Prekrývanie reálneho a fantastického, vážneho s komickým, v brilantne vedenej, dynamicky uvoľnenej expresívnej kresbe kolo-

rovanej akvarelom, ktorú vytvorila imaginácia ilustrátora vo výraze akcentujúcom predmetno-zmyslové zaujatie námetom. To sú niektoré charakteristické črty Klúčikovej tvorby pre deti. Za pozornosť stojí i celková „zrozumiteľnosť“ Klúčikových obrazových predstáv. Umelec ju dosahuje - okrem iného - i takým navodením bezprostredného „filmového“ kontaktu obrazu s čitateľom, akým je ohliadnutie sa hrdinu z obrázku na čitateľa. Hoci z dejového kontextu vyplýva, že „postava komunikuje dovnútra rozprávkovej scény“. Dokladom toho je nasledujúci dialóg z knihy „Števko Drievko a Alenka z polienka“ (Mladé letá 1988, pre deti od 9 rokov), ktorý skonfrontujem s ilustráciou:

Števko Drievko sa obracia na draka: „Počuj drak, niežeby som nemal dosť iných starostí, ako sa starať o tvoj jedálny lístok, ale ty si jeden odporný ludožrút! Chceš zjesť nielen princeznú, ale aj prvého pomocníka najlepšej zbojníkovej gazdinej! Ja ti, ak chceš, ukážem, ktoré sú najvýživnejšie dračie chody! - Ktoré? - Chytil ho drak za slovo. - No predsa kamienková polievka a betónové knedle posypané brokmi, - povedal Števko a začal tú polievku variť a knedle pariť.“ (s.113)

O drakovi sa tu nerozpráva s takým hrôzostrašným odstupom, ako v klasických rozprávkach. Námet je akoby obrátený naruby, čím sa zvnútra v dieťati zneškodňuje pocit tragiky a úzkosti. Sme totiž v oblasti humornej literárnej fantastiky. A to je voda na mlyn ilustrátora Klúčika. V jeho obrazovej predstave má drak trinásť hláv, ale ktoré dieťa by sa pri pohľade na obrázok bálo? Drak je vykreslený názorne. Ale komický nádych obrázku, podperený i ružovou farbou draka, vytvára patričný odstup od tradične hrôzostrašného námetu. Stach sa odvádza od inej reakcie dieťaťa. To dobre cíti, že drak je tu len na zasmiatie...

I táto črta fantastického humoru dáva Klúčikovým ilustráciám punc tvorivosti, ktorý má šancu preniesť sa i na deti. Klúčik si na uvedenom základe vytvoril „optimálny“ obrazový jazyk, v ktorom sa zobrazenie v klasickom ilustrátorskom chápaní presúva značne z obrazovej informácie do oblasti výrazu. Je to výsledok vnútorného zažívania príbehu. I napriek názornosti a predmetnej zmyslo-

vosti je obraz-ilustrácia u Klúčika zbavený naturalistickej popisnosti, chladnej dokumentárnosti i naivizujúceho štylizovania, ktorému - v snahe nebyť „realisticky nudný“ - prepadá toľko ilustrátorov.

Na pomedzí fantastiky a humoru i Peter Klúčik vytvára svoj obrazový štýl, ktorý by sa dal charakterizovať - s vedomím historickej podmienenosti oboch pojmov - ako „groteskný realizmus“. Chápaný zhruba v tom duchu, ako ho vyjadril M. Bachtin: „Hlavnou zvláštnosťou groteskného realizmu je znižovanie, t. j. prevádzanie všetkého vysokého, duchovného, ideálneho, abstraktného do materiálne telesnej roviny, do sféry zeme a tela v ich nedeliteľnej jednote.“ (Francois Rabelais a ľudová kultúra stredoevropy a renesance, Praha 1975, s. 21)

Imaginárnu uvoľnenosť, povznášajúci humor i celý rad trefných figurálnych charakteristík nájdeme v Klúčikovej kresbe „Veľkej cirkusovej parády“ v knihe D. Duška „Pišťáček sa žení“ (Mladé letá 1985, pre čitateľov od 6 rokov). Ak by sme nahliadli do textu knihy a porovnali príslušné miesto rozprávania s obrázkom, zistili by sme, že ilustrátor sa v podstate nepridržiaval predlohy. Vymyslel si cirkusovú parádu podľa svojho gusta. Vedel, čo chce a dosiahol to. Obraz má zovretú kompozíciu, je predchnutý homornou narátiivosťou, výtvarník kladie dôraz na sugestívnu evokáciu „cirkusového zmätku“ a ľudovej zábavy. Vzdialene sa vybavuje - Keďže som dal Klúčikovu obraznosť do súvisu s historicky rozvíjaným groteskným realizmom - Bachtinom pripomínaný obraz „výrazného uplatnenia grotesknej koncepcie tela“ v prejavoch ľudovej jarmočnej a vôbec pouličnej komiky.

Touto malou prechádzkou po svete Klúčikových ilustrácií a prístavením sa pri jednotlivých kresbách, ktoré zreteľne vypovedajú o ilustrátorovej práci s imagináciou a fantáziou som chcel - z podnetu témy Sympózia BIB '91 „Imaginácia a fantázia v ilustrácii“ - poukázať na jednu z výrazných ilustrátorských osobností v oblasti súčasnej detskej knihy na Slovensku. A to v presvedčení, že i zbežný, „vonkajší“ pohľad na individuálne zachádzanie s fantastickým princípom v ilustrácii s podnetu literárneho príbehu ozrejmí ten-

ktorý aspekt takého zložitého procesu, akým je vznik, formovanie a realizácia ilustračných predstáv.

Fantázia neposkytuje umelcovi len predmet zobrazenia, ale ovplyvňuje i spôsob zobrazenia. U Klúčika je to živá a uvoľnená kresba, ktorá je vo svojom základnom výraze predchnutá komickým chápaním sveta - vo forme obrazovej grotesky. Na moju otázku, prečo vo svojej ilustrácii stavia tak výrazne na fantastike a humore, mi Klúčik odpovedal, že je to preto, lebo ho to jednoducho baví... Klúčik je bytostný humorista, akých je aj v ilustrácii pre deti pokusom: Vymýšľa, aby rozosmial a rozosmieva vymýšľaním.

Fantastickosť a imaginárnu tvorivosť vnáša do svojej tvorby programovo. Vždy prináša do obrazu-ilustrácie niečo rýdzo subjektívne, nejaký ten obrazový motív navyše, ku ktorému „literárny podnet vôbec nenabáda.“ Mám na mysli celý ten nespočetný rad zvieracích motívov, ktoré ilustrátor vkladá do rozprávkového obrazu-ilustrácie v kontexte reálneho afantastického chápania sveta. Ilustračný motív priamo či voľne vyplývajúci z textu obohacuje o nové dimenzie svojím vlastným obrazovým príbehom. Podnecuje takto predstavivosť a fantáziu detského čitateľa. Nabáda ho k čítaniu textu vyvolávajúcu zvedavú otázku: „Ako to ten spisovateľ napísal, keď to ilustrátor takto nakreslil?“

Klúčik vyšiel, ako som už spomínal, z priameho okruhu Brunovského ilustračnej školy, ktorá načas už dominantne presadila do povedomia slovenskej verejnosti imaginatívne umenie opierajúce sa o iluzívne chápaný kresbový detail a o výtvarne zložené kompozičné postupy (prelínanie časopriestorových plánov). Klúčikov štýl v tvorbe pre deti už v začiatkoch dozrel do individuálneho štýlu založeného na kresbe perom kolorovanej akvarelom, aký už tradične rozvíja napr. nemecká ilustrácia. Vcelku ide o výraz, ktorým sa výtvarník zmocňuje bohatého sveta fantastických predstáv s dôrazom na ilustratívnosť obrazu, zmyslovú konkrétnosť námetu, jeho vizuálnu zrozumiteľnosť, všetko rozvíjané na báze dramatickej bipolarnosti fantastickej reality a reálnej skutočnosti.

Lineárna kresba zdôrazňujúca objemovosť a priestor systémom vnútorných šrafúr slúži na zaujatie vlastného postoja spodobovaného



