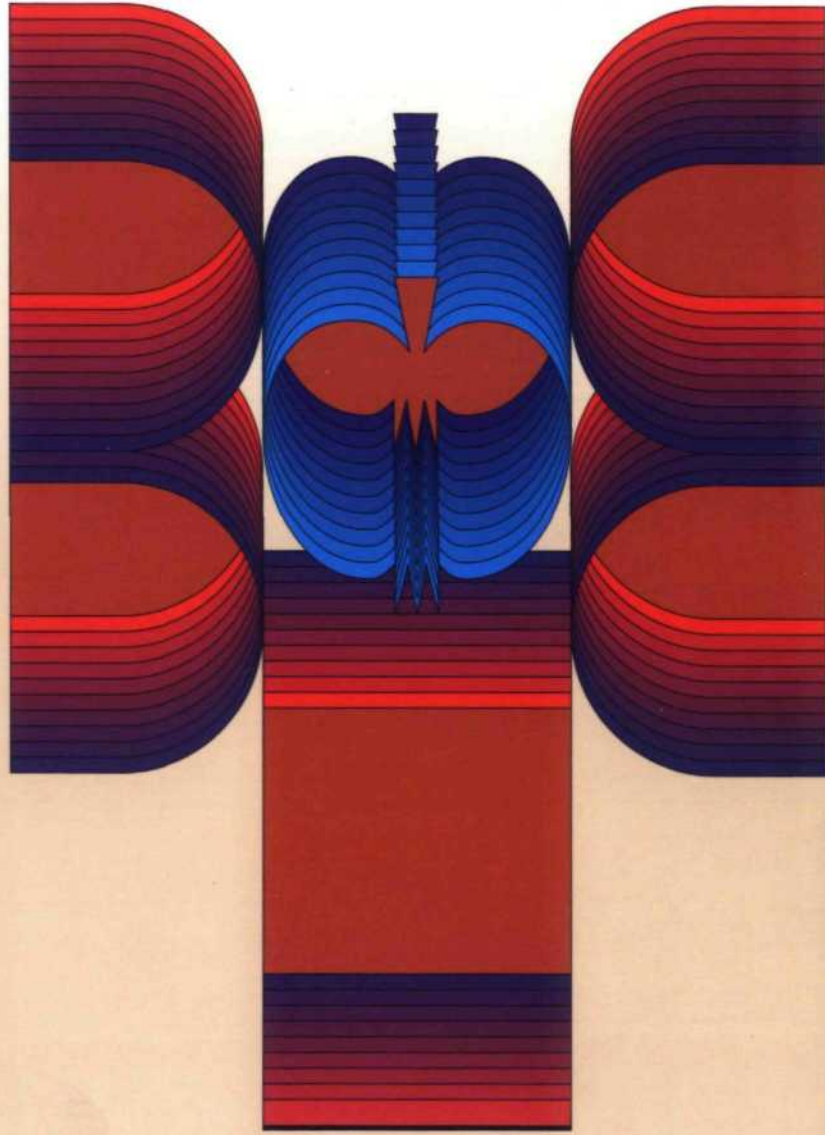


BIB 2003

ZBORNÍK MISCELLANY

Биеннале иллюстраций Братислава Словакия / Bienal de Ilustraciones Bratislava Eslovaquia



Biennial of Illustrations Bratislava Slovakia / Biennale d'illustrations Bratislava Slovaquie

Biennale der Illustrationen Bratislava Slowakei

ZBORNÍK BIB 2003

MISCELLANY BIB 2003

Medzinárodné sympóziium BIB 2003

Bienále ilustrácií Bratislava 2003

Téma: Fenomén postmodernizmu v súčasnej ilustrácii pre deti

International Symposium BIB 2003

Biennial of Illustrations Bratislava 2003

Theme: The Phenomenon of Postmodernism in Current Children's Illustration

ZBORNÍK

MEDZINÁRODNÉ SYMPÓZIUM BIB 2003

Zostavovateľka: Dagmar Srnenská

Odborná a jazyková redaktorka: Tatiana Žáryová

Grafická úprava a sadzba: Typocon s.r.o.

Tlač: Color Print Bratislava

Realizácia: JEK Print Serigraphy

ISBN 80-89154-03-4

EAN 9788089154036

OBSAH

Barbara Brathová (<i>Slovensko</i>): Úvodom	9
Penni Cottonová (<i>Veľká Británia</i>): Postmoderna vo vizuálnych príbehoch Európskej zbierky ilustrovaných kníh	11
Margarida Morgadová (<i>Portugalsko</i>): Detská knižná ilustrácia a identita	19
Kirsten Bystrupová (<i>Dánsko</i>): Fenomén postmodernizmu v súčasných ilustráciách pre deti v Dánsku	24
Steffen Larsen (<i>Dánsko</i>): Poskytujú muži umelci skutočný obraz postmoderny?	30
Vanessa Joosenová (<i>Belgicko</i>): Multikultúrne rozprávky a ich ilustrácie Dve súčasné adaptácie Popolušky	35
Horst Künemann (<i>Nemecko</i>): Skĺbenie a prepojenie obrázkových kníh v mediálnom spojení	39
Yumiko Bando-Saitová (<i>Japonsko</i>): Čo Šinta: Zobrazenie sveta nonsensu a humoru	44
Jiwone Leeová (<i>Kórea</i>): Oneskorená moderna: O ilustráciách kórejských kníh	49
Vasso Psarakiová (<i>Grécko</i>): Aktuálne trendy a tendencie ilustrácie v Grécku ..	54
Silke Rabusová (<i>Rakúsko</i>): Postmoderna v rakúskych ilustrovaných knihách ..	59
Gita Kordošová (<i>Slovensko</i>): Lyrická ilustrácia Viery Kraicovej (Retrospektíva tvorby z rokov 1963 až 1983)	66
Behzad Gharibpour (<i>Iran</i>): Kúzelný šarm ilustrácie	73
Gerhard Jäger (<i>Belgicko</i>): Návrat kamišibai a ABC	77
Dagmar Srnenská (<i>Slovensko</i>): K postmodernizmu v slovenskej ilustrácii pre deti	83

CONTENTS

Barbara Brathová (<i>Slovakia</i>): Introduction	10
Penni Cotton (<i>United Kingdom</i>): Postmodernism within the visual narratives of the European Picture Book Collection	15
Margarida Morgado (<i>Portugal</i>): Children's books illustration and identity	21
Kirsten Bystrup (<i>Denmark</i>): Phenomena of postmodernism in contemporary illustrations for children in Denmark	27
Steffen Larsen (<i>Denmark</i>): Are male artists carrying the true pictures of modernism?	32
Vanessa Joosen (<i>Belgium</i>): Multicultural fairy tales and their illustrations Two contemporary adaptations of Cinderella	37
Horst Künemann (<i>Germany</i>): Connection and link-up of picture books in media	41
Yumiko Bando-Saito (<i>Japan</i>): Cho Shinta: Depicting a world of nonsense and humor	46
Jiwone Lee (<i>Korea</i>): The Modern belated: on Korean picture book illustrations	51
Vasso Psaraki (<i>Greece</i>): Illustration trends and currents in Greece today	56
Silke Rabus (<i>Austria</i>): Postmodernism in Austrian picture books	62
Gita Kordošová (<i>Slovakia</i>): Lyrical illustrations of Viera Kraicová (1963 – 1983: A Retrospective)	69
Behzad Gharibpour (<i>Iran</i>): The magic of illustration	75
Gerhard Jaeger (<i>Belgium</i>): Kamishibai comeback and ABC	80
Dagmar Srnenská (<i>Slovakia</i>): About Postmodernism in Slovak illustration for children	85

Úvodom

Vážené dámy a vážení páni, milí hostia,

skôr, ako pristúpime k odborným príspevkom a diskusii na danú tému, dovoľte, aby som vás v mene štábu BIB i v mene svojom srdečne privítala na medzinárodnom sympóziu 19. ročníka Bienále ilustrácií Bratislava.

Stretávame sa na tomto mieste už pravidelne v snahe formulovať otázky, špecifikovať typické znaky, vplyv i charakter ilustrácie v jednotlivých krajinách takmer všetkých kontinentov. V úsilí teoreticky analyzovať, definovať a verbálne podchytiť vývoj, smerovanie aj špecifiká ilustračnej tvorby doma a vo svete, v zmysle zaznamenať, porovnať, vysvetliť i pochopiť jej štruktúru, obsah, formu, poslanie, ako aj význam.

Od roku 1967 (čo nie je z dnešného pohľadu zanedbateľné) sa, pochopiteľne, vystriedalo množstvo tém, konkrétnych i všeobecnejších, a zdaniavo toto penzum podnetov, ktoré sme tu riešili a pomenovali, môže byť vyčerpané. Oblasť ilustrácie pre deti je však taká širokospektrálna, že zahŕňa nielen nevyčerpatelný diapazón príbehov, ale aj chápaní ilustrácie, techník, výtvarných prostriedkov, spôsobov adekvátneho vyjadrenia textovej predlohy v jej vizuálnych podobách a formách. Zatiaľ čo sme sa na predchádzajúcom sympóziu sústredili na výsostne konkrétnu sondu do ilustrácie jedného ilustrátora a pokúšali sme sa hlboko siahať do samotnej podstaty jeho tvorivých pohnutí vychádzajúcich z myšlienky, inšpirácie a pocitu, tentoraz sme siahli kontrastne po opačnom princípe a volili tému, ktorá dáva takmer bezhraničný priestor na vyjadrenie súčasných podôb ilustrácie pre deti.

„Fenomén postmodernizmu v súčasnej ilustrácii pre deti“ možno mnohých expertov i laikov trochu zavádza i mátie vzhľadom na nejednoznačnosť definovania samotného termínu, na ktorý sa prihliada raz s rešpektom, inokedy aj s dešpektom. A hoci sa postmodernizmom označuje kultúrna situácia a klíma na konci

20. storočia, aj do oblasti ilustrácie vklínili nové črty a podnety, ktoré sa na tomto sympóziu pokúsime definovať a pomenovať. Snahou témy je vyprovokovať poukázanie na typické a charakteristické prejavy, ktoré sú umeleckým prínosom v súčasnej tvorbe pre deti. Ilustrácia prirodzene stále hľadá nové formy, spôsoby, nové prejavy adekvátnej vizualizácie textu pre deti výtvarným kreovaním. Zišli sme sa tu v dnešných dňoch preto, aby sme hľadali a nachádzali súčasnú podobu ilustrácie, súčasný výtvarný prejav, na poli ktorého je široký priestor pre zmeny a odvážne experimenty.

V úvodnom texte do sprievodného katalógu k výstave som, okrem iného, napísala, že sa často na BIB cítim ako Alica v krajine zázrakov, kde je aj nemožné možné. Téma postmodernizmu je teda volená akoby príznačne v tomto duchu, v duchu postmodernizmu, kde je všetko dovolené. Je to téma slobodná (hoci práve táto sloboda nás často v jej chápaní obmedzuje). Záleží na nás, ako sa s ňou v našich teoretických úvahách vysporiadame s vedomím skutočností, že vysporiadať sa so slobodou nie je vonkoncom také jednoduché, ako by sa mohlo zdať. Postmodernizmus je fenomén, ktorý sa možno ľahšie vníma, než definuje, ľahšie spontánne prijíma, než chápe. Preto vám želim veľa odvahy i tolerance, súdnosti i fantázie pri ponore do možných i nemožných možností.

Barbara Brathová (Slovensko)

V rokoch 1986 až 1990 študovala na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského odbor Dejiny umenia a estetiky. Ťažiskom jej práce je publikačná činnosť, v ktorej sa venuje oblasti výtvarného umenia a divadelnej tvorby na Slovensku, ako aj organizovaniu výstav doma i v zahraničí. Od roku 1994 pracuje v BIBIANE ako odborný pracovník – historik umenia a je vedúcou sekretariátu Bienále ilustrácií Bratislava. Počas svojho pôsobenia v BIBIANE organizuje jednu z najväčších a najvýznamnejších medzinárodných akcií v rámci kultúry na Slovensku a svojho druhu na svete, Bienále ilustrácií Bratislava. V jej koncepcii sa realizovalo Bienále ilustrácií Bratislava v rokoch 1995, 1997, 1999, 2001 a tohtoročné BIB 2003. Zároveň je členkou mnohých odborných porôt – Najkrajšia kniha Slovenska, Trojuža, Cena Ľudovíta Fullu a Výkonného výboru BIB.

Barbara Brathová

Introduction

Ladies and gentlemen, dear guests,

before we start with the presentations and a discussion on the topic selected, allow me to welcome you, on behalf of the BIB team, to the international symposium organized within the 19th Biennial of Illustrations Bratislava.

It is already a habit to meet here regularly to ask questions and to define typical features, influence and nature of illustration in various countries all across the globe. Our goal is to theoretically analyze, define and verbally describe the development and specific features of illustration at home and in the world, to record, compare, explain and try to understand the structure, the contents, the form, the mission and the importance of illustration.

Since 1967 (in today's terms a number not to be neglected) we went through a number of topics, specific and general ones. It might appear that all the topics have already been covered. Children's illustration, however, is a broad discipline; it covers an inexhaustible diapason of views and opinions to illustration, its techniques, visual means and forms of visually expressing words. Unlike the last year, when we analyzed in a comprehensive manner the work of one illustrator, with a view to get to the core of his creative ideas, inspiration and feelings, this year we opted for a completely different approach and chose a topic that can offer a borderless space to express the current forms of children's illustration.

"The phenomenon of Postmodernism in current children's illustration" might be a bit misleading for many experts and laymen, due to the ambiguous nature of the term itself, which is sometimes seen with respect, sometimes with contempt. The term "Postmodernism" refers to the situation and the climate in culture at the end of the twentieth century. It enriched the world of illustration with some new features and ideas. And we will try to define and give a name to these features.

The reason, why we decided for this topic, was our intention to provoke and to show the most typical and characteristic features of Postmodernism, enriching the current children's art. Illustration, of course, is in the constant search for new forms and new ways how to visualise text for children in a creative manner. We came here for the next couple of days to search for the current forms of illustration and visual art, which offer lot of space for change and courageous experiments.

In my opening address in the catalogue, I wrote, among other things, that at BIB, I often feel as Alice in the Wonderland, where the impossible is possible. The topic of Postmodernism was selected, because of the ghost of Postmodernism, where everything is allowed and possible as well. It is a free topic (although freedom might sometimes limit our understanding of the topic). It is up to us, how we can deal with the topic in our stream of ideas, knowing that dealing with freedom is not as easy as it might appear. Postmodernism is a phenomenon which is perhaps more easily perceived than defined, more easily consumed than understood. Therefore, I wish you a lot of courage and tolerance, sound judgement and imagination, when plunging deep into the possible and impossible.

Barbara Brathová (Slovakia)

In the period of 1986 to 1990 she studied at Comenius University, Faculty of Philosophy, Department of Art History and Aesthetics. The focus of her work is writing on visual arts and theater in Slovakia as well as organizing exhibitions both at home and abroad. Since 1994 she has been working with BIBIANA as art historian and head of Secretariat of Biennial of Illustrations Bratislava. Working with BIBIANA she organizes one of the biggest and most important international cultural events in Slovakia and in the area of children book illustration also in the world—The Biennial of Illustrations Bratislava. She prepared the concept of BIB in 1995, 1997, 1999, 2001 and also of the last one in 2003. She is a member of various juries, e.g. The Most beautiful Book in Slovakia, Triple-rose, Ludovit Fulla Prize and BIB Executive Committee.

Postmoderna vo vizuálnych príbehoch Európskej zbierky ilustrovaných kníh (European Picture Book Collection)

Tento referát sa bude zameriavať na aspekty postmodernity v európskych ilustrovaných knihách a osobitne sa bude venovať semiotickej analýze textu (SAT) vytvorenej na analýzu európskych ilustrovaných kníh v Európskej zbierke ilustrovaných kníh (EPBC). SAT sa skladá zo štyroch kategórií, budeme sa však venovať iba kategórii 3. Táto kategória uvádza spôsoby, ako môžu mladá ľudia postmoderne ilustrované knihy analyzovať a „čítať“. Na úvod sa však budeme venovať teoretickým východiskám, ktoré sa týkajú semiotického výkladu vizuálnych kníh, potom vysvetlíme SAT a uvedieme príklady analýzy európskej ilustrovanej knihy.

Texty urýchľujú pluralitu kódov, ktoré im umožňujú, aby sa otvorili pluralite interpretácií (Barthes, 1974) – a to z nich robí dynamické čítanie. Spisovatelia a ilustrátori v celej Európe si to stále viac uvedomujú a vedia, že deti sú spokojné, keď sa s textom identifikujú a participujú na ňom, že je to rozšírenie ich vlastných zážitkov. Postmoderné prvky, ktoré sa nachádzajú v súčasnej literatúre, majú v ilustrovaných knihách svoj protipól, lebo spisovatelia aj ilustrátori skúmajú pohľad, ako sa príbeh vypovedajú a ako sa úmysly, konvencie a techniky rozvracajú. Často sa hranice medzi literárnymi postavami a ilustrovanými knihami, v ktorých sa objavujú, narušujú, tak ako aj medzi spisovateľom/ilustrátorom a čitateľom. Zoem, *de zebra* (Zebra Zoem), rozkošná ilustrovaná knižka z flámsky hovoriacej časti Belgicka, je toho dobrým príkladom. Spisovateľ aj ilustrátor vedú s čitateľom neustály dialóg. Zoem, očami hneď na úvodnej strane oslovuje čitateľa: „Ahoj! Volám sa Zoem!“ Keď sa začne predstavovať, začnú jej miznúť pruhy, a tak zavolá umelkyňu, aby jej ich znovu namalovala. Žiaľ, táto ilustrátorka nie je v malovaní zebričích pruhov práve odborníčka a Zoem je zmätená z toho, aké sú pruhy

nerovnomerné. Napokon sa umelkyňa podarí pruhy namaľovať správne, a tak dovoľí čitateľovi uvažovať o hre, ktorá sa tu hrá prostredníctvom „knižného“ príbehu a kľúčovej úlohy ilustrátora.

Postmoderné ilustrované knihy často väčšou estetizáciou zväčšujú medzeru medzi slovami a obrázkami, tlačia ich od seba a núti čitateľov a divákov, aby si práce vymýšľali vzťah medzi nimi. Deti sú citlivé na spôsoby, ako sa význam v ilustrovanej knihe predstavuje. Zapojením čitateľov do tvorby textových významov môžu tieto texty sprostredkovať a učiť literárne a kultúrne kódy i konvencie, a tak im umožňujú lepšie čítať. V postmoderných ilustrovaných knihách je medzera medzi fikciou a skutočnosťou explicitná a metafiktívny dialóg môže deťom ukázať, ako sa vytvára reprezentácia skutočnosti a ako sa jej pripisuje význam. Vizualne a verbálne komponenty ilustrovaných kníh v sebe obsahujú dialóg medzi textom a obrázkom, ktorý McCallum (1996) opisuje takto: „Brikoláž vizuálnych označení, ktoré v texte vzájomne pôsobia, vytvárajú realistické obrazové dohody, aby predstavili rozprávkové situácie, zotierajúc textové rozdiely medzi fantáziou a skutočnosťou.“

Tieto vizuálne označenia umožnia čitateľom, aby si tiež vytvárali intertextové spojenia medzi súčasnými textami a tými, ktoré čítali alebo zažili už skôr. Wilkie tvrdí (1996), že znakové texty sú asi tou najjednoduchšou úrovňou, na ktorej deti dokážu rozpoznať intertextualitu. Fungujú a dajú sa rozpoznať ich náznakovými vlastnosťami, pretože tvoria o príbehoch či rozprávkach explicitné domnienky, ktoré deti poznajú. V diele *The Englishness of English Children's Books (Angličnosť anglických detských kníh)* (Cotton, 1996) poukazuje Meek na to, že úspešní anglickí spisovatelia pre deti, ako Ahlbergovci, „rátajú s tým, že čitatelia poznajú iné bežne známe príbehy v angličtine – je to postmoderná hra pre zasvätených. Bromleyová (1996) dokladá Meekovu myšlienku príkladom, keď skúma intertextualitu vo svojej triede, aby videla, či deti dokážu svoju znalosť o intertextových prepojeniach jasne pomenovať. Prizvukuje, že na to, aby sa to dalo určiť, je potrebné starostlivo sa zamyslieť nielen nad úlohou učiteľa, ale aj nad výberom kníh.

Intertextové spojenia, ktoré deti objavili, nemajú iba literárny charakter. Čítanie sa týka viacerých foriem zobrazenia ako kedykoľvek predtým: obrázky, mapy, obrázky, grafiky a fotografie sa považujú za nositeľov textu. Skúmanie intertextuality u žiakov by sa malo preto podporovať, aby príbehy a ich výklady prebudovali a pretvorili, či už prerazovaním zážitkov ústne, písaním z vlastného pohľadu alebo zameraním sa na iné, vymyslené perspektívy. Takéto vizuálne a textové „hádky“ sa môžu potom heuristicky použiť ako nástroj na usmerňovanie diskusií, ktoré vytvárajú vzťahy medzi deťmi a kultúrou v texte. Prostredníctvom presnej znalosti intertextov budú mať deti zjavne iné zážitky z čítania a zažijú asi to, čo Barthes (1957) opisuje ako „cyklickú pamäť čítania“. Začnú dávať veci do súvislosti nielen s obrazmi, ktoré fungujú ako ekvivalenty podobnosti a metafory, ale aj k intertextualite, vracajúc sa znovu a znovu k postavám a dejom, ktoré už objavili v iných detských literárnych svetoch.

V detských zážitkoch naprieč súčasnými európskymi kultúrami je niečo spoločné a európske ilustrované knihy demonštrujú podobné teórie a konštrukcie na túto tému. Vyzývajú detských čitateľov k tichému súhlasu s určitými kultúrnymi obrazmi detstva. Ale malé deti, ktorých identita ako deti sa značne líši od tých zaužívaných obrazov, môžu mať ťažkosti nadviazať serióznym vzťah ku knihám. Preto sa často ako metafora detstva používajú zvieratá, s alegorickými opismi, ktoré zaochádzajú so zvieratami ako účastníkmi v akoby ľudských svetoch, a tak vytvárajú časť súčasných konštrukcií detstva, ako je to v *Une nuit un chat...* (EPBC, Francúzsko). Postmoderné ilustrované knihy zobrazujú detstvo, ktoré detskí čitatelia môžu, ale nemusia spoznať, ale cieľom textov je vo všeobecnosti dosiahnuť určitú paralelu medzi detským každodenným životom a materiálom, s ktorým sa stretávajú v knihách, ako aj podporovať deti k viacnásobnému čítaniu textu.

Keď dospelí sústredia pozornosť na vlastnosti, aktivity a podujatia, môžu sa tak venovať problému, či zobrazenie spoločenského života zapadá do iných opisov detskej kultúry, ako ktoré sú k dispozícii. Pre detských čitateľov by taká interpretácia zahrňovala nielen ponorenie do detskej kultúry, ale prípadne aj ocenenie toho, ako sa dospelí pozerajú na deti. Texty ilustrovaných kníh sú svojim komplexným a prenikavým spôsobom súčasťou každej kultúrnej organizácie generáčnych vzťahov, ako aj reflexiou samotného detstva. Je to tá sviežosť, ktorá vychádza z chápania tvorcu detskej knihy, ktorá je to dieťa, ktoré umožňuje mladým čitateľom vo všeobecnosti vytvoriť si k tomuto žánru vzťah. Glazer a Williams (1979) upozorňujú, že spôsoby, ako sú vizuálne obrazy konštruované, sa stávajú súčasťou stretnutia každého dieťaťa s názormi dospelých na to, ako „deti“ hovoria, konajú a vnímajú svet. Zmes skutočnosti a fantázie v postmoderných príbehoch, ktorá akoby sa zjavne týkala bežných ľudí, je preto osobitne mocným nástrojom na informovanie detí o definíciách dospelých toho, čo to je byť dieťaťom.

Svojou povahou pôsobia postmoderné ilustrované knihy tak, aby si ich publikum uvedomilo obmedzenia a deformácie svojich predstáv o svete a čitatelia si musia vybrať, aký druh možného sveta má príbeh predstavovať. Texty môžu prezentovať mnohé rôzne svety, kde bývajú rôzne postavy, či už deti alebo poludštené zvieracie postavy. Pozvánka k porovnaniu samého seba s postavami textu je prechodnou fázou, ktorá pomáha vzťahom dieťa – dospelý počas skúmania sveta fikcie. Heap (1985) v tom vidí prenos textu „zo stránky a do kultúry, aby sa z „nudných máp“ stali zmysluplné texty“, kde pochopenie stavia mosty medzi novým a poznaným. Následne je potrebné, aby boli deti kultúrne a intelektuálne v súlade s textom a aby sa im chcelo pátrať po „kultúrnej logike“, ktorá sa im často v postmoderných ilustrovaných knihách prezentuje.

SAT sme vytvorili s cieľom pomôcť tomuto hľadaniu kultúrnej logiky. Vymysleli sme ho, aby sa používala v EPBC s účelom pomôcť tak učiteľom, ako aj deťom ľahko klasifikovať rôzne aspekty vizuálnych príbehov, ktoré podľa všetkého pomáhajú všeobecnému porozumeniu. Predbežne sme sa vizuálne sústredili na

všetky kategórie, ale tu budeme hovoriť iba o kategórii 3, ktorá sa týka takých typov postmoderných ilustrovaných kníh, ktoré možno nájsť v ľubovoľnej zbierke európskych detských kníh.

Kategória 3: Typy ilustrovaných kníh

Kategória 3 SAT porovnáva jedinečné črty postmodernej ilustrovanej knihy s beletriou v próze a púta pozornosť na spôsoby, ako je prostredníctvom jazyka konštruovaný svet fiktívny i reálny svet. Napriek rozdielom medzi textom prózy a obrázkovou knihou sú druhy pravidiel, ktoré sa porušujú, pozoruhodne podobné, a tak zameranie na možné postmoderné prvky v textoch EPBC môže vhodne pomôcť pochopiť techniky, ktoré používajú spisovatelia a ilustrátori európskych ilustrovaných kníh, a pripraviť deti na romány, ktoré budú čítať neskôr počas štúdia. V diele *Picture Books sans Frontières* (Cotton, 2000) sa Kategória 3 SAT aplikuje na knihy EPBC a rozširuje túto myšlienku na širší súbor textov ilustrovaných kníh. Dôležitou črtou postmoderných ilustrovaných kníh je metafiktívna interakcia medzi obrázkom a písaným textom; vizuálna analýza nie vždy postačuje na úplné pochopenie tejto formy. Tam, kde je to vhodné, sa diskutuje o dôležitosť písaného textu, keď podľa Lewisa (2001) najmä metafiktívne texty by spôsobili rozdiel v učení čítať.

Päť vedľajších kategórií je:

Búranie hraníc

V tomto type ilustrovaných kníh majú ústredné postavy schopnosť ovplyvniť vývoj príbehu, obyčajne prekročia hranice samotného príbehu. Často oslovia čitateľa priamo hneď na začiatku, alebo vytvoria nové postavy, či dokonca ovplyvnia smerovanie príbehu. V už spomínanej knižke Zoem, kde zebra vyúsťi interakciu zvierata s ilustrátorkou knihy do dialógu, ktorý tvorí naratívnu líniu príbehu, a tak sa odkláňa od konvenčných techník rozprávania príbehu. V EPBC knihe z Portugalska *A ovelha negra* autorka tiež diskutuje o svojom vizuálnom vnímaní formácií oblakov a pozýva čitateľov, aby sa zúčastnili deja a sami rozhodli o tom, ako príbeh skončí.

Krajnosť

Výstrednosť je bežnou metafiktívnou stratégiou, ktorá sa v ilustrovaných knihách používa, čím sa neuveriteľné stáva prijateľným. Mnohé ilustrované knihy majú vlastnosti, ktoré „prekročujú bežnú normu“ a často testujú literárne normy. Hranice



Štruktúra SAT

	Klasifikácia ilustrovaných kníh	Kategória 1: Vizualné kódy	Kategória 2: Vizualné naraťvínne techniky	Kategória 3: Typy obrázkovej knihy	Kategória 4: Zložky ilustrovanej knihy		
T É M A	Ľudia	Pozícia Veľkosť Perspektíva Rám Línia Farba	Vzdialenosť	Búranie hraníc Krajnosť	Ako ilustrovaná kniha pôsobí		
			Miesto		Semiotika		
			Úroveň		Ideológia		
			Čas		Metafikcia		
			Animovaný formát		Intertextovosť		
			Neurčitost		Pojatie detstva		
	Prostredie	Tvar Akcia Pohyb Výraz tváre Gestá tela	Spúšťacie obrázky	Paródia	Sekundárne/možné svety		
			Používanie ikon		Fantázia/skutočnosť		
			Podrobné detaily		Univerzálne detské témy		
			Výrazy emócií		Charakteristika		
			Príbeh		Kinematické prostriedky		Vzťahy

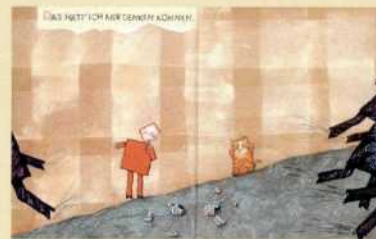
Prameň: Cotton, P. (2000) *Picture Books sans Frontières* str. 51, Stoke on Trent: Trentham

padajú a dekórum sa ignoruje. Nemysliteľné či nemenovateľné sa môže stať; obraznosť sa stáva stále extravagantnejšou, prekračujúc hranice realizmu, ako v knihe *Naomh Pádraig agus Crom Dubh* (EPBC, Írsko). Viera v Boha sa tu zobrazuje nápisom Deo Gratias, trikrát za sebou na háрку papiera, ktorý na váhe váži viac ako tri veľké kusy šunky s kosťou. „Prekročená“ hmotnosť kusov mäsa je v drastickom kontraste k ľahkosti papiera, na ktorom sú napísané tieto tri vety. Prekračuje to hranice reality s cieľom ukázať dôležitosť náboženskej viery.



Neurčitost

Neurčitost je opakom krajnosti v tom, že čitateľ dostane príliš málo informácií. Lewis (2001) hovorí, že všetky príbehy sú vybudované na ich absencii. Nelíši sa to od kinematografických konvencií, keď režiséri prejdú z jednej scény na druhú bez akéhokoľvek vysvetľovania. Niektoré ilustrované knihy exponujú medzery a odhaľujú komickú absurdnosť situácie; neposkytnú žiadne špecifické vysvetlenie, a nechajú tak čitateľovi možnosť vyvodit' vlastné chápanie. Možno to dosiahnuť prostredníctvom vzájomného prirovnania fantázie a reality. *Das Land der Ecken* (EPBC, Rakúsko) je vymyslenou krajinou s rohmi, kde sú iné tvary zakázané. Prostredníctvom radu dosť neprepojených pohľadov vidíme malé dieťa, ktoré sa pokúša vyrovnat' so vstupom cudzieho objektu do jeho sveta. Paralela k realite je prijatie rozdielnosti, ale individuálne čítanie je možné iba uvažovaním o tom, čo z vizuálneho príbehu chýba.



Paródia

Tvorcovia ilustrovaných kníh sú skúsení v parodických transformáciách, kde cieľom nie je vysmievať sa nejakému autorovi či štýlu, ale zosmiešňovaním konvencií urobiť z knihy vtip. Paródia je vždy rušivá, lebo odmieta prijat' to, čo je kultúrne determinované. Vo vzťahu



k európskym ilustrovaným knihám je pre deti problémom pochopiť zyklosti pre-sahujúce vlastnú kultúru. Paródia založená na dedičstve európskej ľudovej rozprávky ako kniha *Un jour mon Prince viendra* (EPBC, Belgicko) bude asi lepšie prijatá ako *War and Peas* (Vojna a hrášok – slovná hračka: peace = vojna, peas = hrášok, pozn. prekl.) EPBC, Veľká Británia), čo je kniha pevnejšie zakorenená z jednej kultúre.

Prevedenie

Mnohé ilustrované knihy sú interaktívne a vyžadujú, aby sa čitateľ zapojil a zdá sa, že pre niektorých autorov „popup“ (poz. prekladateľa: kniha, ktorá dokáže vydávať zvuky) a „movables“ (poz. prekladateľa: kniha, ktorá je troj-rozmerná, pohyblivá) je kniha skôr objektom, a nie literárnym dielom. To, čo majú „movables“ spoločné s postmodernou, je neúcta k pravidlám a konvenciám, a to, že akoby predpokladali ochotu časti svojho publika zapojiť sa do foriem hry, ktorú ponúkajú. No i napriek tomu, že „movables“ možno „nie sú ničím viac ako cynickým využívaním sklonu mládeže zapojiť sa do foriem hry“ (Lewis, 2001), treba sa tomuto fenoménu podrobne venovať. Preto Perrot upozorňuje, že „movable“ ilustrované knihy umožňujú deťom vstúpiť do sveta plného „literárnych prekvapení“, a to ich iniciuje ku „kultúrnym konvenciám a zdatnosti v intelektuálnej autonómii“ (Cotton, 1996). To je aj prípad knihy *Me Voici! Me Voilà!*, ktorá prezentuje mladým čitateľom mnohé „popup“ prekvapenia, ale taktiež im umožňuje čítať na niekoľkých úrovniach, od *Le Monde* po *Comprendre ses parents*, ktoré sú zakomponované v príbehu.

Tento krátky náčrt Semiotickej analýzy textu je myslený ako krátky úvod jedného zo spôsobov, ako možno diskutovať o postmoderných ilustrovaných knihách. Keby ste sa radi dozvedeli viac o analýze ďalších európskych kníh, nájdete mnohé príklady v *Picture Books sans Frontières* (Cotton, 2000) a na adrese www.ncrcl.ac.uk/epbc alebo www.roehampton.ac.uk/development/eset_new

Použitá literatúra:

- Barthes, R.*: Mythologies. London, Jonathan Cape 1957
Barthes, R.: S/Z, New York, Hill and Wang 1974
Bromley, H.: „Spying on picture books: exploring intertextuality with young children“, in *V. Watson – M. Styles* (eds.): Talking Pictures, London, Hodder and Stoughton 1996
Cotton, P. (ed): European Children's Literature I, Kingston, Kingston University 1996



- Cotton, P.*: Picture Books sans Frontières p. 51, Stoke on Trent: Trentham Foreman, M. (1978) War and Peas, Middlesex, Picture Puffin 2000
Gangloff, S.: Zoem de zebra, Brussels, Mijade 1992
Glazer, J. – Williams G.: Introduction to Children's Literature, New York, McGrawHill 1979
Heap, J. L.: „Discourse in the production of classroom knowledge: reading lessons“, Curriculum Inquiry, 1985, Vol. 15, s. 245-79
Lewis, D.: Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text, London, Falmer
Malaquias, C.: (1988) A ovelha negra, Lisbon: Portugal: Texto Editora
McCallum, R.: (1996) „Metafiction and experimental work“, in P. Hunt (ed.) The International Companion Encyclopedia of Children's Literature, London: Routledge
Nève, A. and Crowther, K.: (1995) Un jour mon Prince viendra, Bruxelles, Brussels: L'école des loisirs
Pommaux, Y.: (1994) Une nuit, un Chat..., Paris, France: L'école des loisirs
Price, M. & Claverie, J.: (1985) Me Voici! Me Voilà! Paris: Albin Michel Jeunesse
Rosenstock, G.: (1995) Naomh Pádraig agus Crom Dubh, Dublin, Ireland: An Gúm
Ullrich, I. and Gepp, G.: (1993) Das Land der Ecken, Vienna, Austria: Picus
Wilkie, C.: (1996) „Intertextuality“ in P. Hunt (ed.) International Companion Encyclopedia of Children's Literature, London: Routledge

Penni Cottonová (Veľká Británia)

Niekoľko rokov učila na základnej škole vo Veľkej Británii a potom sa stala vysokoškolskou učiteľkou na Katedre jazykov a literatúry na Kingston University (VB), kde pôsobila v rokoch 1987 až 1998. V tomto období publikovala množstvo článkov o vývoji reči a čítania i o detskej literatúre. V roku 1992 sa stala európskou zástupkyňou School of Education. V čase, keď zastávala túto funkciu, organizovala a riadila výmenné pobyty študentov v Európskej únii a v roku 1995 začala projekt z finančných zdrojov Comenius, ktorým vznikla Európska zbierka obrázkových kníh (European Picture Book Collection – EPBC, viac informácií na adrese: www.ncrcl.ac.uk/epbc/). V roku 1997 získala hodnosť doktorky filozofie prácou Európska dimenzia v obrázkových knihách, v ktorej vytvorila semiotickú analýzu textu (Semiotic Text Analysis), čo umožňuje dospelým i deťom „čítať“ vizuálne príbehy v európskych obrázkových knihách. Neskôr ju revidovala a publikovala pod názvom Picture Books sans Frontières (Obrázkové knihy bez hraníc). V roku 1998 sa stala výskumnou pracovníčkou v Národnom stredisku pre výskum detskej literatúry (National Centre for Research in Children's Literature – NCRCL) na University of Surrey Roehampton a v roku viedla tím, ktorý naprojetoval Európsky kurz školského vzdelávania (European School Education Training course – ESET). Tento kurz je prístupný zadarmo „online“ a jeho úvodná časť je uvedená v 25 európskych jazykoch. Možno ho nájsť na adrese: www.roehampton.ac.uk/development/eset_new

Penni Cotton

Postmodernism within the Visual Narratives of the European Picture Book Collection

This paper will focus on postmodern aspects of European picture books and make specific reference to a semiotic text analysis (STA) devised to analyse the European picture books in the European Picture Book Collection (EPBC). The STA comprises four categories but, for the purposes of this paper, only Category Three will be discussed. This category suggests ways in which postmodern picture books can be analysed and 'read' by young readers. Initially, however, a number of theoretical positions will be discussed which relate to semiotic readings of visual texts, before the STA is explained and examples of European picture book analysis given.

Texts operate a plurality of codes that leave them open to a plurality of readings (Barthes, 1974) and this is what makes them such a powerful read. Writers and illustrators throughout Europe are becoming increasingly aware of this and realise that children gain satisfaction from identification and participation with the text, as an expansion of their own experience. The postmodern elements found in contemporary fiction have their picture book counterparts, as writers and artists question notions of how stories are told and meanings, conventions and techniques subverted. Often boundaries are broken between fictional characters and the picture books in which they appear, as well as between the writer/illustrator and reader. *Zoem, de zebra*, a delightful picture book from Flemish speaking Belgium exemplifies this well. Both the writer and the illustrator conduct an ongoing commentary with the reader. Zoem, eyes front, immediately addresses the reader 'Hello! My name is Zoem!'. As he begins to describe himself, his stripes start to disappear and he calls in the artist to repaint them. Unfortunately, this illustrator is not well versed in the ways of zebra stripes, and Zoem becomes quite distraught

by her ineptitude. Finally the artist manages to paint the stripes correctly—so allowing the reader to reflect on the game that has been played through the 'bookishness' of the story and the pivotal role of the illustrator.

Postmodern picture books often 'prise open the gap' between words and pictures, pushing them apart and forcing readers and viewers to work hard to forge the relationship between them. Children therefore need to be sensitive to the ways in which meaning is represented in picture books. By involving readers in the production of textual meanings, these texts can teach literary and cultural codes and conventions and hence empower children to read more competently. In postmodern picture books the gap between fiction and reality is made explicit and metafictional dialogue can show readers how representations of reality are constructed and ascribed with meaning. The visual and verbal components of picture books imply a dialogue between text and picture which McCallum (1996) describes as: a 'bricolage' of visual quotations, which interplay with the text, producing realistic pictorial conventions to represent fantastical situations, blurring textual distinctions between fantasy and reality. These visual quotations also allow readers to make intertextual links between current texts and those that have been read or experienced earlier. Texts of quotation are probably the simplest level at which child readers can recognise intertextuality, suggests Wilkie (1996). These function and are recognised by their allusive qualities because they make explicit assumptions about stories or fairytales which children will know. Intertextuality is a condition of much writing in English. In *The Englishness of English Children's Books* (Cotton, 1996), Meek points out that successful English writers for children, such as the Ahlbergs, are 'counting on the readers' acquaintance with other commonly known stories in English'—it is a postmodern game for insiders. Bromley (1996) exemplifies Meek's idea when she explores intertextuality with her class, to see whether they can make explicit their knowledge about intertextual links. For this to be determined, she stresses, careful consideration has to be given not only to the teacher's role but also to the books selected.

Intertextual links discovered by children are not simply of a literary nature. Reading applies to a greater number of representational forms than ever before: pictures, maps, screens, design graphics and photographs are all regarded as vehicles for text. Learning about textuality with young students should therefore be encouraged in order to rebuild and reshape stories and expositions, whether recounting experiences orally, writing from a personal perspective or focusing on other, imagined perspectives. These visual and textual 'clues' can then be heuristically used as a device for shaping discussions which create relations between children and culture in texts. Through explicit knowledge of intertexts, children will have noticeably different experiences of reading and are likely to experience what Barthes (1957) describes as the 'circular memory of reading'. They will begin to relate not only to images which function as the equivalent of simile and

metaphor but also intertextuality, returning again and again to characters and actions already discovered in other childhood literary worlds.

There is some commonality of experience of childhood across contemporary European cultures, and European picture books illustrate similar theories and constructions of this theme. They invite tacit acceptance by child readers of particular cultural images of childhood. But young children whose identities as children differ considerably from these embedded images may have difficulties in relating seriously to the books. This is why animals are often used as a metaphor for childhood, with allegorical descriptions treating animals as participants in human-like worlds, thus creating part of contemporary constructions of childhood, as in *Une nuit un chat...* (EPBC—France). Postmodern picture books portray a childhood which child readers may or may not recognise but the aim of the texts is generally to achieve some parallel between children's everyday lives and the material they encounter in books, as well as to encourage multiple readings of the text.

Drawing attention to characteristics, activities and events by adults can address issues of whether portrayals of social life fit other available descriptions of childhood culture. For child readers, such an interpretation would involve not only an immersion in child-culture but possibly an appreciation of how adults view children. Picture book texts are, in complex and subtle ways, part of each culture's organisation of age relations as well as a reflection of childhood itself. It is the freshness that comes from the picture book creators' understanding of who the child is that enables young readers to relate universally to the genre. The ways visual images are constructed, point out Glazer and Williams (1979), become part of every child's encounters with adult views of how 'children' speak, act and perceive the world. A mixture of reality and fantasy in postmodern stories which appear to concern recognisably ordinary people is thus a particularly powerful device for informing children about adult definitions of what it is to be a child.

By their very nature, postmodern picture books work to make their audiences aware of the limitations and distortions of their representations of the world and readers need to sort out what kind of possible world the story is to be taken to represent. Texts can present many possible worlds inhabited by diverse characters, whether children or humanised animal-characters. Invitations to compare oneself with the text-characters is a transitional phase, which assists child-adult relations during the exploration of the fictional world. Heap (1985) sees this as taking the text 'off the page and into the culture to turn 'boring maps' into meaningful texts'; where comprehension is building bridges between the new and known. Consequently, children need to be in tune culturally and intellectually with the text and willing to search for the 'cultural logic' which may often be presented to them in postmodern picture books.

It was to help this search for a cultural logic that the STA was created. Designed to be used with the EPBC, the STA aims to enable both teachers and children to easily classify the diverse aspects of visual narratives which appear to facilitate univer-

sal understanding. A predominantly visual focus has been taken for all categories but only Category Three, which relates to the types of postmodern picture books which might be found in any collection of European picture books, will be discussed here.

Category 3: Types of picture book

Category 3 of the STA matches the unique features of the postmodern picture book with prose fiction and draws attention to the ways in which both fictional and real worlds are constructed through language. Despite the differences between prose text and the picture book, the kinds of rules that get broken are remarkably similar so that focus on the possible postmodern elements within the EPBC texts may well facilitate an understanding of the techniques used by writers and illustrators of European picture books, and prepare children for the novels they might read later in their school careers.

In *Picture Books sans Frontières* (Cotton, 2000) Category 3 of the STA is applied to the EPBC books, and extends this thinking to a wider body of picture book texts. An important feature of the postmodern picture book is the metafictional interaction between picture and written text; a visual analysis is not always sufficient to understand this form fully. The importance of the written text is discussed where appropriate, particularly as metafictional texts, according to Lewis (2001), would seem to make a difference to learning to read.

The five postern categories are:

Boundary breaking

In this type of picture book the central characters have the ability to influence the story's development, usually stepping beyond the boundaries of the story itself. They often address readers directly at



the beginning of the story or create new characters or even affect the direction of the story. In *Zoem, de zebra*, already mentioned, the interaction of the animal with the storybook's illustrator results in a dialogue which creates the narrative storyline, thus moving away from conventional storytelling techniques. In the EPBC book from Portugal's *A ovelha negra*, too, the author discusses her own visual perceptions of cloud formations and invites readers both to interact and to decide the outcome of the story.

Excess

Excess is a common metafictional strategy used in picture books, by which the incredible becomes plausible. Many picture books have an 'over the top quality'

Struktúra SAT

T H E M E	Classification of Picture Books	Category 1: Visual codes	Category 2: Visual narrative techniques	Category 3: Types of picture book	Category 4: Picture book ingredients
	People	Position	Distance	Boundary breaking	Performance How the picture book works
		Size			Semiotics
		Perspective	Place		Ideology
	Setting	Frame	Level		Metafiction
		Line		Excess	
		Colour	Time		Intertextuality
		Shape	Cartoon format		The concept of childhood
		Action	Trigger images		Secondary/ possible worlds
	Story	Movement	Use of icons	Indeterminacy	
Facial expressions				Fantasy/reality	
Body Gestures		Circumstantial details		Universal childhood themes	
	Cinematic devices	Expressions of emotion	Parody	Characterisation	
				Relationships	

Source: Cotton, P. (2000) *Picture Books sans Frontières* str. 51, Stoke on Trent: Trentham

and frequently test literary norms. Thresholds are dissolved and decorum ignored. The unthinkable or the unmentionable can happen; the imagery becomes increasingly extravagant, going well beyond the bounds of realism, as in *Naomh Pádraig agus Crom Dubh* (EPBC



Ireland). Here the belief in God is portrayed by the writing of 'Deo Gratias' three times on a sheet of paper which, on a set of scales, weighs more than three large ham joints. The 'over the top' weight of the joints of meat contrasts drastically with the lightness of the paper on which the three phrases are written. It goes beyond the bounds of realism in order to show the importance of religious belief.

Indeterminacy

Indeterminacy is the opposite of excess, in that the reader is provided with too little information. Lewis (2001) suggests that all stories are built upon absence. This is not unlike cinematic conventions, where directors cut from one scene to another without too much explanation. Some picture books expose the gaps and reveal the comic absurdity of a situation; offering no explicit authorisation for a specific interpretation, allowing readers to derive their own meanings. This may be achieved through the juxtaposition of fantasy with reality. *Das Land der Ecken* (EPBC Austria) is a fantasy land of corners where other shapes are forbidden. Through a series of quite unconnected visuals, a young child is seen trying to cope with the entry of an alien object into his world. The parallel with reality is acceptance of difference, but it is only through considering what is missing from the visual narrative that individual readings are possible.



Parody

Picture book creators are adept at parodic transformations, where the aim is not to ridicule any particular author or style but to make the book into a joke by sending up conventions. Parody is always subversive, refusing to accept that which is culturally determined. The problem in relation to European picture books is for children to understand cross-cultural mores. Parody based on European folktale

heritage such as *Un jour mon Prince viendra* (EPBC Belgium) is likely to be more widely acceptable than *War and Peas* (EPBC UK) which is more firmly based in one culture.

Performance

Many picture books are interactive and participatory and some makers of 'pop-ups' or 'movables' seem to be more concerned with the picture book as object rather than the book as fiction. What movables share with Postmodernism is a disrespect for rules and conventions and they seem to assume a willingness on the part of their audience to engage in the forms of play they offer. So even though many movables may be 'nothing more than a cynical exploitation of the propensity of the young to engage in forms of play' (Lewis, 2001), the phenomenon needs careful attention. Perrot, therefore, points out that movable picture books allow children to enter a world full of 'literary surprises' and this initiates them into 'cultural conventions and proficiency in intellectual autonomy' (Cotton, 1996). Such is the case with *Me Voici! Me Voila!* which presents the young reader with numerous 'pop-up' surprises but also allows reading at a number of levels, ranging from *Le Monde to Comprendre ses parents*, which are incorporated in the narrative.

This brief outline of the Semiotic Text Analysis is intended to be a short introduction into one of the ways in which postmodern picture books can be discussed. If you would like to find out more about the analysis of other European picture books, there are many examples in *Picture Books sans Frontières* (Cotton, 2000) and at www.ncrcl.ac.uk/epbc or www.roehampton.ac.uk/development/eset_new

References:

- Barthes, R.: *Mythologies*. London, Jonathan Cape 1957
 Barthes, R.: *S/Z*. New York, Hill and Wang 1974
 Bromley, H.: "Spying on picture books: exploring intertextuality with young children", in V. Watson—M. Styles (eds.): *Talking Pictures*, London, Hodder and Stoughton 1996



- Cotton, P. (ed): *European Children's Literature I*, Kingston, Kingston University 1996
 Cotton, P.: *Picture Books sans Frontières* p. 51, Stoke on Trent: Trentham Foreman, M. (1978) *War and Peas*, Middlesex, Picture Puffin 2000
 Gangloff, S.: *Zoem de zebra*, Brussels, Mijade 1992
 Glazer, J.—Williams G.: *Introduction to Children's Literature*, New York, McGrawHill 1979
 Heap, J. L.: "Discourse in the production of classroom knowledge: reading lessons", *Curriculum Inquiry*, 1985, Vol. 15, s. 245-79
 Lewis, D.: *Reading Contemporary Picturebooks: Picturing Text*, London, Falmer
 Malaquias, C.: (1988) *A ovelha negra*, Lisbon: Portugal: Texto Editora
 McCallum, R.: (1996) "Metafiction and experimental work", in P. Hunt (ed.) *The International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, London: Routledge
 Nève, A. and Crowther, K.: (1995) *Un jour mon Prince viendra*, Bruxelles, Brussels: L'école des loisirs
 Pommaux, Y.: (1994) *Une nuit, un Chat...*, Paris, France: L'école des loisirs
 Price, M. & Claverie, J.: (1985) *Me Voici! Me Voila!* Paris: Albin Michel Jeunesse
 Rosenstock, G.: (1995) *Naomh Pádraig agus Grom Dubh*, Dublin, Ireland: An Gúm
 Ulitzka, I. and Gepp, G.: (1993) *Das Land der Ecken*, Vienna, Austria: Picus
 Wilkie, C.: (1996) "Intertextuality" in P. Hunt (ed.) *International Companion Encyclopedia of Children's Literature*, London: Routledge

Penni Cotton (United Kingdom)

After teaching for several years in UK primary schools, Penni Cotton became Senior Lecturer in Language and Literature Studies at Kingston University (UK) from 1987 until 1998. During this period she published numerous articles about reading/language development/children's literature and, in 1992 became the European representative for the School of Education. Whilst holding this position, she organized and supervised student exchanges throughout the European Union and, in 1995, began a Comenius funded project which created the European Picture Book Collection (EPBC at: www.ncrcl.ac.uk/epbc/). In 1997 she completed her PhD entitled 'The European Dimension in Picture Books', in which she created a Semiotic Text Analysis (STA) to enable both adults and children to 'read' the visual narratives of European picture books. This was later revised and published as *Picture Books sans Frontières*. In 1998 she became Research Fellow at the National Centre for Research in Children's Literature (NCRL) at the University of Surrey Roehampton, and in 2002 led the team which devised a European School Education Training course (ESET). This course is now freely available 'on-line' and has an introduction in more than 25 European languages. It can be found at: www.roehampton.ac.uk/development/eset_new

Margarida Morgadová

Detská knižná ilustrácia a identita

V tomto príspevku, založenom na dlhšom texte, by som rada poukázala na to, ako je Ezopova tradičná bájka O vidieckej myši a mestskej myši v súčasnosti podávaná v rôznych európskych kultúrach s cieľom pochopiť hodnoty, ktoré každý autor/kultúra je ochotný(á) odovzdať deťom cez rôzne verzie obrázkových kníh s týmto príbehom. Pridávam preto podtitul Cestovanie vidieckej myši a mestskej myši po Európe: Cesta v európskom priestore.

Zaujímam sa o analýzu spoločných znakov v priestore súčasnej tvorby vyjadrených formou obrázkových kníh. Zahrnula som portugalskú, britskú, francúzsku, poľskú, španielsku a taliansku verziu a niekoľko otázok, ktoré chcem položiť čisto z ideologického hľadiska, napríklad: Ako je vidiek a mesto pomerne ohodnotené v každej verzii? Začítajú sa deti našich dní do tohto príbehu, ktorého poučenie je viac zvýraznené v starších verziách?

Ezop písal v polovici 6. storočia pred n. l. a jeho bájky, prv ako boli zapísané, boli ústnym podaním rozprávane a prerozprávane. V súčasných spoločnostiach je dokazované, že „originálny text“ (ak niekedy v pevnej forme existoval) vzájomne pôsobí a mieša sa s niekoľkými európskymi identitami. Mali by sme preto radšej

hovorí o texte rhysome, (rizóm je botanický názov „poplazu“ o texte, ktorý je ako koreňový poplaz, ktorý sa zakoreňuje na rôznych miestach a vyrastajú z neho nové rastliny toho istého druhu; pozn. prekl.) alebo o sieti kultúrnych hodnôt a kvalít, ktoré na seba navzájom pôsobia v súčasnom časopriestore.

Verzie toho istého príbehu nám umožňujú rozmyšľať v sociálnom a kultúrnom priestore (ktorý tvoria národy, alebo skôr kultúry, založené na identite jazyka) a tie môžu byť jasne definované ako producenti určitej verzie textu. Ako dôkaz si vezmeme 6 obrázkových kníh *Vidiecka myš a mestska myš* – na úrovni produkcie obrázkových kníh klasických rozprávok ako takých, v európskom priestore neexistuje „globálna jednotnosť“. Je tu len spoločný základný príbeh, ktorý bol pretkaný ideologickými názormi vzniknutými v určitom časopriestorovom kontexte, v ktorom sa prejavuje subjektivita autorov a ilustrátorov.

Všetky tieto verzie obrázkových kníh sú kultúrnymi artefaktmi. Patria ku skupinovej kultúre (v tomto prípade ako národ a jazyk). Keďže je mnoho kultúrnych, národných a jazykových variácií rozprávky, vzájomné prirovnávanie mnohých verzií prispieva k propagovaniu myšlienky kultúrnej identity skupín, čo je vzácné a zaslúži si oslavu svojej rôznorodosti.

Popri svojej komerčnej hodnote, príbeh dedinskej a mestskej myši je druhom medzinárodného európskeho formálneho, a niekde neformálneho učebného textu pre deti vo veku od 5 do 7 rokov. Mohla by sa nazvať aj „klasickým príbehom“ v tom zmysle, že ide o rozprávku, ktorá prežíva čas, v ktorom bola prvýkrát vymyslená, aj keď je to už len vo formách prerozprávania niekým iným (autor, ako taký, nie je vždy uznaný) a niekedy zostáva len ilustrácia.

Príbeh má svoje poučenie a je zameraný na potešenie a výchovu detí od útleho veku, pričom sa deti dozvedia o určitých spôsoboch organizovania priestoru okolo nich (mesto a vidiek);

Súčasnne uvádza ich estetickú reprezentáciu; etický postoj k nim, ale tiež kultúrne vzťahy moci a ideologické predpoklady, ktoré organizujú detskú myseľ a jej reakcie určitými (vo väčšine prípadov dominantnými) spôsobmi.

Neilustrované verzie rozprávky v dvoch z mnohých „online“ verzií sa javia, pr najmenšom ako také, že prinášajú to isté poučenie; že je lepšie žiť niekde v pokoji, kde nie je príliš veľa potravy (alebo hojnosť potravy), ako mať množstvo jedla, ale s nedostatkom bezpečia, čo má za následok život v strachu.



Maria Martovani a Renzo Barsotti, 2000

Anglický príbeh zdôrazňuje, že obe myši sú šťastné vo svojom svete a predstavujú dva odlišné životné štýly.

Francúzska rozprávka neodsudzuje návrat vidieckej myši späť na dedinu a iba sa zmieňuje, že potom žila šťastne až do konca svojho života.

Talianske rozprávanie nekонтastuje luxus mestského života s nedostatkom hojnosti na vidieku, ale s jeho slobodou a šťastím.

Portugalská verzia nás jasne konfrontuje na konci textu so známym porekadlom: „Všade dobre, doma najlepšie.“

Vydelenie vidieka a mesta

Mesto a vidiek sú vykreslené tak, aby reprezentovali životné štýly a pohľady na svet, niekedy viac idylické ako iné.

Anglický, francúzsky a portugalský príbeh zobrazuje vidiek ako príjemný živý plot, prekrásnu scenériu, miesto pre estetické potešenie očí a iných zmyslov, krásu otvorených priestorov, prechádzky; talianska verzia prekvapuje rovnováhou medzi pohostinnosťou a družnosťou na vidieku a faktom, že je tam veľa špiny.

Portugalská verzia zdôrazňuje rovnováhu referenciou, ako si mestská myš našla priateľov na vidieku, a zmienkou, že takmer zdochla na zápal pľúc, čo bola daň za prievan malého otvoru v živom plote.

Celkovo sa na vidiek nazerá pozitívnejšie ako na mesto. Ale aký vidiek a ktorú podobu „mesta“ by sme si mali všimnúť?

Vidiek je „prirodzený“, dedinský, vyvážený, harmonický, nepoškodený mechanizáciou, hoci anglická mestská myš sa nudí, lebo jej chýba pestrý výber, svetlá veľkomesta a fajnová strava mesta.

Vidiecke domy môžu byť nepohodlné a chudobné, keď sa prirovnajú k mestským domom, ale vonkajšie priestory sú krásne. V tomto opise vidieka tu nie je divočina, násilie a brutalita.

V talianskej verzii je predstavená poľudštená príroda, príjemná čítaniu a pohľad na miernu klímu na jar alebo v lete.

Výnimku vytvorila portugalská verzia od Alice Vieira, ktorá predstavuje vidiek ako miesto, kde mestská myš má ťažkosti s hľadaním potraviny a takmer zomiera na zápal pľúc.



Maria Mantovani a Renzo Barvatti, 2000

Mesto predstavuje neistotu, znečistenie (ovzdušia), davy, pohyb, svetlá v noci, ale tiež kino a nočný život. Vidiek je príliš tichý, príliš pokojný, veľmi tmavý a okrem iného príliš klaustrofobický.

Nie je tu len jednoduché jedlo, ale aj nedostatok aktivity a pohybu. Iba v anglickej verzii je určitý druh uznania súčasného významu preneseného na mestský život, hlavne na jeho zdvorilosť, pestrosť, vzrušenie a technológiu reprezentovanú autami, kinom, osvetlením, okrem nepríjemných pocitov života v dave, všadeprítomných áut a rôznych foriem sociálnej odlišnosti a odcudzenosti.

Napriek týmto hodnoteniam spomínané príbehy neustanovujú žiadnu jednotnú alebo spoločnú víziu.

Hoci sa európsky priestor javí ako jednotný, mnoho jeho rôznych kultúr a jazykov nielenže deťom interpretujú, ale aj rôznym spôsobom prerozprávajú tú istú rozprávku. Takto upravené príbehy nám nezabránia, aby sme mali kritický postoj voči „pôvodnej“ rozprávke a jej poučeniu. Ale v podstate mnohé verzie bájky sa sprenaveria rôznym tlakom na adaptáciu a ponúkajú príklady bohatej kultúrnej rôznorodosti v európskom priestore.

1. Vybrala som si dve v angličtine a nemčine: Ezopove bájky v preklade *Georga Tylera Townseda* na adrese <http://classics.mit.edu/Aesop/fab.html>, dňa 11.2.2002 a Mestská a dedinská myš na adrese <http://gutenberg.aol.de/aesop/2mauese.htm>, dňa 11.2.2002.

Maria Margarida Afonso de Passos Morgadová (Portugalsko)

Vyštudovala najprv cestovný ruch a neskôr moderný anglický a nemecký jazyk a literatúru na univerzite v Lisabone. V súčasnosti prednáša a vykonáva výskum v Escola Superior de Educação na Instituto Politécnico de Castelo Branco v Portugalsku, kde vyučuje anglickú literatúru, anglickú kultúru, interkultúrne vzdelávanie a vedie seminár o anglických knihách pre deti. V oblasti výskumu sa zaoberá detskou literatúrou a interkultúrnym vzdelávaním, ako aj všeobecnými detskými štúdiami. Zodpovedá za vedeckú koordináciu v odbore literatúra a kultúra na katedre angličtiny; vedecky koordinuje kurz prekladateľstva na katedre angličtiny a nemčiny; koordinuje medzinárodné projekty v rámci programov Erasmus, Lingua a Socrates.

Margarida Morgado

Children's Books Illustration and Identity

My talk today, based on a longer text, wishes to highlight how Aesop's traditional tale of The Country Mouse and the Town Mouse is contemporarily told across European cultures with the aim of understanding the values that each writer / culture is willing to convey to children through a picture book version of that tale. Thus I gave it the subtitle of "Country Mouse and Town Mouse Travel in Europe: A Journey through European Space".

I am interested in analysing the commonalities across space of contemporary productions in picture book form. I have included Portuguese, British, French, Polish, Spanish and Italian versions and some of the questions I want to ask are clearly ideological, such as: How are the country and the town relatively valued in each version? Do the children of our days read in this particular story the moral it apparently seemed to highlight in those that are considered earlier versions?

Aesop was writing in the mid-6th century B.C. and his tales were initially told and retold before being written down. In contemporary societies there is evidence that 'the original text' (if ever it existed in a fixed form) is interacting and mixing with several European cultural identities. We had better, therefore, speak about a text *rhyzome*, a network of cultural values and qualities in interaction in contemporary times and spaces.

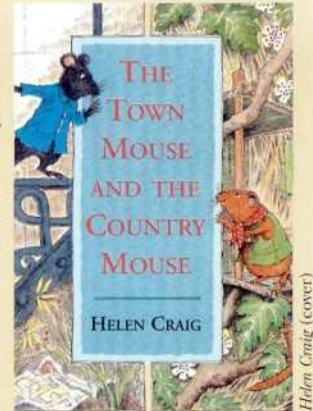
These versions of the same narrative also enable us to think of social and cultural spaces (maybe nations, or better cultures based on a language identity) that can be clearly defined as producers of particular versions of the text. Taking 6 picture books on *The Country Mouse and The Town Mouse* as a proof, there is no "global sameness" in the European space at the level of picture book production of classic tales as such, but a common core narrative that is being interwoven with ideological assumptions of particular time-space contexts and the subjectivity of authors and illustrators.

All these picture book versions are cultural artefacts. They belong to a group's culture (in this case, a nation and a language). They relate to ways of looking at the country and the city inhabitants. But, because there are many cultural, national, linguistic variations of the tale, the juxtaposition of the many versions contributes to propagate the idea that the cultural identity of a group is special and deserves celebration of its diversity.

Besides its commercial value, the tale of the country mouse and the town mouse is a sort of international formal and informal curricular text for 5 to 7-year-olds in Europe. It might be called a "classic narrative" in the sense of a tale that survives the time in which it was first produced, though it does so mainly in the form of a re-telling by someone (not always an author recognised as such) and sometimes an illustration. It has a moral and it is aiming at delighting and instructing children from an early age into particular ways of organising space around them (the town and the countryside); an aesthetics of representing those; an ethical stance toward them, but also cultural relations of power and ideological assumptions that organise children's minds and responses in particular (most of the times dominant) ways.

The non-picture version of the tale in two of its many online versions seems to, at least, present the same moral: that it is better to live where there is not much food (or abundance) in peace than to have plenty but lack safety and, therefore, live in fear.

The picture book versions are not quite as blunt as these and their moral is also clear. The English narrative makes the point that both mice are happy in their worlds and theirs are two different styles of living. The French tale does not pass judgement on the country mouse's return to the countryside and only mentions that he lived there happy for the rest of his life. The Italian narrative contrasts the



Helen Craig (cover)

luxury of town living not with the lack of plenty of countrylife, but with its freedom and happiness. The Portuguese version clearly confronts us at the end of the text with the neat saying that 'Travelling is agreeable but the best of it all is to return home'.

The Country/Town Divide

Town and Country are made to represent different styles of living and views of the world, some more idyllic than others. The English, French and Portuguese stories depict the countryside as a lovely golden hedgerow, a beautiful scenery, a place for the aesthetic enjoyment of the eyes and other senses, the beauty of the open spaces, going for walks, while the Italian version strikes a balance between the hospitality and conviviality of the countryside and the fact that it is dirty. The Portuguese version strikes a balance between a reference to how the Town mouse made friends in the country and mentioning that he almost died of pneumonia due to the air drafts in the little hole by the hedgerow.

On the whole, then, the country is viewed as more positive than the town. But what countryside and which idea of 'town' are we given to consider? The country is 'natural', rural, balanced, harmonious, unspoilt by mechanization. The country is idyllic (exception made for the Portuguese version), though the English town mouse gets bored in it missing the variety, the lights, and the fine food of the town. Country houses may be uncomfortable and poor, when contrasted to town houses, but the outside is magnificent. There is no savagery, violence, brutality in this idea of the country. Just the humanised nature, pleasant to the feelings and the eye of temperate climates in Spring or Summer—and domesticated in the Italian version. Exception has to be made to the Portuguese version by Alice Vieira that configures the country as the place where the town mouse has difficulty in finding food and almost dies of pneumonia.

The town stands for insecurity, pollution, crowds, movement, lights at night, but also the cinema and night life. The country is too quiet, too silent, too dark, i.e. too claustrophobic. Not only is the food plain, but there is also a lack in activity and movement. Only in the English version there is some sort of recognition



Eric Plouffe / Atelier Philippe Harechy, 1998

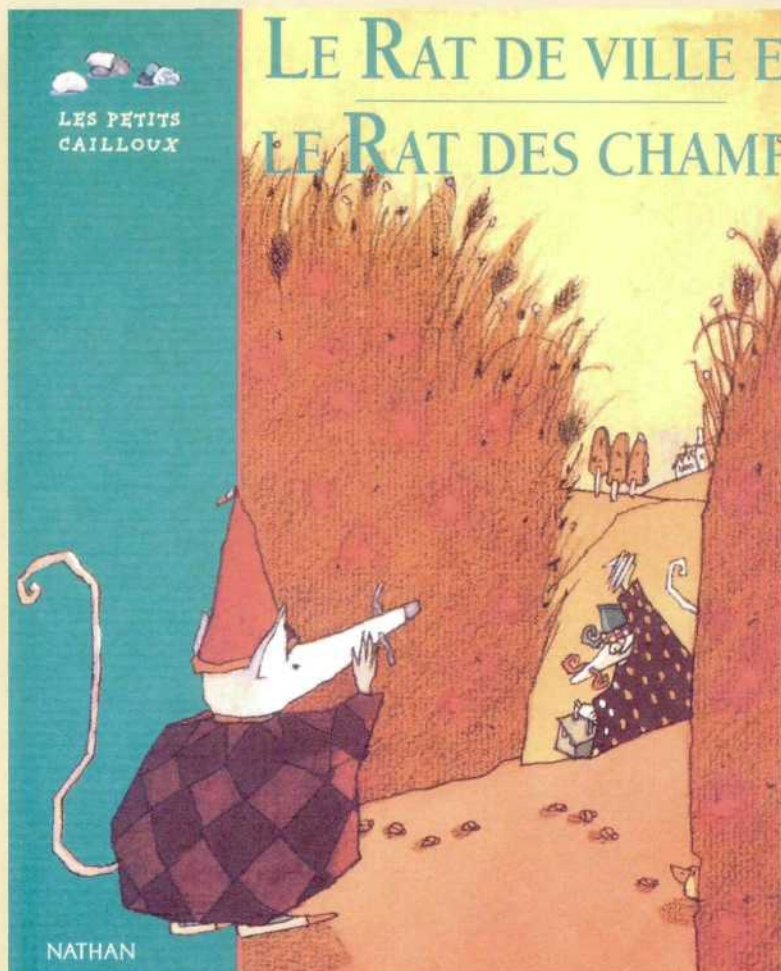
of the contemporary signification projected on to urban living, namely its urbanity, diversity, excitement, its technology as represented by cars, cinema, lights, apart from the crowded living, the domination of the car, the forms of sociability based on self-distance.

Despite these valuations in common these tales do not constitute any unitary or common vision. Though the European space may appear to be unitary, its many different cultures and languages not only interpret, but also retell the same tale differently to children. Neither do these narratives prevent the assumption of critical positions toward the 'original' tale or its moral. As a matter of fact, the many versions of the fable betray diverse pressures on adaptation and offer examples of a rich cultural diversity across the European space that, for the lack of time, will be dealt with in another place.

I picked up two, in English and in German: Aesop's Fables by Aesop, translated by George Tyler Townsend at <http://classics.mit.edu/Aesop/fab.html>, on 11-2-2002 and 'Die Stadt- und die Landmaus at <http://gutenberg.aol.de/aesop/2mauese.htm>, on 11-2-2002.

Maria Margarida Afonso de Passos Morgado (Portugal)

She graduated first in Tourism and then in Modern English and German Languages and Literatures at the University of Lisbon. She is currently a senior lecturer and researcher at the Escola Superior de Educação of the Instituto Politécnico de Castelo Branco, Portugal, where she is teaching English Literature, English Culture, Intercultural Education and a Seminar on English Children's Fiction. Her Professora-Coordenadora (equivalent to Associate Professor) at the Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Castelo Branco, Portugal. Area: Cultural Studies and English. Teaching Experience: scientific coordination of the Literature and Culture area of the English department; scientific coordination of the Translation course/area of the English / German department; coordination of International projects under Erasmus, Lingua and Socrates.



Isabelle Chatellard, 2000

Fenomény postmodernizmu v súčasných ilustráciách pre deti v Dánsku

Fenomény postmodernizmu v súčasných ilustráciách pre deti je témou tohtoročného sympózia a otázka znie: Ako môžeme identifikovať a charakterizovať nové črty ilustrácií v detských knihách na začiatku 21. storočia v Dánsku?

Pokúsim sa to urobiť spolu so Steffenom Larsenom, a to bližším pohľadom na počet nedávnych dánskych ilustrátorov, ktorí debutovali za posledných 15 rokov.

Môj príspevok môžeme rozdeliť na dve časti:

Prvá časť nám priblíži krátku a všeobecnú charakterizáciu o súčasnej situácii v dánskych obrázkových knihách ako základ pre analýzu tvorby tých ilustrátorov, o ktorých sme sa rozhodli hovoriť.

Druhá časť bude detailnejšie prezentovať ilustrátorov, o ktorých sa zmieniame, budeme najmä identifikovať a charakterizovať nové črty alebo, povedzme, črty postmodernizmu v ilustráciách.

Časť 1: Krátka a všeobecná prezentácia súčasnej situácie obrázkovej knihy v Dánsku, predpoklady tvorby ilustrátorov, o ktorých budeme hovoriť.

Keď sa zameriavame na modernú obrázkovú knihu v Dánsku, môžeme spomenúť dve „generácie“. Prvá generácia debutovala v polovici deväťdesiatych rokov

a druhá, mladšia generácia debutovala začiatkom 21. storočia – inými slovami, od začiatku roku 2000 a neskôr.

Cato Thau-Jensen a Helle Vibeke Jensenová sú dvaja výtvarníci patriaci do skupiny ilustrátorov, ktorí sa stali poprednými umelcami dánskych obrázkových kníh v polovici deväťdesiatych rokov.

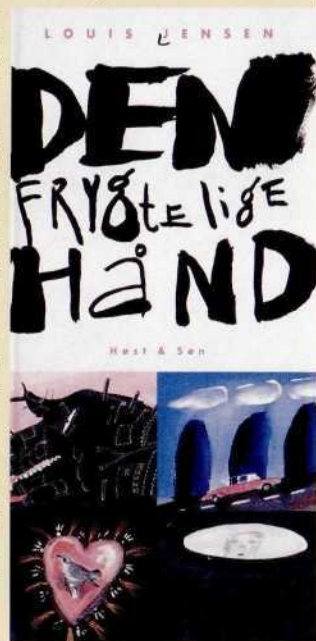
Obaja sa naviazali na jednu z dvoch škôl výtvarného umenia, ktoré máme v Dánsku. Jednou je Kolding, čo je jediné miesto v Dánsku, kde môžete získať vzdelanie a kvalifikáciu pre formálne ilustračné umenie. Helle Vibeke Jensenová bola učiteľkou, Cato Thau-Jensen študentom. Táto škola zohrávala dôležitú úlohu pri napredovaní dánskej obrázkovej knihy. Veľa mladých talentov tu dostalo príležitosť rozvíjať a prejavíť svoju výtvarnú zručnosť. Taktiež je dôležité povedať, že národní vydavatelia skutočne vedeli vyťažiť talenty tejto novej generácie a z tohto dôvodu sme boli svedkami ozajstného boomu v oblasti obrázkovej knihy, ktorý začal v polovici deväťdesiatych rokov.

A vôbec sa nezastavil. Začiatkom 21. storočia sa v priestore žánru obrázkovej knihy objavila dokonca ešte mladšia generácia ilustrátorov, troch z nich by som rada spomenula: Rasmus Bregnhøi, Rasmus Juul, Jørgen Stamp – o nich bude tiež hovoriť Steffen Larsen.

Pre nových mladých umelcov je charakteristické, a toto vyjadrenie sa týka aj prvej i druhej „generácie“ ilustrátorov, že vytvorili nový, celkom vlastný knižný obrázkový štýl. Plní energie, zmocnili sa impresívne ladenej tvorby, ktorých konečný umelecký výsledok nebol ovlivnený požiadavkami súčasného komerčného trhu.

Časť 2: Ešte detailnejšia prezentácia ilustrátorov, o ktorých som sa zmienila. Budem najmä identifikovať a charakterizovať nové črty – alebo, povedzme, postmodernistické črty ilustrácií.

Budem hovoriť o ilustrátoroch Cato Thau-Jenseni a Helle Vibeke Jensenovej, ktorí mimochodom, a to by som mala zdôrazniť, nemajú nič spoločné, aj keď majú rovnaké priezvisko. Jensen je jedno z najčastejšie používaných priezvisk v Dánsku!



Obrázok 1: Príbeh hroznej ruky, predná strana

Cato Thau-Jensen je primárne expresionistom. Jeho spôsob vyjadrenia je divoký, explozívny a nepredvídateľný. Tu môžete vidieť obrázok na obale Príbeh hroznej ruky, ktorý by som nazvala rozprávkou, fantastikou alebo filmovou jazdou, možno azda najlepšie dobrodružným príbehom, ktorý prebieha v svojskom, úplne osobitnom vesmíre. Ako môžete vidieť na obale ilustrácie, Cato Thau-Jensen si zvolil taký výtvarný prístup, že príbeh ilustruje sériou jednotlivých obrázkov. Namiesto toho, aby vytvoril kompletný obraz, kompletnú interpretáciu príbehu, kreslí individuálne obrázky a dáva ich dokopy tak, aby vytvoril nové celky. Týmto sa vytvára komplexný, fragmentovaný obraz. Jeho obrázky nám pripomínajú nový expresionizmus, ktorý charakterizuje „mladých, divokých“ maliarov osemdesiatych rokov.

Obrázok 2: Kehnet Nielsen: Nôž na hlave (1982)

Ak by sme hovorili o „divokých, mladých maliaroch“ výtvarného umenia osemdesiatych rokov v Dánsku, tak môžeme povedať, že existujú aj „divokí, mladí ilustrátori“ obrázkových kníh deväťdesiatych rokov.

Obrázok ukazuje maľbu z roku 1982 – *Nôž na hlave* –, čo má v Dánsku dva významy: Nôž na hlave alebo nôž hore nohami. Nôž však nie je obrátený a nie je na hlave – je umiestnený neškodne v strede obrázku, len sa dotýka klobúka a pod ním nájdete hlavu. Na obrázku nájdete aj nohu, fľašky od kokakoly, robu v tvare africkej masky a na pravej strane profil mužskej hlavy, ktorej brada odpočíva na ďalšej fľaške od kokakoly – čo je, mimochodom, aj výtvarným odkazom na slávnu dánsku vázu.

Všetky prvky sú umiestnené bez akéhokoľvek zjavného prepojenia jeden vedľa druhého na plochom povrchu. Označenia sú objektmi a objekty sú označeniami. Ide práve o túto fragmentovanú povahu, fragmentovanosť a nekompletnosť, ktorá je taká charakteristická pre postmodernistické vyjadrenie. Obraz interpretuje rozdiel medzi telom a dušou, medzi človekom a svetom okolo neho.

Expresívny štýl maľby je ďalšou typickou črtou dánskej ilustrácie a niekomu sa vybaví v mysli maliari školy Die Brücke, ako sú Kirchner a Schmidt-Rottluff.



„Divoký štýl maľby mladých“ bol nazvaný ako nový expresionizmus, aby sa zdôraznilo, že je to len štýl maľby, ktorá má spoločné črty s expresionistami. Na rozdiel od expresionistov, však títo „mladí divokí“ nepozerajú na umenie ako na vykúpteľa, ako na víziu, ale vidia prázdnotu v spoločnosti a vedome vytvárajú svet opojných prvkov a efektov.

Rozdielom medzi maľbou a ilustráciou je pravdaže skutočnosť, že ilustrátor, na rozdiel od maliara, sa nemusí zaoberať len svojimi myšlienkami, ale aj textom.

Osobitná pre generáciu „mladých divokých“ v Dánsku je skutočnosť, že využívajú osobnú slobodu na to, aby ju realizovali v maľbe pre detské knihy. Sú oveľa slobodnejší v ich ilustratívnej interpretácii textu než kedykoľvek predtým. Odkrývajú vlastné formy vyjadrenia a vlastné zážitky z textu, aby sa vynorili v oveľa väčšom priestore než kedykoľvek predtým.

Obrázok 3: Príbeh hroznej ruky, prvé dve strany

Ako to napríklad robí vo svojej ilustrácii knihy *Príbeh hroznej ruky* Cato Thau-Jensen. Namiesto toho, aby príbeh ilustroval tradičným spôsobom, objavil svoj vlastný príbeh, ktorý rozpráva obrázkami. Obrázky majú svoj vlastný život, ktorý je nezávislý od textu. Obrázky sú veľmi jednoduché: človek by ich takmer mohol nazvať ikonami. Všetky nadbytočné detaily vynechal. Možno povedať, že Cato Thau-Jensen zachytáva skôr náladu než námiet. Kruhy na vode, špirála alebo otvor v studni, to sú symboly, ktoré sa opakujú v celom diele – a všetky majú schopnosť nás do seba vtiahnuť.

Knihá má veľký formát, takže je v nej dost priestoru pre obrázky, aby sa rozvinuli vlastným spôsobom ako obrázková vplň na dolnej časti strany – takmer ako pruh filmu alebo ako základná téma hudobného diela.

Na výstave niet obrázkov z *Príbehu hroznej ruky*. Dielo Cato Thau-Jensena je uvedené v obrázkoch z dvoch kníh. Prvou je rozprávka od Bratov Grimmovcov, kde si v ilustrácii pre príbeh *Malej červenej jazdeckej čiapky* môžete všimnúť rozjasnený,

kanten og kiggede ned, og hvis jeg var vred, så bandede jeg og råbte ned i brønden.

Tank sig, det gjorde jeg!

En aften, da jeg lå i min seng, tænkte jeg, at det værste, der kunne ske, var, at der sad en ond hånd nede i brønden. En hånd der kunne knuse arme og ben og splitte alting i stumper og stykker.

Mærkelig tanke!

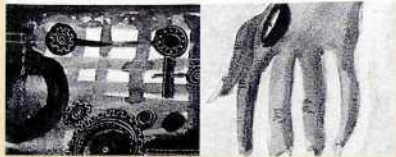
Men sådan tænkte jeg.

Den kunne slå min mor ihjel!

Så faldt jeg i søvn og glemte det hele, men næste aften dukkede hånden op igen. Den ville kun én ting: odelægge, knuse, slå ihjel.

Mage til dum hånd!

Når man ser sådan en hånd, lige før man sover, så tror man, det gjorde jeg i al fald, at den er virkelig, og at den kun



takmer rozveselený tón a spôsob, akým ilustrátor stojí obďaleč a pozoruje situáciu – črta postmodernizmu.

Druhou je obrázková kniha *Šepkárka a malý Folmer (The Prompter and Little Folmer)*, ktorú ilustroval a napísal aj text. Na obrázku, kde šepkárka sedí vo svojej kabínke v divadle, zatiaľ čo operná speváčka spieva svoje sólo, si môžete všimnúť obecnosť – sú tam psy, los a iné milé tvory! Cato Thau-Jensen používa zmiešanú techniku – čiastočne gvaš, čiastočne koláž. Operná speváčka je vytrihnutá z hrubého papiera a takisto aj vtáčiky na jej kostýme. Na origináli kresby to vidieť zreteľnejšie, ale aj v knižke môžeme dešifrovať kontúry tvarov opernej speváčky.

Ďalším ilustrátorom, ktorého by som chcela spomenúť, je Helle Vibeke Jensenová, ktorá je už dobre známa aj tu v Bratislave, keďže dostala plaketu v roku 1999 za svoju knihu *Rátaj so sebou*. Helle Vibeke Jensenová je azda tou dánskou ilustrátorkou, ktorá odhaľuje čo možno najviac postmodernistických črt v svojich dielach. Tu mám na mysli najmä dve črty. Najprv výraz v obrázku samotnom a fragmentovaný, prerušovaný prejav v koláži. Po druhé, ide o techniku, ktorú Helle Vibeke Jensenová často používa, a to kombináciu techník, napríklad koláž s počítačovou grafikou.

Obrázok 4: Ole, strážca veže

Vo svojej poslednej knihe Helle Vibeke Jensenová pracuje výhradne iba s počítačovou grafikou, takže nejde o kombinované techniky. V ilustráciách sa však prejavujú iné typické postmodernistické črty. Jednou z nich je skutočnosť, že Helle Vibeke Jensenová vlastným spôsobom interpretuje 17 príbehov Hansa Christiana Andersena.

V ilustrácii *Ole, strážca veže*, Ole jednoznačne nie je prítomný, ale hlavná postava príbehu, malý Hjalmar, prítomný je. Vieme, že je to on, aj keď kresba „nevzera“ na malého chlapca. Leží na posteli zahľadený hore na Oleho dáždnik, kde sú všetky sny. Dáždnik nám hovorí, že Hjalmar sníva o vzdialených svetoch – všimnite si napríklad ťavu a arabské písmo.

Helle Vibeke Jensenová, podobne ako Cato Thau-Jensen, má veľmi voľný vzťah k textu, ktorý ilustruje – dokonca aj k národnej tradícii, akým je dielo Hansa



Christiana Andersena. Môžeme povedať, že vytvára paralelný obrázkový svet k textu; rozpušťa existujúcu epiku a vytvára novú.

Ak porovnáme ilustráciu Lilian Brøggerovej k príbehu *Ole, strážca veže*, všimneme si, že svet, ktorý stojí medzi dvoma obrazmi sa za 17 rokov zmenil. Lilian Brøggerová zobrazuje, ako Hjalmar sníva o veciach, ktoré má bližšie po ruke – o medvedíkovi, mesiaci, vtáčikoch a podobne. Naopak, Helle Vibeke Jensenová používa metaforu, ktorá je charakteristická pre postmodernizmus. Vždy robí referencie na vlastnú tvorbu – napríklad dve dievčatá s červenými a blond vlasmi, ktoré nájdete v *Kufríku do Maroka*, rovnako aj v príbehu *Ole, strážca veže* – Hjalmar má rovnaký profil ako dve dievčatá v *Maroku*. Ryba v *Kufríku* a arabské písmo sa taktiež opakujú v príbehu *Ole, strážca veže*, kde môžete nájsť rybu na samom spodku dáždnika a kde sa znovu objavujú arabské symboly, taktiež na spodku dáždnika a znamenajú „rybu“.

Použitá literatúra:

- Louis Jensen: The Story of the Terrible hand*, il. Cato Thau-Jensen, Høst, 2001
Painting by Kehnet Nielsen: The Knife of the Head, 1982
J. L. K. Grimm: Grimms Fairy Tales, il. Thau-Jensen, Sesam 2001
Cato Thau-Jensen: The Prompter and Little Folmer, Gyldendal, 2002
Helle Vibeke Jensen: Count Yourself, Høst, 1998
H. Ch. Andersen: Fairy Tales, ill. By Helle Vibeke Jensen, Aschehoug, 2002
Lilian Brøgger: Ole the Tower Keeper, il. podľa H. Ch. Andersen's Fairy Tale, Gyldendal, 1985
Kaarv Bluuigen: A Suitcase in Morocco, il. Helle Vibeke Jensen, Høst, 1999

Kirsten Bystrupová (Dánsko)

Od roku 1998 pôsobí ako knihovnička v Stredisku detskej literatúry v Dánsku. Niekoľko rokov pracovala ako redaktorka knihovníckych recenzií pre ústrednú dánsku knižnicu. Predtým pracovala ako knihovnička vo verejných knižniciach i v ústredných organizáciách. Osobitne sa zaujíma o obrázkové knihy pre deti a detských ilustrátorov. Tento jej záujem viedol až tak ďaleko, že o tejto oblasti píše a vyučuje ju už mnoho rokov. Je spoluautorkou knihy *Kreslí pre deti – 12 portrétov dánskych ilustrátorov* (Dansk Biblioteks Center, 1994). Napísala množstvo článkov o obrázkových knihách pre časopisy, žurnály a dánske denníky. Bola poradkyňou pri výstave obrázkových kníh organizovanej dánskym Ministerstvom kultúry pod názvom *Out of Denmark* (Mimo Dánska). V rokoch 1989 až 1997 bola členkou výboru pri udeľovaní Ceny Ministerstva kultúry Dánska za ilustráciu.

Kirsten Bystrup

Phenomena of Postmodernism in Contemporary Illustrations for Children in Denmark

Phenomena of Postmodernism in contemporary illustrations for children is the theme of the symposium this year, and the question is: how can we identify and characterize new features of illustrations in children's books at the beginning of the 21st century in Denmark?

I will try to do this together with Steffen Larsen by taking a closer look at a number of recent Danish illustrators who have made their debut within the last 15 years.

This talk will fall into two parts.

Part 1 will give a short and general presentation of the present situation of the picture book in Denmark as background to the illustrators we have chosen to speak about.

Part 2 will give a more detailed presentation of the illustrators we refer to; in particular we will identify and characterize new features or let's say postmodern features of the illustrations.

Part 1: *A short, general presentation of the present situation of the picture book in Denmark as background to the illustrators we have chosen to speak about.*

We can talk about two "generations" when speaking about the modern picture book in Denmark. The first generation made its debut in the middle of the

1990s and the second and younger generation made its debut at the beginning of the 21st century, in other words from 2000 onwards.

Cato Thau-Jensen and Helle Vibeke Jensen are two illustrators who belong to the group of illustrators who came to the forefront of Danish picture books in the middle of the 1990s.

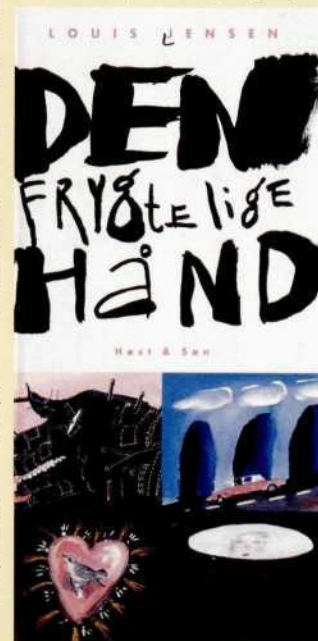
They have both had contact with one of the two schools of art and design we have in Denmark. One is in Kolding, the only place in Denmark where you can get training and a qualification in formal art illustration. Helle Vibeke Jensen was a teacher, Cato Thau-Jensen a student. This school has played an important role in the development of the Danish picture book. Here many young talents have been given the opportunity to develop and show their skills. It is also important to mention that national publishers have been quick to exploit the talents of this new generation and therefore we have had a veritable boom in the picture book genre which started in the middle of the 1990s.

But it didn't stop! At the beginning of the 21st century an even younger generation of illustrators appeared within the picture book genre, three of them are: Rasmus Bregnhøj, Rasmus Juul, Jørgen Stamp whom Steffen Larsen will talk about.

It is characteristic of the new young artists and this statement includes both the first and the second "generation" of illustrators that they have created a new picture book style all of their own. They possess an impressive creative ability and energy and it is also important to mention that their work is unaffected by the pressures of the current commercial market.

Part 2: *A more detailed presentation of the illustrators I have mentioned. In particular I will identify and characterize new features or let's say postmodernist features of the illustrations.*

I'm going to talk about Cato Thau-Jensen and Helle Vibeke Jensen, who incidentally I should mention have no connection with each other even if they have the same surname. Jensen is one of the most common surnames in Denmark!



Picture 1: The Story of the Terrible Hand, the front cover

Cato Thau-Jensen is primarily an expressionist. His mode of expression is wild, explosive and unpredictable. Here you can see the picture on the cover to *The Story of the Terrible Hand* which can be called a fairy tale, a fantasy tale, or a road movie, or perhaps best an adventure story that takes place in its own quite special universe. As you can see in the cover illustration, Cato Thau-Jensen has chosen to illustrate the story with a series of single images. Instead of trying to create a complete picture, a complete interpretation of the story, he draws individual images and puts them together to create new totalities. This creates a complex, fragmented image. His pictures remind us of the new expressionism that characterises the "wild, young" painters of the 1980s.

Picture 2: Kehnet Nielsen: The Knife on the Head, (1982)

Just as one can talk about "the wild, young painters" of pictorial art in the 1980s in Denmark, we can also talk about the "the wild, young illustrators" of picture books in the 1990s.

The picture shows a painting from 1982 *The Knife on the Head* which in Danish has two meanings: The knife on the head or an upside down knife. But the knife isn't upside down, and it is not on the head it is placed harmlessly in the middle of the picture, just touching a hat and below it you find the head. In the picture you also find a leg, coca cola bottles, a hand in the shape of an African mask and on the right the profile of a man's head, resting his chin on another coca cola bottle which by the way is a reference to a famous Danish vase.

All the elements are placed without any apparent connection to each other on a flat surface. Here signs are objects and objects are signs. It is exactly this fragmented nature, the fragmentariness and incompleteness that is so characteristic of postmodernist expression. The picture expresses the division between the body and the soul, between man and the world around him.



The expressive style of painting is another typical feature and it makes one think of painters of the Brücke school, such as Kirchner and Schmidt-Rottluff. The "wild, young ones" style of painting has been called new expressionism to emphasise that it is only the style of painting they have in common with the expressionists. For, unlike the expressionists, the "wild young ones" do not see art as the redeemer, as a vision. They see the emptiness in society and consciously create a disconnected effect.

The difference between painting and illustration is, of course, that the illustrator, unlike the painter, not only has to relate to his own ideas but also to a text.

What is special about the generation of "wild, young ones" in Denmark is that they take the personal freedom that there is in painting into the book. They are a great deal freer in their illustrative interpretation of the text than they ever were before. They allow their own forms of expression and their own experience of the text to emerge to a far greater degree than ever before.

Picture 3: The Story of the Terrible Hand, the spread of the first two pages

As Cato Thau-Jensen e.g. does in his illustration for *The Story of the Terrible Hand*. Instead of illustrating the story in a traditional way he has discovered his own story, which he tells in pictures. The pictures have a life independent of the text. The pictures are very simple; one could almost call them icons. All superficial detail is left out. One could say that Cato Thau-Jensen captures a mood rather than a motif. Symbols that run all the way through are the rings in the water, the spiral and the hole in the well and they all have the capacity to draw us to them.

The book is in large format so that there is enough room for the pictures to develop in their own way like a pictorial frieze at the bottom of the page almost like a film strip or like the underlying theme of a piece of music.

kanten og kiggede ned, og hvis jeg var vred, så bandede jeg og råbte ned i blynden.

Tænk sig, det gjorde jeg!

En aften, da jeg lå i min seng, tænkte jeg, at det værste, der kunne ske, var, at der sad en ond hånd nede i brønden. En hånd der kunne knuse arme og ben og splitte alting i stumper og stykker.

Mærkelig tænke!

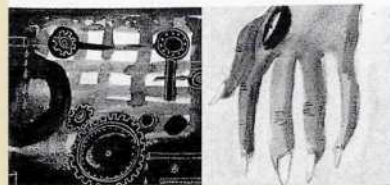
Men sådan tænkte jeg.

Den kunne slå min mor ihjel!

Så faldt jeg i søvn og glemte det hele, men næste aften dukkede hånden op igen. Den ville kuse en ting, adlægge, knuse, slå ihjel.

Mage til dum hånd!

Når man ser sådan en hånd, lige før man sover, så tror man, det gjorde jeg i al fald, at den er virkelig, og at den kun



There are no pictures in the exhibition from *The Story of the Terrible Hand*. Cato Thau-Jensen's work is featured in pictures from two books. The first is a Brothers Grimm fairy tale where you in the illustration to *Little Red Riding Hood* can notice the cheerful, almost high-spirited tone and the way the illustrator stands back and observes the situation a feature of Postmodernism.

The second is a picture book, *The Prompter and Little Folmer*, which he also wrote the text to. In the picture where the prompter is sitting in her box in the theatre while the opera singer is singing her solo you may notice the audience there are dogs, elk and other fine folk! Cato Thau-Jensen uses a mixed technique partly gouache and partly collage. The opera singer is cut out of a piece of coarse paper and the birds on her dress have been cut out too. This is seen more clearly in the original drawing but one can make out the outline of the opera singer in the book, too.

The other illustrator I would like to mention is Helle Vibeke Jensen who is already well known here in Bratislava as she received a plaque in 1999 for her book *Count Yourself*. Helle Vibeke Jensen is perhaps the Danish illustrator who reveals most post-modernist features in her work. I am thinking of two features in particular here. Firstly, there is the expression in the picture itself, the fragmented and broken up expression in the collage. Secondly, there is the technique. Helle Vibeke Jensen often mixes techniques, as for example collage mixed with computer graphics.

Picture 4: Ole the Tower Keeper

In her latest book Helle Vibeke Jensen works solely with computer graphics, so here there are no mixed techniques. However, the illustrations demonstrate other typical post-modernist features. One is that Helle Vibeke Jensen recreates 17 of Hans Christian Andersen's stories in one new story which is entirely her own.

In the illustration for *Ole the Tower Keeper* clearly Ole is not present, but the main character in the story, little Hjalmar, is. We know it is him even if the drawing does not "look like" a little boy. He is lying in bed looking up into Ole's umbrella where all dreams are. The umbrella tells us that Hjalmar is dreaming about notice, for example, the camel and the writing in Arabic.

Helle Vibeke Jensen, just like Cato Thau-Jensen, has a very free relationship



with the text she is illustrating even with national treasures such as Hans Christian Andersen's works. We can say that she creates a parallel picture world to the text; she dissolves the existing narrative and recreates a new one.

Compared to Lilian Brøgger's illustration to *Ole the Tower Keeper*, you can notice, that the world has grown within the 17 years there are between the two pictures. Lilian Brøgger shows how Hjalmar is dreaming about things closer to hand, a teddy bear, a moon, some birds and so on. Helle Vibeke Jensen in contradiction uses metafictional features which are characteristics for the postmodern features. She always makes references to her own work. As e.g. the two girls with red and blonde hair, that you find in *A Suitcase in Morocco* as well as in *Ole the Towerkeeper* Hjalmar has the same profile as the two girls in Morocco. The fish in the suitcase and the Arabic writing are also repeated in *Ole the Towerkeeper* where you find fish at the very bottom of the umbrella and where the Arabic symbol reappears, also at the bottom of the umbrella incidentally, it means "fish"!

Bibliography:

- Louis Jensen: The Story of the Terrible hand*, ill. by Cato-Thau Jensen, Høst, 2001
Painting by Kehnet Nielsen: The Knife of the Head, 1982
J.L.K. Grimm: Grimms Fairy Tales, ill. by Thau-Jensen, Sesam, 2001
Cato Thau-Jensen: The Prompter and Little Folmer, Gyldendal, 2002
Helle Vibeke Jensen: Count Yourself, Høst, 1998
H.C. Andersen: Fairy Tales, ill. By Helle Vibeke Jensen, Aschehoug, 2002.
Lilian Brøgger: Ole the Tower Keeper, illustration based on H.C. Andersen's Fairy Tale, Gyldendal, 1985
Kaare Bluitgen: A Suitcase in Morocco, ill. by Helle Vibeke Jensen, Høst, 1999

Kirsten Bystrup (Denmark)

Kirsten Bystrup has been a librarian at The Centre of Children's Literature in Denmark since 1998. She has worked as the editor of the librarians' reviews from The Danish Library Binding Central for several years. Before that she worked as a librarian both in public libraries and in central organisations. Her special interest in picture books for children and their illustrators has resulted in her both teaching and writing on the subject over many years. She is, for example, co-author of the book *They Draw for Children—12 Portraits of Danish Illustrators*, (Dansk BiblioteksCenter 1994) and has written about picture books in periodicals, journals, the national press and several publications. She was a consultant for the Danish Ministry of Culture's exhibition of Danish picture books called *Out of Denmark* and was a member of the Committee of The Ministry of Culture illustration Prize 1989-1997.

Poskytujú mužskí umelci skutočný obraz postmodernity?

Kým sa začnem venovať svojej téme, rád by som opäť spomenul ilustrátorku Helle Vibeke Jensenovú, ktorá je skutočne nositeľkou všetkých znakov postmodernity, nech už je to čokoľvek.

Len sa pozrite na túto čmáraninu! Je to obrázok z knihy *bez slov o dejinách dánskeho kráľovstva*. Vyrytá na kúsku jantáru, ktorý má možno 1200 rokov vytvára celý obrázok. Môžete sa priesť či je to loď alebo možno labuť – umelkyňa si myslí, že je to loď – (a ja osobne si myslím, že je to labuť) – ale nech je to tak či onak, ona týmto malým obrázkom vypovedá (takmer) celý príbeh Vikingov. Uvažuje o ňom, mení veľkosť a vytvára reťazec obrázkov, čím vytvára obraz! Obraz o konzistentnosti v dejinách. Táto kniha bez slov len s ilustráciami na vyzroprávanie histórie Dánska – a tých ilustrácií nie je viac ako 20 – je veľkým experimentom, kde sa dá učiť z obrázkov, z farieb a spôsobu ako sú pomiešané do pocitu minulosti. Tieto obrázky budú tu v Bratislave



určite v budúcnosti vystavené. A musím spomenúť koncept tohto diela, ktorý sa používa iba na súčasné ilustrácie z rôznych období. Keď umelkyňa prichádza do modernej doby, tak iba na jednom obrázku účelovo používa neónové svetlo ako symbol moderny a osvietenstva.

Môžete tvrdiť, že skutočná postmoderna sa týka mužov – či starých alebo veľmi mladých. Vidím tento trend u nás doma, kde bola ilustrácia pre deti dlho v rukách žien. Nie že by sme nemali dosť dobrých umelcov – mužov, ale väčšinou sú ilustrátormi ženy, sú matkami, učiteľkami, pedagogičkami, atď. V Dánsku sme určitú dobu diskutovali o tom, že ženské hodnoty vplyvajú na deti veľmi dobre. Hodnoty pokojnej hry, zmiernenia a rozhovoru sú asi dominujúce, čo nie je pre deti dobré. Mnohé z nich sa radi pobijú! Preto vám s potešením predstavím dvoch veľmi mladých ilustrátorov, ktorí nabrali odvahu prelomiť dominantnosť tejto materskej línie v ilustrácii pre deti. Odvážili sa robiť aj obrázky, pri ktorých si človek môže položiť tú večnú otázku: je to naozaj pre deti?

Prvým je Rasmus Bregnhøj. Ilustruje „Bláznivú abecedu“ od Petra Mouritzena, ktorá je veršovaná. Príbeh je dosť moderný, lebo je o tom, ako sa dajú ľudia ľahko manipulovať, aby išli do vojny z dôvodu, ktorý ani nie je celkom jasný a konzistentný. Je to smutný príbeh, ktorý si žiada od ilustrátora dobrý zážitok aj nervy. Rasmus Bregnhøj takmer stále sleduje autora, ale na poslednom obrázku, kde sú už všetci pobláznení nenávisťou voči susednému mestu, je umelec pokojný a používa staromódnou, stredovekú scenériu, tmavú, zafarbenú do hnedá, aby tento dramatický príbeh dostal atmosféru zašlých čias – skutočného príbehu. Určite príliš nemyslí na uspávanky a rozprávky na dobrú noc, ale je zjavné, že cíti tak trochu ľútosť s deťmi, ktoré budú túto obrázkovú knihu čítať. A tak vidíme spor medzi autorom a ilustrátorom – a toto je tiež nový trend v Dánsku – že umelci sa vždy nepodriaďujú, keď začnú na projekte robiť. Niekedy dokonca povedia NIE a zákazku odmietnu, ak sa im text nepáči. To je novinka. (A ďalší nový trend, ktorý by som mimochodom mal spomenúť je, že detské knihy ilustrované veľmi sofistiky a umelecky si kupujú dospelí. Sú to ozajstné zbierkové kusy.)

Ten istý ilustrátor – Rasmus Bregnhøj – si trúfol na svoj vlastný príbeh domu s kľúčom a všetkými tými vecami, ktoré spolu súvisia. Na tomto úvodnom obrázku vidíte niektoré prvky, ktoré treba sledovať. Vodu v džbáne, kravu (odzadu) a tento zvláštny dom. Uvidíte dvere do domu „Lesného muža“, všimnete si, že mu je ťažko, že musí byť vnútri. Interiér domu môžete vidieť cez kľúčovú dierku a ďalej sa už nedostaneme. Príbeh potom pokračuje o kľúči a stužke, na ktorej je zavesený a požiari, už spomenutej krave, ktorú zabije mäsiar.

A to je všetko! Možno to nie je postmoderna, možno to nie je vôbec moderna, ale pre deti je to veľmi zvláštny príbeh.

Ten ďalší umelec, o ktorom budem hovoriť sa tiež volá Rasmus, ale Rasmus Juul (jeho priezvisko znamená v dánštine vianoce). Rasmus Juul sa tiež nechal in-

špirovať nezmyslami básnika Petra Mouritzena. Možno nie je taký výborný rozprávkár pre deti, ale má schopnosť inšpirovať ilustrátorov, aby sa mu priblížili – a aj to je dar.

Názov tejto knižky sa temer nedá preložiť – „Tretten tykke tøndemænd“, čo znamená Trinásť mužov tučných ako sud. Obsah sa nedá sumarizovať. Je to aj autorov autobiografický príbeh vo veršoch. Stane sa obeťou vlastného suda. Opäť tu máme poetický text nezmyslu, ktorý dáva ilustrátorovi skvelú možnosť vyštartovať. Rasmus Juul, ktorý žiaľ na tohoročnom BIBe nevystavuje, je tiež veľmi mladým umelcom, ktorý s radosťou pracuje s ľubovoľnou technikou. Jeho jazyk nie je surrealistický, je divoký. Má rád dobrú bitku. Chytí sa všetkého, čo je pekné a jemné a nakoniec sa venuje malomeštiackej morálke tohto príbehu, keď sa básnik zamiluje a pri záverečných riadkoch sa všetci dobre zasmejú. Je to asi takto: „Nevadí, ak sa vašim veršom všetci smejú, pokiaľ píšete pekne o svojej žene – bude z toho šťastná“. Samozrejme!

Tu je ten tretí ilustrátor! Je to Jørgen Stamp. Jeho jazyk je ten najdivokejší, prekračuje mnohé hranice – a je to pre tých najmenších čitateľov. Knižka, do ktorej môžete zahryznúť a hodiť ju po staršej sestre! V tejto knihe je iba jedno slovo: „HAF“ (VOV), to, čo robia psi na celom svete keď štekajú. „Haf“ a „Huf“. Tento umelec je členom toho istého klubu, ktorý sa snaží definovať novú úlohu umelca, ktorý ilustruje pre deti. On a dvaja Rasmusovia, ktorých som spomínal sú moderní a divokí a nezaoberajú sa aspektmi sociálneho správania na pedagogickej báze. Proste sa bavia. Bojujú proti starým formám a hodnotám zbraňami moderny.

A tak si budete myslieť, že v Dánsku sme všetci divosi a chováme sa ako Vikingovia. Ale nie je to tak. Ale ako to už dávno spievali The Beatles: „Aby si to pochopil, musíš to skúsiť“ (You have to get of it to get into it). A tak tu je Tine Modeweg-Hansenová, ktorá tiež bývala z tých najdivokejších. Keď bola malá, vystažovala sa do Kanady a okrem štúdia na Škole dizajnu v Koldingu, ktorú spomínala Kirsten, žila celý čas v zahraničí. Teraz sa pozerá späť na svoju rodnú krajinu a vidí ju vo svetle večného leta so zelenými a žltými poliami a spievajúcimi vtáčikmi. Je samozrejme taká, je, ale ona k tomu ako vyzera pridáva svoje detské



sny a túžby. Teraz veľmi pripomína koncept dánskeho vidieckeho leta Ib Spang Olsena. Ide o knižku „Kozliatko, ktoré počítalo do desať“ s textom známeho nórskeho rozprávkara Alfa Prøysena. Bývala búrlivá. A ešte stále je. Ale naučila sa byť búrlivá aj v srdci. Alebo ako hovorí Willie Nelson: „Predsa len ma stále dojíma“.

Zhrniem to: moderna sa týka mužov. Majú k tomu dôvod. Je to bitka, ktorú treba vybojovať. Ale všade môžete vidieť meniac sa časy a pri rozprávaní príbehov pre deti sa rodí nový jazyk.

Použitá literatúra:

- Helle Vibeke Jensen*: The Jensen History of Denmark. (Ešte nepublikované).
Peter Mouritzen/ Rasmus Bregnhøj: The Mad Alfabeth. Copenhagen, 2003, Apostrof.
Rasmus Bregnhøj: The Woodman's House. Copenhagen, 2003, Apostrof.
Peter Mouritzen/Rasmus Juul: Thirteen Men Thick as a Barrel. Copenhagen, 2003, Apostrof.
Jørgen Stamp: Vov. Bagsvard, 2002, Carlsen.
Alf Prøysen/Tine Modeweg-Hansen: The Kid Goat that Counted to Ten. Copenhagen, 2003, Host.

Steffen Larsen (Dánsko)

Viac ako tridsať rokov pôsobil ako kritik detskej literatúry v dánskej tlači. Napísal množstvo článkov pre odborné časopisy a v súčasnosti vyučuje na Dánskej pedagogickej univerzite, píše pre Politiken, hlavný dánsky časopis. Napísal dve knihy a do mnohých antológií prispel svojimi článkami. Prvá z jeho kníh s názvom Wild at Heart (Divoko pri srdci, 1995, Kodaň) je o 21 dánskych spisovateľoch píšucich pre mladých ľudí. Druhá kniha Your Neighbour (Váš sused, 1999, Kodaň) je malá kniha pre mladých ľudí o tolerancii a odsúdení násillia. Túto knihu napísal potom, ako pre noviny Aktuelt opisoval činnosť Komisie pravdy v Juhoafrickej republike.

Are male artists carrying the true pictures of modernism?

Before turning to my subject I would like to mention again the illustrator Helle Vibeke Jensen who truly bears all the marks of Postmodernism—whatever they may be.

Just look at her squiggle! It is a picture from a wordless book on the history of the kingdom of Denmark. An engraving on a piece of amber which dates perhaps 1200 years back forms the whole picture. You could argue whether this is a ship or perhaps a swan the artist herself thinks it is a ship (and I personally think it is a swan) but whatever she uses this small picture to tell (almost) the whole story of the Vikings. She revolves it, she changes the size and forms it into a string of pictures thus creating a picture! An image of consistency in history. This wordless book with only illustrations to tell the history of Denmark and there will be no more than twenty of them is a great experiment into what can be learnt from pictures, from colours and from the way they are mingled into a feeling of the past. These pictures will surely be exposted here next time in Bratislava. And



I must mention the concept of this work, and that is only to use contemporary illustrations to illustrate the different periods. When the artist enters modern times she intends in one picture only to use the neon light as symbol of modernism and enlightenment.

You could argue that the real Postmodernism is with the boys whether they be of old or very young age. I see this trend in my country where the art of illustrating for children has for a long time been with the women. Not that we do not have many good male artists but the main body of illustrators are women, they are mothers, they are pedagogues in our institutions, schoolteachers and so on. In Denmark for a while we have had this discussion that the female values are influencing children for more than is good. The values of silent play, reconciliation and conversation are perhaps more dominant than is good for children. Many of them like a good fight! Therefore it is with pleasure I present three rather young artists that have had the courage to break with the dominance of this motherly line of illustrating for children. They also dare to produce pictures where one can ask the eternal question: Is that really for children?

The first one is Rasmus Bregnhøj. He illustrates Peter Mouritzens "The Mad Alphabet" which is in verses. The story is rather up to date as it is about how easy people are manipulated to go to war for a reason that is not very clear and consistent. It is a sad story which demands a good stomach and good nerves to illustrate. Rasmus Bregnhøj goes along with the author almost all the way but in the last picture, where everybody are mad from hate towards the neighbouring town, the artist keeps calm and uses an old-fashioned, medieval scenery, dark and brown coloured to give this dramatic story an air of days gone by of real history. He is definitely not thinking much of nursery rhymes and bedside stories but it is obvious he feels some sort of pity with the children that are supposed to read this picture book. Thus we see an argument between the author and his illustrator and this is also a new trend in my country that the artists not always takes off their hats and bow when they are engaged into a project.

Sometimes they even say NO to a job if they do not like the text. This is new. (And another new trend that I by the way should mention is that often with the merely sophisticated and artistic illustrated children's books they are bought by grown ups. They are real collectors items.)

The same illustrator Rasmus Bregnhøj has ventured into his own story of a house and a key and all the things that mingles with it. On the opening picture you see some of the elements that are to follow. The water in the jar, a cow (from behind) and this strange house. And you can see the door to the house of "The Woodman", you will notice that he is having a hard time staying in his house. You can see the inside of his house through the key-hole and that is the closest we will get. The story then deals with the key and the ribbon

that goes with it, and there is a fire and the beforementioned cow that is killed by the butcher.

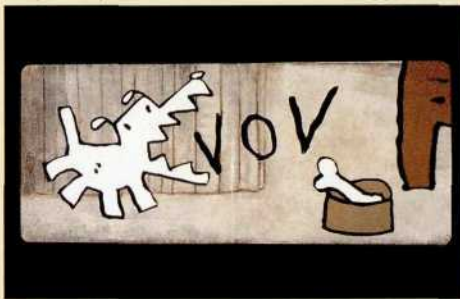
And that is all! It may not be postmodern, it may not be modern at all but it is a very strange story to tell for little children.

The other male artist I shall mention is also called Rasmus but Rasmus Juul (which means Christmas in Danish). Rasmus Juul too is inspired by the nonsens of the poet Peter Mouritzen. He may not be a very great storyteller (for children) but he has this ability to inspire the illustrators that comes close to him and that is a gift too.

The title of this book is almost untranslatable "Tretten tykke tøndemænd" that means: Thirteen Men Thick as a Barrel. It is not possible to give a summary of the contents. It is also a selfbiographical history in verses by the author himself. He is falling a victim of his own barrel too. Again we have to deal with a poetic text of nonsens that gives the illustrator every possibility for a great kick-start. Rasmus Juul who is unfortunately not represented here at BIB is also a very young artist who with great lust deals with every technique. His language is not surrealistic it is wild. He likes the good fight. He takes a challenge to everything that is nice and fine, and at last he deals with the petit bourgeois morale of this story where the poet falls in love and he makes everybody have a good laugh of the final lines that goes something like that: "It does not matter if your poetry makes everybody laugh as long as you write nicely about your woman that will make her happy". Sure!

Here is the third male illustrator! The artist is Jørgen Stamp. His language is the wildest, it breaks many boundaries and it is for the earliest bookreader. A book you can bite and throw after your greater sister! There is only one word in this book: VOV which is what dogs around the world say when they bark. "Vov" and "vul". This artist is a member of the same club that try to define a new role of the artist illustrating for children. He and the two times Rasmus that I have mentioned are modern and wild and not dealing with aspects of social behavior on a pedagogical background. They are just having fun. They are fighting the old forms and values with weapons of modernism.

So you think we are all wild and behaving like vikings in Denmark. No, we are not. But as The Beatles put it a long time ago: "You have to get of it to get into



it". So here is Tine Modeweg-Hansen who used to be one of the wildest. She moved to Canada when she was a child and except for her study at the Design-school in Kolding, she has lived all her life abroad. Now she looks back at her country of birth and she sees it in the light of eternal summer with green and yellow fields and birds that are singing. It is like that, of course it is, but she adds all her childish dreams and longings as to how it looks. She is now very much like Ib Spang Olsens concept of a Danish rural summer. The book is "The Kid Goat that Counted to Ten" with text of the wellknown Norwegian storyteller Alf Prøysen. She used to be wild. She still is. But she has learnt to be wild at heart also. Or as Willie Nelson puts it: "Still is still moving to me".

So to sum up: modernism stays with the men. They have a cause. They have a battle to fight. But everywhere you can see the changing times and a new language in telling stories for children that is being born.

Bibliography:

- Helle Vibeke Jensen*: The Jensen History of Denmark. (Not yet published).
Peter Mouritzen / Rasmus Bregnhøj: The Mad Alfabeth. Copenhagen, 2003, Apostrof.
Rasmus Bregnhøj: The Woodman's House. Copenhagen, 2003, Apostrof.
Peter Mouritzen/Rasmus Juul: Thirteen Men Thick as a Barrel. Copenhagen, 2003, Apostrof.
Jørgen Stamp: Vov. Bagsvard, 2002, Carlsen.
Alf Prøysen/Tine Modeweg-Hansen: The Kid Goat that Counted to Ten. Copenhagen, 2003, Høst.

Steffen Larsen (Denmark)

For more than thirty years he has been a critic of children's literature in Danish newspapers. He has also written numerous articles to professional magazines. He is lecturing on the Danish Pedagogical University and has held many lectures around, currently is writing for Politiken, which is the leading Danish newspaper. He has written two books and articles to many others (anthologies). The first one "Wild at Heart" (Copenhagen, 1995) is about 21 Danish writers writing for young people. The other one "Your Neighbour" (Copenhagen, 1999) is a small book for young people about non-violence and reconciliation. It is written after he covered the Truthcommission in South Africa for the newspaper Aktuelt.

træmandens hus.



Rasmus Bregnhøj: Lesný muž / The Woodman's House, 2003

Multikultúrne rozprávky a ich ilustrácie Dve súčasné adaptácie Popolušky

Posledné tri zložky (rozprávky, ilustrácie a multikultúrny charakter) ma prinútili rozmyšľať o ich samotnej podstate a možnom výsledku, ktorý vznikne, keď na seba vzájomne pôsobia. Na príkladoch, ktoré vám ukážem uvidíte, že výsledok je často postmoderný. Západní autori používali pri otázke vzťahu medzi rozprávkami a multikulturalizmom minimálne dva prístupy – na jednej strane zbierali a sprístupňovali ľudové rozprávky iných kultúr (napr. Virginia Hamiltonová), na druhej strane sa zaoberali prepisom tradičných západných rozprávok s pridaním multikultúrneho charakteru, v čom ich často podporili aj ilustrátori. Rada by som vám aspoň stručne predstavila dve rôzne ilustrované verzie Popolušky, pričom každá z nich rieši otázku multikulturality odlišným spôsobom.

Popoluška ako multikultúrna rozprávka

Môžeme povedať, že rozprávky sú multikultúrne ako žáner, osobitne ak uvažujeme v širšom kontexte, ako sú napríklad ľudové rozprávky. Ľudové rozprávky nachádzame na celom svete a známa klasifikácia, ktorú vypracovali Antti Aarne a Stith Thompson (*Typy ľudových rozprávok*, 1964) ukázala, že určité vzory ľudových rozprávok je možné nájsť v rozprávkach z mnohých rôznych kultúr. Popoluška je typickým príkladom typu príbehu, ktorého rôzne obmeny môžeme nájsť v mnohých krajinách, od Číny po Afriku a od Európy po Austráliu (Zipes 2000 : 97). V diskusiách o multikultúrnych ľudových

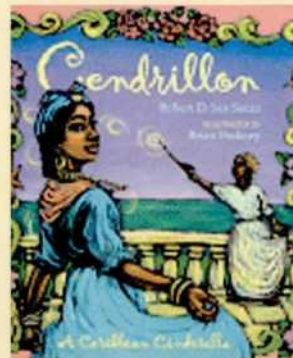
rozprávkach je neustále napätie medzi ich univerzálnymi aspektami na jednej strane (skutočnosť, že podobné ľudové rozprávky možno nájsť alebo hodnotiť v rôznych kultúrach) a ich kultúrnou špecifikou na druhej strane – verzie často obsahujú kultúrnošpecifické zvyky a ideológiu.

Moderné verzie

Hlavným predmetom môjho skúmania sú moderné adaptácie a prerozprávania rozprávok bratov Grimmovcov. Rada by som upriamila pozornosť na dve z nich. Mám dojem, že mnohé z týchto moderných verzií výrazným spôsobom obmedzujú multikultúrny aspekt rozprávky, teda ak multikulturalizmus chápeme ako možný dialóg medzi ľuďmi s rôznym etnickým pozadím. Netvrdím, že rozprávky napísané Perraultom a bratmi Grimmovcami neobsahujú žiadne kultúrne implikácie a predsudky – je napríklad dobre známe, že bratia Grimmovci upravili rozprávky podľa ich vlastných morálnych a kultúrnych štandardov (pozri výskum Ruth Bottigheimerovej a Marie Tatarovej). V samotných rozprávkach však nie je nijaká zmienka o čase a mieste, kde sa príbeh odohráva, a táto otvorenosť môže byť jedným z dôvodov ich úspechu v mnohých krajinách, napríklad v Ázii. Súčasnú verziu však často situujú rozprávku do veľmi špecifického času a miesta, a tým omnoho jasnejšie špecifikujú i kultúru, do ktorej je príbeh vsadený. Dobrým príkladom je *Snehulienka v New Yorku* od Fiony Frenchovej (1986). Už samotný názov uvádza miesto, kde sa príbeh odohráva, a ilustrácie čitateľovi jasne určujú časové obdobie: francúzsky štýl s vizuálnymi a textovými odkazmi na éru dedzu a módné štýly daného obdobia prezrádza, že príbeh sa odohráva v dvadsiatych rokoch 20. storočia. Kultúrne prostredie v tejto rozprávke sa radikálne zmenilo (a príbeh možno preto chápať ako multikultúrny v tom zmysle, že je intertemporálny), príbeh je špecificky vsadený na Západ a podstatne redukuje verzie bratov Grimmovcov.

Cendrillon Roberta San Souci a Briana Pinkneya

V kontexte súčasných adaptácií a ilustrovaných rozprávok je dôležité poznamenať, že niektorí autori a ilustrátori úmyselne voľia multikultúrny prístup. *Cendrillon* od Roberta D. San Souciho (text) a Briana Pinkneya (ilustrácie) je prerozprávaním Popolušky z roku 1998, ktoré neredukuje otvorenosť rozprávky vo vzťahu k miestu a času, ale ktoré sa hrá s multikulturalitou. Táto americká obrázková kniha ponúka mladým čitateľom určitú protívahu k tradičným ilustrovaným verziám rozprávky, kde je Popoluška vykresľovaná ako krásna, biela blondínka – v *Cendrillone* je hlavnou postavou mladá karibská



dievča, ktoré vyrastá na Antilských ostrovoch alebo pri Karibskom mori. Toto je častý prípad pri prerozprávanych rozprávkach – odlišný pohľad rozprávača, nové prostredie alebo alternatívny koniec môžu starý známy príbeh predstaviť v novom svetle. Tento nový kontext je podporený ilustráciami Briana Pinkneyho, ktorý nakreslil Popolušku dost odlišne od tradičného obrazu bielej svetlovlasej krásky, ktorú väčšina detí pozná z disneyovského vydania rozprávky alebo vydání, ktoré možno kúpiť v obchodnom dome. *Cendrillon* sa začína nasledovne:

Možno sa vám bude zdať, že príbeh, ktorý vám idem porozprávať, už poznáte – ale určite ste nepočuli pravdivý príbeh. Ja som tam bola. Takže ja vám poviem pravdivý príbeh. Tu a teraz.

Tento postmoderný úvod pripraví čitateľa na to, aby prijal nový pohľad na príbeh o Popoluške. *Cendrillon* je rozprávaný z pohľadu práčky, mladej dievčiny. V doslove ku knihe Robert D. San Souci vysvetľuje, že to bolo v súlade s kreolskou ústnou tradíciou a že práčka sa javila ako prirodzený rozprávač príbehu. Príbeh je spojením grimmovskej rozprávky s prvkami karibskej kultúry (napr. jedlo), jazyk v *Cendrillone* je zmesou angličtiny a francúzskej kreolčiny. To vysvetľuje aj názov knihy – je to francúzske meno Popolušky a zároveň aj bežné meno hlavnej hrdinky v karibskej kreolskej oblasti.

Samozrejme, táto obrázková kniha je najzaujímavejšia, ak má čitateľ prístup i k tradičnej verzii – ich porovnanie môže vyvolať otázky o predpokladoch západnej kultúry a o spôsoboch ich vizualizácie. Zároveň sa táto kniha zaoberá ideou „pravdy“: práčka ako rozprávačka výslovne hovorí, že ona povie čitateľovi pravdivý príbeh. Je pritom jasné, že to nie je pravá verzia rozprávky o Popoluške, a v knihe nie je jediné pravdivé zobrazenie hlavnej hrdinky a prostredia. Takýmto humorným prístupom k tejto otázke je *Cendrillon* oslavou rôznych hlasov, pohľadov a kultúr.

Popoluška *Jane Rayovej*

Vo verzii *Popolušky* od Jane Rayovej sú ilustrácie pri vytváraní multikulturality ešte dôležitejšie. Kým ilustrácie Briana Pinkneyho slúžili hlavne na to, aby podporili karibské prvky, ktoré už boli prítomné v jazyku i samotnom príbehu, v diele Jane Rayovej sú to hlavne ilustrácie, ktoré sprostredkujú multikultúrny význam. Tu myslím na jej zbierku rozprávok z roku 2000, ktorá bola uverejnená vo Veľkej Británii a pre ktorú napísala text Berlíe Dohertyová. Jej text sa pomerne presne pridrža textu od bratov Grimmovcov, pretože Dohertyová píše vo svojom predslove, že „kúzlo rozprávok je práve také, aké má byť“



a „existujú vzory, ktoré sa všetkými rozprávkami vinú ako niť, pretože to vždy boli tie správne vzory“. Dohertyová na druhej strane uznáva, že nový rozprávač môže vytvoriť nový príbeh: „pri každom rozprávaní príbehu k nemu rozprávač pridá kúsok seba – tu nejakú farbu, tam nejaký drahokam, vzdychnutie, skrytý úsmev alebo pieseň, ktorá tam predtým nebola“. V prípade tejto zbierky rozprávok sú to hlavne ilustrácie Jane Rayovej, ktoré príbehom pridávajú nový pohľad. Rayová pridala farbu príbehom i doslovne – jednotlivé postavy sú ľuďia s rôznym etnickým pôvodom. Popoluška je síce beloška, svetlovlaska, ale jej princ má inú farbu pleti. V Rayovej obrázkoch sa zmiešaným manželstvom končia i Snehulienka a Vták ohnivák. V mnohých iných ilustráciách sa Rayová vyhýba farbe a etnický pôvod ponecháva na predstavivosti čitateľa – v týchto obrazoch načrtla iba siluety. Postavy a iné dekoratívne prvky, ktoré pridala, pripomínajú orientálny a arabský štýl a dodávajú príbehu tajomnú atmosféru. To je veľmi odlišné od ilustrácií, ktoré sú britským deťom obvyčajne ponúkané pri čítaní rozprávok. Tú istú odlišnosť možno vidieť i v jej ilustráciách k Aladinovi, kde Rayová opustila arabské prostredie, ktoré západní ilustrátori využívajú pri tejto rozprávke a vsadila príbeh do Číny. Prítom Čína je v skutočnosti miestom, kde sa odohráva pôvodná verzia rozprávky (Zipes, 2000). Tu vidieť, že Jane Rayová robí viac ako keby k západným rozprávkam iba pridala arabské ilustrácie, ona sa však odkláňa od štýlu, ktorý sa tradične pre jednotlivé rozprávky používa.

Myslím si, že ilustrácie Jane Rayovej sú multikultúrnym obohatením na viacerých rôznych úrovniach – spôsobom, akým vykresľujú rozprávkové postavy a vzťahy medzi ľuďmi, spôsobom, akým spájajú text z jednej kultúry s ilustratívnymi štýlmi inej kultúry a originálnym spôsobom, ktorým stvárnjú krásu. I tu je zážitok najhlbší pri porovnaní s tradičnými verziami textu, keď má mladý čitateľ možnosť získať viacero pohľadov na rozprávky, ktoré stále tvoria takú dôležitú súčasť súčasnej detskej literatúry.

Vanessa Joosenová (Belgicko)

Študovala nemeckú a anglickú literatúru na Univerzite v Antverpách, v štúdiu detskej literatúry pokračovala na University of Surrey Roehampton v Londýne. Pracuje ako kritička detskej literatúry a je členom poroty, ktorá každý rok udeľuje cenu za najlepšiu holandskú knihu pre deti (Zlatá sova). Je tiež členkou rady IBBY pre Flámsko. V oblasti výskumu sa zaujíma o prerozprávane rozprávky, kritiku detskej literatúry a preklady.

Vanessa Joosen

Multicultural Fairy Tales and Their Illustrations Two Contemporary Adaptations of Cinderella

The last three elements (fairy tales, illustrations, and multiculturalism) set me thinking about the essence of all three and about the possible mixture that comes about when they interact. In the examples I will introduce to you today, you will see that the result is often postmodern. Western authors have used at least two approaches to deal with fairy tales with regard to multiculturalism. On the one hand, they have collected and made available folktales from other cultures (e.g. Virginia Hamilton). On the other hand, they have rewritten the traditional Western tales with a multicultural touch, and were often supported by illustrators in doing this. Since time is limited today, I would like to present to you two different illustrated rewritings of Cinderella, that both deal with multicultural issues in a different way.

Cinderella as a multicultural tale

Fairy tales can be said to be multicultural as a genre, especially if the concept is considered in its broad sense, as folktales. Folktales are found all over the world, and the famous classification scheme by Antti Aarne and Stith Thompson (*The Types of the Folktale*, 1964) showed that there are certain folktale patterns that can be found in tales

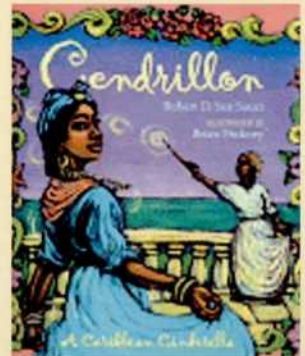
from many different cultures. Cinderella is a typical example of a story type whose variants can be found in various countries, from China to Africa, and from Europe to Australia (Zipes 2000: 97). In the discussion of multicultural folktales, there is a constant tension between their universal aspects on the one hand (the fact that similar folktales can be found or appreciated in different cultures), and their cultural specificity on the other hand the versions are often invested with culture-specific customs and ideology.

Modern retellings

My main research interest is the modern adaptations and retellings of the Perrault and Grimm tales, and I would like to turn to these now. Many modern retellings, I feel, restrict the multicultural openness of the fairy tale, that is if we understand multiculturalism as a possible dialogue between people of different ethnic backgrounds. I will not claim that the tales that Perrault and the Grimm brothers wrote are free of cultural implications and prejudices: it is, for instance, well known that the Grimm brothers edited the tales according to their own moral and cultural standards (see research by Ruth Bottigheimer and Maria Tatar). But in the tales themselves there is no mention of the time and place where the story takes place, and this openness may be part of the reason why the Grimm tales were so successful in many countries, for instance in Asia. The contemporary retellings, however, often situate the tales at a very specific moment and location and in this way they also specify the culture more clearly in which the story is set. A good example here is *Snow White in New York* by Fiona French (1986). The title already specifies the location where the story is set, and its illustrations give the reader a clear indication of the period: French's style suggests that the events take place in the 1920s, with visual and textual references to the jazz age, and the styles in fashion of this era. Even though the cultural setting is changed radically in this book (and the story can thus be understood as multicultural in the sense that it is intertemporal), the story is specifically set in the West and reduces the openness of the Grimms' version substantially.

Robert San Souci and Brian Pinkney's Cendrillon

In this context of contemporary retellings and illustrated fairy tales, it is important to note that some authors and illustrators consciously embrace a multi-ethnic approach in their retellings. *Cendrillon* by Robert D. San Souci (text) and Brian Pinkney (ill) is a *Cinderella* retelling from 1998 that does reduce a fairy tale's openness with regard to time and place,



but that plays very consciously with multiculturalism. In this way, this American picture book offers the young readers a counterpoint to the traditional illustrated versions of the tale, where Cinderella is traditionally pictured as a beautiful, white blonde: in *Cendrillon*, the protagonist is a young Caribbean girl who grows up on an island in the Mer des Antilles or the Caribbean Sea. This is often the case in fairytale retellings: a different narrative point of view, a new setting or an alternative ending can shed a new light on a familiar story. This new context is supported by Brian Pinkney's illustrations, which portray Cinderella quite differently from the stereotypical beauty that most children know from Disney or supermarket editions of the tale. *Cendrillon*'s story opens as follows:

You may think that you know this story I am going to tell you, but you have not heard it for true. I was there. So I will tell you the truth of it. Here. Now.

This postmodern opening prepares the reader to get a new perspective on the tale of Cinderella. *Cendrillon* is told from the perspective of the young girl's blanchisseuse or washerwoman. In an afterword to the book, Robert D. San Souci explains that this was in line with the Creole oral tradition and that she seemed a natural story teller. Just as the story blends elements from the Grimm tale with Caribbean cultural elements (eg food, clothes, landscape), the language in *Cendrillon* is a mixture of English and French Creole. This also explains the title: it is the French name of Cinderella, which is also her usual name in Caribbean Creole.

Of course this picture book becomes most interesting when readers have access to the traditional version as well: when the two versions interact, this dialogue may evoke questions about Western cultural assumptions, and about how these assumptions are visualised. At the same time this book questions the idea of 'truth': the washerwoman says explicitly that she will tell 'the truth'. But of course there is no true version of the tale of Cinderella, and there is not one true representation of protagonist and setting. In humourously addressing this issue, *Cendrillon* celebrates a diversity of voices, perspectives and cultures.

Jane Ray's Cinderella

In Jane Ray's version of *Cinderella*, the illustrations are even more vital to add an element of multiculturalism to the fairy tales. Whereas Brian Pinkney's illustrations mainly served to support the Caribbean elements that were already present in language and story, in Jane Ray's work it is mainly the illustrations that carry the multicultural meaning. I refer here to her fairytale collection from the year 2000, which was published in the UK and for which Berlie Doherty wrote the text.



This story sticks quite close to the Grimm text, because Doherty writes in her foreword that 'the magic of fairy stories is just right' and 'there are patterns that run through them all, because they have always been known to be the right patterns'. Doherty's assumption about 'rightness' or 'truth' contrasts quite clearly with the narrator in San Souci's tale, the washerwoman who radically denies the Grimms' truth. However, Doherty does acknowledge that a new teller can evoke a new tale: 'every time the stories are told, the tellers add a little bit of themselves a colour here, a jewel there, a sigh or a secret laugh or a song that wasn't there before.' In the case of this fairytale collection it are mainly Jane Ray's illustrations that add a new perspective, and she even literally adds colour to the characters by turning them into people of different ethnic origins. Cinderella is a white blonde, but her prince is a man of colour. In fact, also Snow White and The Fire Bird end with mixed marriages in Ray's pictures. In many other illustrations, Jane Ray avoids colour, leaving ethnic origin open to the reader's imagination: in these pictures, she draws only the outlines. The frames and other decorative elements that she adds are reminiscent of oriental and arabic art, and give the story a mysterious atmosphere, very different from the illustrations that British children are usually provided with when they read the tales. The same deviation from tradition happens in her illustrations of Aladdin, where Jane Ray steps away from the Arabic setting that most Western illustrators use with the tale, to set the story in China, which is in fact where the story takes place in the original version (Zipes 2000). This shows that Jane Ray does more than just adding Arabic illustrations to Western tales, but that she deviates from the style that is traditionally used for each tale.

Jane Ray's illustrations are a multicultural enrichment to the tales on several different levels: in the way they depict fairytale characters and the relationships between people, in the way they combine texts from one culture with illustrative styles from another one, and in the original way in which they represent beauty. Once again, this experience works most fruitfully in a dialogue with the traditional versions of the text, so that young readers get a multiple perspective on the fairy tales that still form such an important part of children's literature today.

Vanessa Joosen (Belgium)

Studied German and English Literature at the University of Antwerp and Children's Literature at the University of Roehampton in London. She worked as a book reviewer of children's literature and was the member of jury that awards an annual prize to a children's book in Dutch (the Golden Owl). She is also on the board of IBBY Flanders. Her research interests are fairytale retellings, criticism on children's literature and translation.

Horst Künemann

Skĺbenie a prepojenie obrázkových kníh v mediálnom spojení

Pojem postmoderna možno porovnať so Špongiou: z jednej strany vstrebáva prvky minulosti a z druhej strany pri primeranom tlaku vydáva zo seba nové prvky, orientované na budúcnosť. To, čo sa v jednotlivých krajinách odohrávalo v mimoriadne všeobecne viditeľnom priestore postmodernistickej architektúry ako aj v spriaznenej voľnej maľbe, je možné nájsť v malom rámci moderných obrázkových knihách od súčasných ilustrátorov. Načrtnem len niekoľko pozorovaní, ktoré som získal z nemeckých skúseností:

Teoretik umenia Bazon Brock sformuloval už pred desaťročiami výstižný termín „prepojenie umení“. Myslel tým vzájomnú spätosť kedysi od seba prísne oddelených oblastí umenia s architektúrou, sochárstvom a maliarstvom. Vtedy objavujúce sa možnosti kinetiky, svetelnej inštalácie, action paintingu a spojenia grafiky s filmom, videa s priestorovými inscenáciami zrušili existujúce hranice, zmiešali všetko to, čo sa kedysi od seba prísne oddelovalo. V obrázkovej knihe posledných rokov a desaťročí podľa mojej myšlienky nachádzame spojenie mnohých umeleckých druhov, kde sa už nechápe a nepoužíva detská obrázková kniha ako médium v úzkom poňatí, ale ako prostriedok na hranie, zábavu, získanie informácií alebo prepojenie s ostatnými druhmi umenia. Obrázkové knihy sú u nás skôr súčasťou zahraničných spoločností, nezriedka globálne cieľeného „marketingu“, pack-

etchingu“ a „merchandisingu“. Toto má svoje výhody pri medzinárodnom plánovaní a výrobe, nezriedka pri distribúcii vo veľkom. Keď veľmi vedome zdôrazňujem „u nás“, tak tým myslím agresívny a ešte stále silne komerčný, pokojne povedzme, zastaralý „kapitalistický“ trh. Práve v tomto odvetví sa intenzívnejšie stretávame s tým, že detské obrázkové knihy sa stávajú trhovými produktmi, ktoré sa musia za určitý čas predať, ináč praskajú sklady vo švíkoch, narastajú výdavky a zabraňujú výrobe nových vydaní.

Uvedomujem si, že táto skutočnosť je načrtnutá len vo veľmi hrubých kontúrach, ale zdá sa, že to pripieva oveľa viac ako kedykoľvek v minulosti k rozvíjaniu nových nápadov, ktoré by spravili obrázkové knihy zaujímavejšími. Môžu to byť výrobky z plyšu, z umelej hmoty alebo veľmi obľúbené



detské spoločenské hry. Dá sa to zrealizovať aj filmami, krátkymi a celovečernými televíznymi reláciami alebo zvukovými nosičmi najrôznejšieho charakteru. Práve trh so zvukovými nosičmi dosiahol za posledné roky boom, a to napriek pretrvávajúcej finančnej kríze, narastajúcej nezamestnanosti, čo spôsobilo zánik alebo zľúčenie mnohých knižných vydavateľstiev. Za posledné roky sa presadili popri domácich videách k obrázkovým knihám a filmových verzách úspešných titulov, najrôznejšie CDromy, a to aj napriek ich relatívne vysokej predajnej cene.

Naznačené tendencie nie sú všetky nové, veď už v tridsiatych rokoch 20. storočia existovalo prostredníctvom mediálnych koncernov Walt Disney – Corporation a Warner Brothers spojenie obrázkového sveta s filmovými postavami, komiksom s obrázkovou knihou, k čomu sa priradili rozmanité bábičky vytvorené z najrôznejších materiálov. Počiatky boli ešte skromné, dalo sa v nich ľahko orientovať, no neskôr sa tento trend rozrástol a vznikli Disneylandy po celom území USA a dokonca aj v iných krajinách sveta.

Nastalo veľa ráz citované, vysmievané, ale nikdy neumrtnené infantilizovanie západnej spoločnosti bez toho, aby mohol niekto v súčasnosti predvídať koniec tohto vývoja. Dôsledky takéhoto šírenia kultúry môžeme opäť vidieť v našich súčasných knižných veľtrhoch a v západných knihkupectvách, obchodných domoch a supermarketoch, ktoré sa stávajú veľkými bazármi, rajmi s hračkami a najnovšími

médiami. Sú miestami, kde sa realizujú a uspokojujú želania konzumenta, v spoločnosti plnej nadbytku tovaru. Tam má ilustrovaná kniha okrem iného skutočne stabilnú pozíciu v ponuke!

Postmoderna, ako ju chápem ja, predvída už pri zachovávaní tradície vždy svoju vlastnú budúcnosť, chce dobyť a udržať si nové krajiny. Univerzita Carla Ossietzkeho v Oldenburgu, na ktorej mám príležitostne časť a radosť pracovať, usporiadala pred niekoľkými rokmi popri sympóziu, aj výstavu pod sľubným názvom „Obrázková kniha ako experiment. Impulz pre nový umelecký smer“. (Katalóg: vyd. Jens Thiele/Mareile Oetken, 1997). Prejavili sa tu snahy viacerými spôsobmi spochybniť tradičnú obrázkovú knihu, nahradiť jej konvenčné zameranie, ktoré malo za cieľ vznešenými realistickými prostriedkami preniesť sa do detského života a zážitkov. Pomocou nových foriem a obsahov chceli zmeniť už zaužívané formy. Len niekoľko vtedajších impulzov bolo možné vydavateľsky realizovať. Postmoderna jazdila – pritom núti ma to použiť porovnanie z modernej hromadnej dopravy: vždy so zatiahnutou ručnou brzdou! Tak, ako vznikali filmy a televízne produkcie z motívov obrázkových kníh, viaceré televízne produkcie aspoň poskytl materiál a nápady pre moderné ilustrované knihy. Práce Jutty Bauerovej, Normana Junga alebo Philippa Waechtera z Nemecka sú toho presvedčivým dôkazom.

Rád by som spomenul niekoľko pozoruhodných prínosov a mien umelcov, ktoré dokazujú moju tézu o mediálnom prepojení a čiasťočných „interaktívnych“ možnostiach, ktoré sa v čoraz väčšej miere využívali v minulých rokoch:

Už pred polstoročím začal Holanďan Dick Bruna so svojimi silne redukovanými, štylizovanými figúrkami v obrázkových knihách pre najmladších „čitateľov“ a doteraz vydal vyše 100 titulov. Medzitým sa z toho stali úspešné tituly, ktoré prostredníctvom firmy Mercis v Amsterdame a ich celosvetových pobočiek v USA a na Ďalekom východe ponúkajú široký výber obrázkových kníh a „merchandisingu“.

Nemecký grafik a ilustrátor obrázkových kníh Janosch doteraz publikoval svoje knihy pre deti a dospelých v približne 20 rôznych nemecky hovoriacich vydavateľstvách. K jeho viac ako 200 rôznym titulom za posledné roky pribudla celá plejáda Janoschových ilustrácií venovaných problematike školy, športu či využívaniu



voľného času. V zábavných parkoch v Babelsbergu pri Postupime/Berlín a v hračom parku pri Ravensburgu pri Bodamskom jazere sa prebúdzajú do života jeho najznámejšie „charakterové postavičky“. V televíznom ClubeTigerenten (Klub tigrích kačiek) majú už roky svoje pevné miesto.

Skutočne perfektným príkladom spojenia obrázkovej knihy a médií je tvorba v Nemecku integrovaného Švéda Sven Nordquista. Jeho desať obrázkových kníh o Starom Petterssonovi a Findusovi – hovoriacom kocúrovi sa objavilo v Škandinávii a v ostatných krajinách vo veľkých nákladoch. Dôvtipné formálne spojenie tradičných vtipných obrázkových kníh s prvkami komiksov ich predurčuje na ďalšie spracovanie vo filme, televíznych seriáloch alebo na CD-romy. Prirodzene, ďalšie námety tohto autora môžeme nájsť v papieriach, na kalendároch, listových papieroch a dokonca i v hudobnej interpretácii. Nordquist svoj talent dokazuje aj ako vynikajúci ilustrátor populárnonáučných kníh.

Všetky menované tendencie zabránia v nemecky hovoriacom priestore rozvíjať a podporovať mladé, neznáme talenty, ktoré podľa mojej mienky pracujú modernejšími a provokatívnejšími prostriedkami. To, že nováčik Wolf Erlbrech v roku 2003 získal za svoju doterajšiu tvorbu zvláštnu cenu v rámci Nemeckej ceny literatúry pre mládež, je možné hodnotiť ako skutočný „postmodernistický“ signál.



Horst Künemann (Nemecko)

V rokoch 1967 a 1969 stál pri zrode Bienále ilustrácií Bratislava. Študoval pedagogiku, 32 rokov vyučuje a je docentom na Odbornej škole pre sociálnu pedagogiku a vzdelávanie v Hamburgu. Od roku 2000 je čestným honorárnym profesorom na Univerzite Carla von Ossietzkeho v Oldenburgu. Predmetom jeho vedeckého záujmu je estetika a vizuálna komunikácia. Je kritikom pre významné nemecké denníky Die Zeit a Süddeutsche Zeitung. Napísal knihy: Kunst für Kinder, Profile zeitgenössischer Bilderbuchmacher. Spolupracovník Dodererovho Lexikónu literatúry pre deti a mládež.

Horst Künemann

Connection and Link-up of Picture Books in Media

The concept of Postmodernism could be compared with a sponge: on one hand it absorbs elements of the past and on the other hand, in case there is adequate pressure, it gives back new elements oriented to the future. What happened in extraordinary generally visible environment of Postmodern architecture and in painting as well, could also be seen within the small frame of modern picture book arts. I can draft only some observations derived from German experiences.

Bazon Brock, an art theoretician created an eloquent term of "link-up of the arts" decades ago. He thought about a transmittance of areas of arts that used to be strictly separate in the past: areas of architecture, sculpture and painting. Possibilities provided by kinetics, light installation, "action painting" and interconnection of graphic art with film, of video and space staging arriving in those days negated the existing borders and mixed what seemed to be so strictly separated in the past.

I think that in relation to picture book presented in recent years and recent decades we have to realise the mixture of media understanding picture book for children not as media for itself but as an option of play, entertainment, material information or introduction to a different areas of art. We understand picture books more as a part of international, often globally targeted "marketing", "pack-

etching" and "merchandising". It has got its advantages in international planning and production, what not seldom means the division, or the distribution in big style. When I consciously say "we", I mean the aggressive and still very commercial, I would even say old-fashioned "capitalist" market. There is no other area to observe so intensively that children picture books are market products that have to be sold within certain periods of time, otherwise they are piled in stock houses, the costs increase and they hinder to make new editions.

I admit that this is expressed just roughly, in contours only, but it contributes also positively, more than in the past, to the development of new ideas how children books can learn to run. It can happen in plush and plastic of a toyshop through "characters" that one can remember easily.



It could be done through film, with the help of both short and full-length films or different audio media. There is boom especially on the market with audio media, in spite of continuous financial crisis, increasing unemployment rates, merging and closing publishing houses down. In recent years not only home video films of children books and their film versions on CD-ROMs achieved high proportion of sales and this happened although their prices are relatively high.

This tendency is not a new one. In the 30-ties of the last century media corporations Walt Disney and Warner Brothers combined picture world of film, comics and children books with figures from various materials. The beginnings were modest but later on it developed into "Disneyland's" in the USA and on the other side of the ocean.

And then often quoted infantilisation of the Western society happened, but even often girded at it has been a process nobody could stop or predict an end of such a development. We can see the consequences of this kind of spreading the culture when visiting our book fairs today and book shops in Western countries that seem to be more big bazaars, paradise with toys and media, supermarkets. These are places of aroused and satisfied wishes of the consumer in a society where there is still surplus production. The picture book has got, beside other products, actually a stable position in their offer!

"Postmodernism" as I understand it anticipates its own future while preserving traditions, it wants to win and keep new areas. The Carl von Ossietzky University in Oldenburg, where I am honoured and happy to teach, organised an exhibition called *"An Experiment Called Children Book. Impulses for New Artistic Definition"* (The catalogue was published by Jens Thiele/Mareile Oetken, 1997) as an accompanying event of a symposium some years ago (The catalogue was published by Jens Thiele/Mareile Oetken, 1997). There were efforts to question the traditional picture book and to replace its conventional self-restriction with a noble realistic enforcement of children life and experience through new forms and contents. Only some of impulses of those days could be published. To use a suitable comparison with modern mass transportation Postmodernism has always been using hand brake!

As lot of films and TV productions were based on children books, on the other hand number of TV productions provided material and ideas to be used in modern picture books. The works by Jutta Bauer, Norman Junge or Philipp Wächter from Germany prove it in a convincing way.

I will briefly name some aspects and give some names illustrating my thesis on media link-up, of partially "interactive" possibilities used more and more during last years:

A Dutch Dick Bruna started to use his very reduced stylised figures

in picture books for very small children half a century ago and till now he made more than 100 books. Meanwhile there are branches in the USA and Far East that offer the whole spectrum of picture books and merchandising with the help of the company Mercis in Amsterdam.

A German graphic artist and illustrator of picture books Janosch has published his books for children and adults in approximately 20 German speaking publishing houses till now. More than 200 books have been recently supported with the whole Janosch "Planet" with merchandising products for school, sports and leisure. His best known "characters" can be found in entertainment parks in Babelsberg at Postupim/ Berlin and play park near Ravensburg at Bodam Lake. A TV "Club-Tigerenten" (Club of tiger ducks) has been fully established for many years.



Sven Nordquist from Sweden is perfectly integrated in the link-up with media. Ten of his picture books on "Old Petterson and Findus", the speaking tom-cat, have been presented in Scandinavian and also other countries, in Germany as well, in large numbers. Well done formal combination of traditional funny picture books with comics elements predetermined them to be used in a film, TV serial, CD-Roms. His characters can be also found in stationer's shop, in calendars, writing papers but also set in music. The Swedish artist shows a different kind of his talents as an illustrator of popular educational books.



All above mentioned tendencies hinder the development and support of young unknown talents in German speaking territory who express themselves in more modern, formally less amenable and more provocative way. The fact that a newcomer Wolf Erlbrech was awarded a special prize within the "German Prize for Literature for Youth" for his work can be seen as a positive "Postmodern" signal.

Horst Künemann (Germany)

In 1967 and 1969 he witnessed the establishment of Biennial of Illustrations Bratislava. He studied pedagogy, he has been teaching for 32 years and he is an Associate Professor at School of Social Pedagogy and Education in Hamburg. Since 2000 he is an Honorary Professor a University of Carl von Ossietzki in Oldenburg. The subject of his research work is aesthetics and visual communication. He writes reviews for important German dailies Die Zeit and Süddeutsche Zeitung. He wrote books: *Kunst für Kinder*, *Profile zeitgenössischer Bilderbuchmacher*. As a co-worker contributed to Doderer's *Vocabulary of Literature for Children and Youth*.



Hans de Beers:

Malý ľadový medveď / Small sea bear
ilustrácie z roku / illustrations from 1992
sfilmovaná verzia z roku / set in film in 2002

Čo Šinta: Zobrazovanie sveta nonsensu a humoru

V polovici päťdesiatych rokov 20. storočia pomaly utíchal stav chaosu a zmätku po druhej svetovej vojne. Dali sa zaobstarať také materiály ako papier a atrament, ktoré boli potrebné na vydávanie a ilustrovanie kníh, takže publikáciám pre deti sa konečne mohlo začať dariť. Okrem diel japonských autorov a ilustrátorov sa vydávalo a prekladalo mnoho vynikajúcich obrázkových knížiek zo Západu, pričom ich počet z roka na rok narastal. Počas uplynulých štyridsiatich rokov sa priemerne vydalo 1 100 titulov ročne, z čoho dvadsaťpäť percent tvoria preklady obrázkových knížiek. Štyridsať percent z publikácií pre deti tvoria obrázkové knižky.

Toto štyridsaťročné obdobie, ktoré sa začalo v šesťdesiatych rokoch, sa pokladá aj za „zlaté časy obrázkových knížiek“ nielen v zmysle objemu, ale aj kvality, a zároveň je odrazom novej éry vo vydávaní kníh pre deti.

Čo Šinta, ilustrátor obrázkových knížiek narodený v roku 1927, je so svojou dlhou a produktívnou kariérou jedným z popredných predstaviteľov týchto zlatých čias. Od konca šesťdesiatych rokov sa mnohým japonským ilustrátorom dostalo medzinárodného uznania, a to v podobe udelenia cien BIB a Hansa Christiana Andersena. Medzi odmenenými boli Akaba Suekiči, Kajiyama Toshio, Maruki Iri & Toshi a Anno Mitsumasa. Na rozdiel od nich nie je súčasník Čo Šinto v cudzine ešte veľmi známy. Za posledných pätnásť rokov si však získal široký okruh priaznivcov v Japonsku, najmä medzi deťmi, ale aj medzi dospelými.

Rada by som predstavila osobitné črty typické pre tohto ilustrátora na jeho prácach.

Čo Šinta vytvoril viac ako päťsto obrázkových knížiek. V každej knižke prezentuje svet so svojim jedinečným zmyslom pre humor a nonsens. Čo Šinta, karikaturista samouk, ktorý od roku 1949 pracoval pre noviny, obdivoval a bol značne ovplyvnený prácou takých zahraničných karikaturistov ako Saul Steinberg, André François a James Thurber. V tom čase v redakcii novín kreslil čiernobiele karikatúry, túžil však po farebných. Vďaka kolegovi Horiuchi Seiichi, dizajnérovi v redakcii, sa dostal k svojej debutovej ilustračnej práci, knihe *Hurrah! Saran the Monkey!*, (Hurá! Opička Sarana), ktorá vyšla v roku 1958. Toto dielo vychádzalo už od roku 1956 v mesačných sériách detských obrázkových kníh pod názvom *Children's Companion* (Detský spoločník). Používaním výrazných a originálnych farieb a ich zlúčením vytvoril obrázky, ktoré sú výrazom jeho jedinečného karikatúristického štýlu. Nasledujúci rok vyšla, v rámci toho istého obrázkového seriálu, kniha *The King and His Fried Egg* (Kráľ a jeho volské oko), ocenená prestížnou cenou Bunshun Cartoon Award. Autorom textu bol spisovateľ kníh pre deti Teramura Teruo. Obidve práce sa vyznačujú výraznou kreselnou technikou. Jasne sa tu prejavuje jeho schopnosť karikatúristicky využiť optické pôsobenie čiar a línií, ktorými dokáže veľmi šikovne „oživiť“ stranu, a dať tak ilustráciám jedinečné vyznenie.

Neskôr začal namiesto rovných čiar a línií pracovať so zakrivenými a nakoniec až s menej definovanými tvarmi, čo v podstate umožnilo zrod jedinečného štýlu, ktorý využíval pri ilustráciách diel od Imae Yoshitoma, básni Mado Michia, ocenenými prvou cenou od Hansa Christiana Andersena, a nakoniec aj v *Platero and I* (Platero a Ja) od Juana Ramóna Jiménez. V polovici šesťdesiatych rokov mu vyšla kniha *Pika the Signal* (Signál Pika) s textom od Matsui Tadashiho. Táto kniha sa dlho predávala a ešte stále je medzi deťmi veľmi obľúbená.

V porovnaní s pôvodnou verziou je druhá prepracovaná verzia *The King and His Fried Egg*, ktorá vyšla v roku 1972, doplnená o nové ilustrácie, a je výrazom



Kráľ a jeho varené vajčko. 1972

„bohatej škály farieb, ktorá prevyšuje hranice zdravého rozumu dospelých“. Dizajnér Horiuchi to pozitívne zhodnotil ako „dokonalý príklad využitia červenej farby pri farebnej grafike“.

Vo svojej ďalšej tvorbe sa Čo Šinta prejavil nielen ako autor ilustrácií, ale aj ako autor textov kníh pre deti. V tejto polohe sa mu podarilo zlúčiť text a obrázky do podoby rytmického, nonsensového humoru, ktorý deti oslovil. Kniha *The Cats and Their Flying Machine* (Mačky a ich lietajúca mašina) z roku 1976, ktorá sa považuje za jedno z jeho najlepších diel, predstavuje nový rozmer vývoja kreatívnej tvorby. Pri obrátení každého listu sa objavujú tie isté slová: „The plane flew on, vroomvroommeeow, vroomvroommeeow.“ (Lietadlo letelo ďalej, vrumvrummiau, vrumvrummiau.) Čo Šinta poznamenáva, že „deti okamžite reagujú pri takomto výpnom nonsense a pripadá im to zábavné, zatiaľ čo dospelí sa vôbec nechytajú. Ten rozdiel je udivujúci.“ Kurátor jednu výstavu jeho diela analyzuje takto: „Táto kniha je veľkým hitom medzi deťmi. Môžu sa pokojne pohrávať s nezmyselným rytmom slov a dať sa uniesť do sveta nonsensu, kde deti objavajú, aké je to fajn, keď môžu využiť vlastnú predstavivosť.“ Psychológ Kawai Hayao tiež poukázal na „jedinečný druh zvuku v obrázkovej knižke od autora Čo Šinta“.

V interview na otázku, čo chcel vlastne nakresliť, Čo Šinta odpovedal: „Vždy som mal jeden veľký sen, a ten bol nakresliť niečo poriadne veľké. Ako horizont, horu alebo veľrybu. Pri písaní sa usilujem vymýšľať také príbehy, v ktorých sa tieto veci objavujú.“ Príkladom toho sú diela *My Seashore* (Na mojom morskom pobreží) a *Where You Can See the Horizon* (Kde vidno horizont).

„Mám rád obrazy, na ktorých vidieť ďaleko do diaľky, horizont, oblohu,“ povedal. „Keď pracujem na ilustráciách, takmer nikdy si neuvedomujem, čo robím a aké farby používam. Vychádza to zo mňa veľmi prirodzene, ako keď tečie rieka.“ Myslí, že práve tento prístup stál pri zrode jeho sveta humoru a nonsensu.

Kniha *Little Cabbage* (Kapustička) je ďalším dobrým príkladom.

Melodická konverzácia medzi Kapustičkou a pánom Pighillom sa kombinuje s ilustráciami, a tak vytvára detský pohľad na vec.

„Počuj. Som taký hladný, že keďva vláďzem kráčať,“ zreval pán Pighill.



Dak-til, Dak-til – Prvá pieseň na svete, 1993

„Hneď tá zjem, Kapusta!“ a schmatol ju. Kapustička vykrikla: „Ak ma zješ, premeníš sa sám na kapustu!“

Obraz pána Pighilla s nosom v tvare kapusty, ktorý sa blíži k žltej oblohe, je podnetom pre čitateľa, aby zistil, čo by sa stalo, keby aj iné druhy zvierat zjedli kapustu, pričom na každej strane je zobrazené iné zviera.

The Rubber-Headed Boy (Chlapec s gumenou hlavou) je ďalšou obrázkovou knižkou plnou humoru a nonsensu. Komentujúc Čo Šintovo dielo psychológ Kawai povedal: „Hlavný hrdina, chlapec s gumenou hlavou s menom Pontaro, chodí po svete tak, že naráža hlavou, ktorá ho posúva ďalej, čím sa vlastne odkrýva nepochopiteľnosť existencie ako niečo veľmi absurdné a smiešne. Toto je ten svet humoru.“ Miyauchi Chizuru, kurátor, vysvetľuje: „Ako tak chlapec s gumenou hlavou cestuje po svete, čitateľ môže zažívať očami detí svet humoru.“

Čo Šintove obrázkové knižky sa vyznačujú dvoma odlišnými črtami, a to: používa čiary a línie, ktoré si osvojil ešte počas činnosti karikatunistu, a štýl kompozície s výrazne nanášanými silnými farbami ružovou, oranžovou, žltou, zelenou, červenou a modrou.

Čo Šintova tvorba si získala vysoké uznanie, a preto ho Japonská komisia knižnej literatúry pre deti a mládež nominovala v kategórii najlepši ilustrátor z Japonska na cenu Hansa Christiana Andersona v rokoch 1998 a 2000. Pevne veríme, že bude aj naďalej pokračovať vo vydávaní ďalších diel, ktoré vplyvajú na zmysel nonsensu a humoru u dieťaťa, zatiaľ čo on sám vyhlasuje, že na deti „ešte nedorástol“.

Yumiko Bando-Saitová (Japonsko)

Študovala na Waseda University v Tokiu anglickú literatúru, v rokoch 1963 až 1980 pracovala ako redaktorka pre vydavateľstvo Fukuinkan Shoten Publishers, ktoré sa venovalo vydávaniu detských kníh v Japonsku a v zahraničí. Odvtedy jej hlavným záujmom sa stala detská kniha a literatúra. Stala sa generálnym sekretárom japonskej sekcie IBBY, ako aj členom predstavenstva. Je taktiež organizátorkou mnohých výstav ilustračnej tvorby, a to pre domácu aj zahraničnú prezentáciu. Medzi najdôležitejšie výstavy v jej koncepcii patria: História japonskej detskej knihy, Detská kniha v roku 1920, BIB Japan 2000 a BIB Japan 2002.



Platero a ja, 1905

Yumiko Bando-Saito

Cho Shinta: Depicting a World of Nonsense and Humor

By the mid-1950s, the state of chaos and confusion following the end of World War II had subsided. It was now possible to obtain the materials, such as paper and ink, needed for publishing and the publication of books for children finally began to flourish. In addition to works by Japanese authors and illustrators, many excellent picture books from the West were translated and published, and the number has increased annually ever since. An average of 1,100 titles have been published annually during the past forty years, of which twenty-five percent are picture book translations. Picture books account for forty percent of publications for children.

The forty-year period that began in the 1960s is known as the "Golden Age of picture books" in Japan not only in terms of volume but also in terms of quality, reflecting a new era in children's book publishing.

Cho Shinta, a picture book illustrator born in 1927, has had a long and productive career and his work is representative of this Golden Age. Since the late 1960s, many Japanese illustrators have received international recognition as recipients of the BIB awards and Hans Christian Andersen Awards, including Akaba Suekichi, Kajiyama Toshio, Maruki Iri & Toshi and Anno Mitsumasa. In contrast, Cho Shinta, a contemporary of these award-winning illustrators, is almost unknown overseas yet, for the last fifty years, he has won a wide following in Japan among both children and adults who were themselves once children. Cho Shinta has

produced more than 500 picture books. In each, he presents a world filled with his unique sense of humor and nonsense.

A self-educated cartoonist who worked for a newspaper from 1949, Cho Shinta admired and was greatly influenced by the work of such foreign cartoonists and artists as Saul Steinberg, Andre François and James Thurber. At the time, his job at the newspaper company was to produce tableau cartoons in black and white but he aspired to paint pictures using color. Editorial designer Horiuchi Seiichi introduced him to his first picture book illustration job, his maiden work *Hurrah! Saran the Monkey!* published in 1958. This work had previously been published in 1956 in a monthly children's picture book series called *Children's Companion*. Using bold, original colors and composition, he produced illustrations that conveyed a cartoonist's unique touch. The following year *The King and His Fried Egg*, which was published as part of the same monthly picture book series, received the prestigious Bunshun Cartoon Award. The text was written by children's storywriter Teramura Teruo. Both of these works are characterized by sharply defined, pencil-drawn outlines. His familiarity as a cartoonist with the effects that lines can achieve is clearly evident and he uses them skillfully to define the page, giving the illustrations their unique character.



The King and his fried egg, 1972

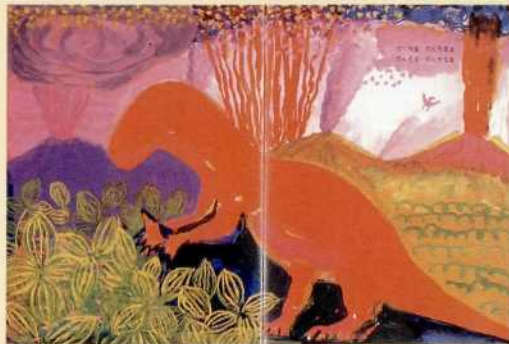
The nature of these lines subsequently shifted from straight to curved and finally to less crisply defined, giving birth to a unique style which he used in his illustrations of Imae Yoshitomo's works, Hans Christian Andersen Award-winner Mado Michio's poems, and *Platero and I* by Juan Ramon Jimenez. In the mid-1960s, he produced *Pika the Signal* with text by Matsui Tadashi, a long-selling picture book that is still a favorite with children.

In comparison with his first version, the revised version of *The King and His Fried Egg* published in 1972 with new illustrations and text demonstrated a "rich sense of color that transcends adult commonsense." Designer Horiuchi praised it as "a perfect example of color design using the color red." When he subsequently began to write as well as illustrate picture books, Cho Shinta fused text and pictures

with a rhythmical, nonsensical humor that spoke to children. *The Cats and Their Flying Machine*, which was published in 1976 and is considered to be representative of his work, demonstrates a new development in his imaginative world. With each turn of the page, the same words are repeated: "The plane flew on, vroom-vroom-mee-ow, vroom-vroom-mee-ow." Cho Shinta remarked that "Children respond immediately to this humorous nonsense and find it very entertaining but adults don't get it. The difference is amazing." A curator who produced a one-man exhibition of his work gave the following analysis. "This book was a huge hit with children. They could freely enjoy the silly rhythm of the words and let themselves lose in a nonsensical world, discovering how good it feels to use their imagination." The psychologist Kawai Hayao also pointed out, "The picture book author Cho Shinta has a unique sense of sound."

Responding to an interview question about what he wanted to draw, Cho Shinta said, "Basically, I have a big dream; that is, I want to draw something really big. The horizon, a mountain, a whale. When I am writing, I make stories in which things like this appear." Two examples of this are *My Seashore* and *Where You Can See the Horizon*. "I like scenes where you can see far into the distance to the horizon, to the sky," he said. "When I'm working on the illustrations, I am almost never conscious of what I am doing or of the colors I'm using. It just pours out of me naturally, like a river flowing." This approach, I think, is what gives birth to his world of nonsense and humor. *Little Cabbage* is another good example. The rhythmic conversation between Little Cabbage and Mr. Pighill combines with the illustrations to create a childlike perspective. "Listen. I'm so hungry I can barely walk," cried Mr. Pighill. "Cabbage, I'm going to eat you!" and he grabbed him. Little Cabbage exclaimed, "If you eat me, you'll turn into a cabbage yourself!"

A picture of Mr. Pighill with a nose for a cabbage floating in a yellow sky draws the reader on to discover what will happen if various kinds of animals eat the cabbage with a different animal depicted on each page.



Dak-tijl, Dak-tijl—The first song in the world, 1973

The Rubber-Headed Boy is another picture book filled with nonsensical humor. Commenting on Cho Shinta's work, the psychologist Kawai said, "The main character, a rubber-headed boy named Pontaro, travels wherever his head bounces, revealing the existence of the incomprehensible, the absurdly large and the ridiculous. This is the world of humor and nonsense." Miyouchi Chizuru, a curator, explains, "Through the travels of the rubber-headed boy Pontaro, the reader can experience the world of humor as seen by children."

Cho Shinta's picture books are characterized by two distinctive features: his use of lines, which he developed during his career as a cartoonist, and his style of composition with boldly applied, intense colors such as pink, orange, yellow, green, red and blue.

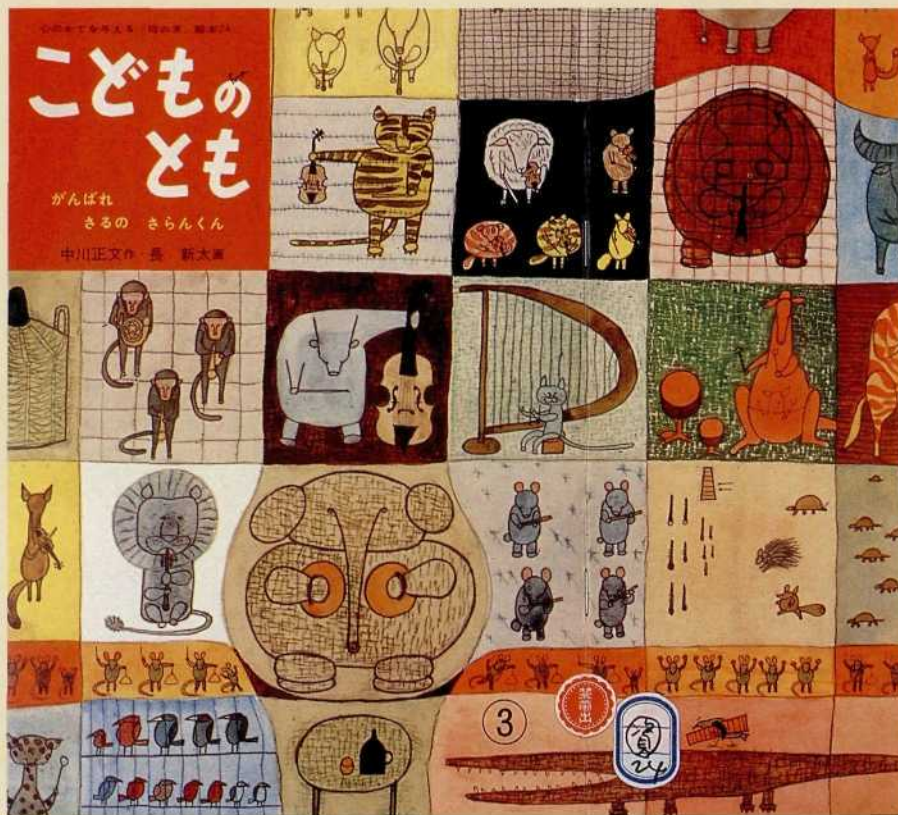
Cho Shinta's achievements have consistently won high acclaim and for this reason the Japan Board on Books for Young People selected him as a nominee from Japan in the illustrator category for the Hans Christian Anderson Award in both 1998 and 2000. We are sure that he will continue to produce many more works that appeal to a child's sense of nonsense and humor while claiming all the while that he is "no match for children."



Platero and I, 1965

Yumiko Bando-Saito (Japan)

Studied at Waseda University in Tokyo, majored in English Literature. Started a career as children's book foreign rights editor at Fukuinkan Shoten Publishers (1963 – 1980) and worked to import and export children's book culture for international exchange. She became general secretary of Japan Section of IBBY and the member of board. Now in organizing different exhibitions on children's book art for Japan and other countries. She organized important exhibitions, for example: History of Japan children's book art, Children's book art in the 1920s, BIB Japan 2000 and BIB Japan 2002.



Hurrah! Saran the monkey! / Hurrah! Opica Saran, 1958

「こどものとも」(1-11)は絵本として
はじめて「童経児童出版文化賞」を
受賞しました。

現実と空想と空谷間をわらって
絵本というものは、絵の持っている視覚的説明
性、文章のもっている文字的思想性が、どちら
も過不足なく織りあって、ひとつのなっているが
理想的です。
けれども実際には画家と文字者が、そんなふう
に結びつけないのはありません。
絵が文章の補綴に過ぎなかったり、文章が絵の
説明に終ってしまったりするようです。
こういう点を適切に調整して、ひとつの芸術品
に仕上げるのが編集者の役割なのです。しほは絵
本は、画家と作家と編集者の共同の作品といえる
でしょう。

さて、こどもの絵本は、幼稚園から小学校に移
る時期の子どもの心や作業をしばって、動物
と人間の心と心の交差を、そこがとなく結び
てみせるのが、むらいでありました。
この時期に成長してきた子どもたちは、動物が
単に動物のままだがついていられるだけに満足できな
い年ごろです。さるはかにもさるらしく、業は
業らしく集まれば承知できなくなっておりま
す。

一方には、このようなリアルなものを望む心情
と、なお幼児の田畑をのこしている空想的世界へ
の懐かしさ、複雑な組み合わせを待っているこの
時期の子どもらし。
わたくしたちの仕事が、彼等の期待を百パー
セントに満足させることはむづかしいとしても、長
新太さんのすばらしい絵は、子ども達のイメージ
にするべくつかつけられることでしょう。

中川正文

幼児教育絵本 こどものとも
編集発行人 長新太 印刷所 全信印刷
発行所 東京都千代田区 福音路書店
東京都千代田区 神田三崎町1-10-8
印刷所東京12445 電話 (03) 374-1361-1362
この作品を許可して転載・上演・複製しないこと。

Text © Mandara Nakagawa 1958
Illustrations © Shigeo Fukuda 1958
1989年10月1日復刊版発行
発行/複製権管理 文芸春秋出版株式会社
福音路書店 東京都千代田区神田三崎町1-10-8
なまえ TEL 03 (3742) 2151

Jiwone Leeová

Oneskorená moderna: O ilustráciách kórejských kníh

Kniha Manheev dom vyšla v roku 1995. Manhee, malý žiak, sa so svojimi rodičmi presťahoval z malého bytu, aby žil spolu so starými rodičmi u nich v dome. Dom je starý, ale nie taký starý, aby mal nejakú historickú hodnotu. Je to obyčajný starý dom plný vecí z minulosti, ako boli napríklad nožnice, ktoré dostala Manheeva stará mama od jej mamy, farebné plachty, ktoré Manheeva mama vešala vonku, aby sa na slniečku vysušili. Celý príbeh je o tom, ako sa z malej rodiny stala veľká, keď tri generácie žijú spolu pod jednou strechou. Chlapcovi dom odкрýva svoje tajomstvá prostredníctvom početných predmetov, ktoré všetky treba vysvetliť a oboznámiť sa s nimi. Autor Yunduk Kueon si pri ilustrovaní osvojil štýly kórejského ľudového umenia, ktorých dekoratívnosť, naivita a prudký naratívny prúd sa čoskoro stali obľúbeným znakom kórejských ilustrátorov detských kníh.

Kniha *Manheev dom* bola jednou z kľúčových detských kníh v kórejskej literárnej histórii. Je smutné konštatovať, že je to jedna z prvých detských ilustrovaných kníh v Kórei. Napriek dlhej literárnej histórii, napriek všetkým krásnym ikonografickým tradíciám Kórea nepoznala až do konca osemdesiatych rokov 20. storočia žáner nazývaný detská ilustrovaná kniha. V detstve som nepoznala jedinú detskú obrázkovú knihu. Intimita rozprávania príbehov stále zostávala v oblasti

ústnej tradície, ktorá sa nekombinovala ani s ilustráciami, ani s obrázkovými knihami a knihy boli stále niečím pre väčšie deti, ktoré už začali čítať samy.

Bohatšia spoločnosť a jej zvyšujúce uvedomenie si významu detstva (1) priniesla ilustrované knihy pre deti aj do Kórey, ale pomalosť tohto fenoménu spôsobili špecifické kultúrne dejiny.

Tak ako mnohé iné ázijské krajiny aj Kórea trpela na prelome 19. a 20. storočia pod vplyvom západného imperializmu a napokon sa vzdala militantnému Japonsku. Tridsaťpäť rokov japonskej okupácie a japonskej koloniálnej politiky spôsobilo kórejskej kultúre veľké škody. Kórejci nemali dost času, aby sa spamätali, pretože v roku 1950 vypukla kórejská vojna. Táto vojna kórejský národ nielen hrozne vystrašila, ale aj rozdelila krajinu na Severnú a Južnú Kóreu. Dve krajiny toho istého národa išli rôznymi cestami vývoja: V Severnej Kórei vládne jeden z najstrnulejších režimov na svete, zatiaľ čo Južná Kórea sa snaží prispôsobiť rozvinutej konzumnej spoločnosti. Politická nespravodlivosť a nedodržovanie ľudských práv sa vysvetľovali ako cena za ohromný hospodársky vývoj, ktorým Južná Kórea prešla. Podobne aj ťažkopádny vývoj kultúrnej situácie mali svoje dôvody v politických a historických nepokojoch krajiny.

Nie je to náhoda, že detská ilustrovaná kniha sa tu zrodila v deväťdesiatych rokoch, v prvej dekáde relatívnej politickej a hospodárskej stability. Deväťdesiate roky boli v dejinách detských ilustrácií v Kórei skutočne pozoruhodným obdobím. Vydavatelia začali vnímať potrebu najmladších čitateľov a ilustrátori začali vidieť umeleckú a výrazovú možnosť tohto nového žánru. Tvorba detských ilustrovaných kníh v Kórei bola vedomým krokom a vydavateľskou evolúciou. Jeden z problémov, s ktorým sa títo tvorcovia prvých detských ilustrovaných kníh stretli, bola absencia moderných kórejských vzorov.

V dobách pred príchodom vplyvu zo Západu, pred kolonizáciou a modernizáciou bola Kórea krajinou obrazov. Kráľi a aristokracia podporovali akadémiu a maliarov, ľudia obdivovali ich domy s plátnami a závesmi, ktoré pomaľovali neznámi ľudoví umelci. Tieto ľudové maľby boli neoddeliteľnou súčasťou každodenného života. Fungovali ako dekorácie domov, poskytovali estetický zážitok a zároveň tieto maľby otvárali pre bežných ľudí nové teritórium symbolov a príbehov.



Yunduk Kueon: Manheev dom, 1995

Ludové maľby často zobrazovali prírodu (zvieratá a kvety, ovocie a kvety) alebo predmety v domácnosti (najmä objekty, ktoré slúžili pri štúdiu – police s knihami, kalamáre, štetce a papier sa nazývali štyrmi priateľmi – alebo moralizujúce scény zo starých príbehov. Farebne sa tieto maľby obmedzovali na päť základných farieb odtiňov modrej, bielej, červenej, čiernej a žltej, čo symbolizovalo štyri svetové strany a stred. Diela amatérov – maliarov nemali perspektívne riešenie obrazového priestoru a často vzdorovali akademickým konvenciam. Ludové umenie dosiahlo vrchol počas 400-ročného obdobia Chosun, čo bola posledná kórejská dynastia pred anektovaním Kórey Japonskom.

Popri tradičnom západnom maliarstve, najmä tradícií žurnalistického ilustrácie 19. storočia, sa dôležitým zdrojom pre tvorcov prvých detských ilustrovaných kníh v Kórei stalo ľudové umenie. Mnohé ranné ilustrované knihy našli pramene v ľudových rozprávkach, s krajinami starých miest a vidieka, takmer vyhnutými zvieratami ako tigre a vlky, so starými odevmi a starodávnym spôsobom života. Tieto ilustrované knihy boli výsledkom retrospektívnej túžby a hľadaním umeleckej identity v krajine, ktorej nedávna minulosť sa skladala zo zlomkov rôznych zážitkov a skúseností.

Ilustrátori ako Ukbae Lee, Yundeok Kuen, Youngkyung Lee debutovali v deväťdesiatych rokoch a vplyv ľudového umenia je v ich dielach zjavný. Ich úspech na trhu veľmi povzbudil vydavateľov i samotnú ilustrovanú knihu. Jednou z najdôležitejších vecí bolo, že úmyslom bolo predávať ich samostatne, čím sa stali oveľa prístupnejšími ako bežné detské knihy vydávané vo veľkých nákladoch. Prítomnosť starších generácií ilustrátorov ako Wookyung Lee, Seongchan Hong, Woo Hyun Kang, Jaesu Ryu dnes nevnímame podľa ich výsledkov, ale podľa toho, ako prispeli k rozvoju detskej ilustrácie. Spočiatku uznávaní profesionálni ilustrátori, pracovali najmä na knihách, ktoré vychádzali v malých nákladoch a tie sa prirodzene k širšiemu okruhu čitateľov nedostali.

Ich štýl je vernejší konvenciam západného maliarstva, a ten oslovuje čitateľov priamejšie, lebo ich zrak je už pripravený vnímať západné kritériá ilustrácie. Keď už ilustrovaná kniha ožila, ilustrátori a vydavatelia sa snažili vyplniť spomínanú historickú medzeru, a to prinieslo do tohto žánru bohatstvo štýlov, tém a osobností.

Po ťažkej hospodárskej kríze v Ázii získali detské knihy, a osobitne ilustrované knihy pre mladších čitateľov, na význame, lebo, povedzme to otvorene, práve oni mnohokrát zachránili vydavateľov počas recesie pred odchodom z branže. Keď sa trh v Kórei zmenšil, vydavatelia hľadali materiál v zahraničí, lebo výdavky spojené s prekladom a vydaním knižky boli menšie ako pripraviť knižku od začiatku. Za posledných takmer 20 rokov bola preložená a v masových nákladoch predávaná väčšina klasických titulov západných ilustrovaných kníh a tých, ktoré získali veľké ocenenia. A tak dnes je už celkom bežné vidieť hneď po otvorení kórejských agresívnych literárnych agentov, ako pochodujú na knižnom veľtrhu v Bologni.

Vďaka tomuto dovozu sú špecifiká detskej ilustrovanej knihy zrozumiteľnejšia a je nesporné, že spolu vytvárajú určitú úroveň pre kvalitu samotného žánru.

V súčasnosti sa v krásnom návale detských ilustrovaných kníh v Kórei miešajú rôzne štýly a prístupy, tradície a osobnosti. Ilustrátori, ktorí študovali v zahraničí, maliari tradičných kórejských maliieb, textilní umelci a fotografi, všetci uplatňujú svoje myšlienky, zručnosť a vkus v tvorbe ilustrovaných kníh pre deti. „Moderna“ sa v ilustrácii detských kníh v Kórei nevyskytovala. Vlastnosti kórejskej detskej ilustrovanej knihy, miešanie tradícií, narušený vývoj, odlišné vedomie tvorcov, to všetko spôsobilo, že by sme o fenoméne detskej ilustrovanej knihy v Kórei mohli hovoriť skôr ako o „oneskorenej postmoderne“.

(1) R. J. Lukens: A Critical handbook of children's literature, New York 1995, s. 201.



골이노백 / 그림이만해

세상에서 제일 힘센 닭

Ukbae Lee: Najsilnejší kohút na svete, 1998

Jiwone Leeová (Kórea)

Historička umenia a prekladateľka detskej literatúry. Špecializuje sa na ilustrácie detských kníh z bývalých socialistických krajín. V rokoch 1992 až 1995 študovala na Hankuvskej univerzite zahraničných štúdií v Soule, v štúdiu pokračovala na Jagiellonskej univerzite v Krakove, v Poľsku. Doktorandskú prácu napísala na Univerzite Adama Mickiewicza v Poznani, v Poľsku. V súčasnosti pracuje na Hankuvskej univerzite zahraničných štúdií ako lektorka. V roku 2002 bola kurátorkou výstavy Poľsko, kráľovstvo plagátov v galérii Munhwailbo v Soule. Uverejnila niekoľko príspevkov (výcho- doeurópske a balkánske štúdie) a články o poľských ilustráciách v Almanachu poľských ilustrátorov pre deti, ako aj pre medzinárodný festival kníh v Bologni.

Jiwone Lee

The Modern Belated: on Korean Picture Book Illustrations

Mahnhee's house was published in 1995. Mahnhee, a lower grade child moved with his family from a small flat, to live with his grandparents in a house. The house is old, but not as old as it would be of any historical value. It is a plain old house filled with a lot of things past, like the scissors which Mahnhee's grandmother got from her mother, like the colourful sheets which Mahnhee's mom hangs out to dry in the sun, like the whole story of formulating a large family from a small one, with three generations living under one roof together. For Mahnhee, the house uncovers its own mystery through its numerous objects, which all need explanation and familiarization. The author Yunduk Kueon adopted the styles of the Korean folk art for the illustrations, of which the decorativeness, the naivety, and the strong narrative flow were to soon become a popular idiom for Korean illustrators of children's books.

Mahnhee's house was one of the pivotal children's books in Korean literary history. One of the reasons, sadly enough, is that this is one of the earlier children's picture books in Korea. Despite its long literary history, despite all wonderful iconographic traditions, Korea did not know a genre called the children's picture book till the late 1980s. My childhood did not know a single picture book.

The intimacy of storytelling still remained in the realm of oral tradition, combined neither with illustrations nor with picture books, and books were reserved for the older children that already started to read themselves.

More affluent society and its increased awareness of the importance of the childhood⁽¹⁾ brought forth a picture book for children also in Korea, but the tardiness of the phenomenon was due to a more specific cultural history.

Like many Asian countries Korea suffered from western imperialism from the turn of the century, and eventually yielded to militant Japan. Thirty five years of Japanese occupation and its colonial policy caused severe damage on Korean culture. The Koreans did not have much time to pull through even after they gained independence, since the Korean War broke out in 1950. This war on ideology not only deeply scarred the Korean people, but it also divided Korea into South and North. Two countries of one people have followed different paths of development; North Korea now holds one of the most rigid political regimes in the world, while South Korea trying to follow suit of the advanced consumeristic society. Political injustice and negligence of human rights were explained as the price of the astounding economic development that South Korea has made, and like the same, the awkward cultural situation found its grounds in the political and historical turmoil of the country.

It is not a matter of coincidence that children's picture books came into existence in the 90's, the first decade of relative political and economical stability ever since the beginning of the century. The 90's were a truly remarkable period in the history of children's illustration in Korea. The publishers and editors came to perceive the need of the youngest readers, and illustrators began to see the artistic and expressive possibility of this new genre. The creation of children's picture books in Korea was a conscious movement and a publishing evolution. One of the difficulties which those creators of earlier children's picture books faced was the burdening nonexistence of the modern Korean precedents.

Back to the time before westernization, colonization, and modernization, Korea was a country of images. The kings and aristocrats supported the academy and painters, and the people adorned their houses with screens and hangings



Yunduk Kueon: Mahnhee's house, 1995

painted by unknown folk artists. Those folk paintings were an inseparable part of the everyday life. Functioning as a house decoration giving aesthetic pleasure, those paintings also opened up a new territory of symbols and stories for the ordinary people. The folk paintings often depicted nature (the animals and flowers, fruits and flowers), or household goods (especially those objects for studying—book-stands and books, inkwells, brushes and paper were called the four friends), or moralizing scenes from the old stories. The color of those paintings was limited to five elementary tints of blue, white, red, black and yellow, symbolizing the four cardinal points of the compass and center. Rendered by amateurs, the paintings often defied the convention of the academy, especially in perspective. The folk art reached at its highest position in the 400 years of Chosun period, the last dynasty of Korea before it became annexed to Japan.

Alongside traditional western painting, especially the tradition of nineteenth century journalistic illustration, folk art offered the creators of earlier children's picture books in Korea a strong reference. Lots of the earlier picture books found their sources in folk tales, with landscapes of the old towns and country, nearly extinct animals like tigers and wolves, old costumes and a bygone way of living. Those picture books were the result of retrospective yearning and the pursuit of artistic identity in a country which recent history had been made of broken bits of different experiences.

Illustrators like Ukbae Lee, Yundeok Kuen, Youngkyung Lee all made their debuts in picture books in 90s, and the influence of folk art is eminent in their work. Their success in the market became a great boost to the publishers, and the picture book itself. One of the important facts of those picture books was that they were meant to be sold apiece, which made them much more accessible than customary children's books in a big set of series. The presence of the older generations of illustrators, such as Woogyung Lee, Seongchan Hong, Woohyun Kang, Jaesu Ryu, is now felt lesser than their achievement and contribution to the children's illustration, and this is due to the fact that in earlier years as acknowledged professionals, those illustrators mainly worked for books in a set which could not be reached by the wider range of readers. Their styles are more faithful to the convention of western painting, which in fact has a more direct appeal to the readers, whose eyes are already trained according to the western canon. Once livened up, illustrators and publishers endeavored to fill the historical absence of the picture book, and this brought about more varied styles, themes, and personalities to the genre.

After the severe economy crisis in Asia, children's books, especially picture books for younger readers became more important, since, strictly speaking, it saved publishers from going out of business many times during recession. When the market shrank, publishers sought their materials abroad, since the expenditure on translation and publication was smaller than making a picture book from the

beginning in Korea. In a period of less than 20 years, most of the classics of the western picture books and the big award winners were translated and sold in mass, and it is anything but ordinary to see aggressive Korean literary agents marching on the first day of Bologna's book fair. Those imports made the specificity of the children's picture book more understandable, and it is undeniable that they set a certain standard for the genre itself.

At this moment, many a different style and attitude, tradition and personality are all mixed into a wonderful flux of the children's picture book in Korea. The illustrators who studied abroad, the painters of traditional Korean paintings, the textiles artists and photographers are all applying their ideas, skills, and different aesthetics into making children's picture books. The "modern" in children's illustrations in Korea never happened. The characteristics of Korean, the children's picture book, the mixed traditions, the broken historicity, the polyphonic quotes, the consciousness of the creators all could make the phenomenon of children's picture book in Korea seem only rather "postmodern".

(1) *R. J. Lukens: A Critical handbook of children's literature, New York 1995, p. 201.*

Jiwone Lee (Korea)

Art historian and translator of children's literature. Specializing in children's book illustration of the former socialist countries. Studied in Hankuk University of Foreign studies in Seoul (1992 – 1995), M. A. in Jagiellonian University in Krakow, Poland. Writing doctoral thesis in Adam Mickiewicz University in Poznan, Poland. Presently working in Hankuk University of Foreign studies as a lecturer. Curator of the exhibition (Poland, the Poster Kingdom) in Munhwailbo Gallery, Seoul, in 2002. Articles published in (Eastern European and Balkan Studies), and on Polish illustrations in (Almanach. Polish Illustrators for Children) for 2003 International Children's Book Fair in Bologna.



글 이오백 / 그림 이기백
세상에서 제일 힘센 닭

Ukbae Lee: The strongest rooster is the world, 1998



Jaesu Ryu: Žltý dáždnik / Yellow umbrella, 2001

Aktuálne trendy a tendencie ilustrácie v Grécku

V polovici sedemdesiatych rokov 20. storočia sa v ilustrácii detskej knihy v Grécku objavil nový vzostupný trend, ktorým sa dosiahol skutočný rozkvet. Mnohé napovedia čísla. V roku 1987 vyšlo 261 nových kníh pre deti a mládež. V roku 2000 vydali naše vydavateľstvá celkom 6 537 nových kníh, z ktorých 970 bolo určených pre deti a mládež.

Táto stúpajúca produkcia spôsobila, že mnohí umelci sa začali venovať ilustrácii. Neskôr budem v mojom príspevku hovoriť o tejto novej situácii tak, že opíšem zdroje, vplyvy, priebeh vývoja, trendy a tendencie, ktoré v súčasnej gréckej ilustrácii prevažujú. Najprv sa však musím zamerať na blahodarnú prítomnosť troch výtvarníkov, ktorí svojou prácou ovplyvnili a stále ovplyvňujú mladých umelcov. Sú to: rytec Yannis Kefalinos (1894 až 1957), maliar, hagiografik (1) a autor Photis Kontoglou (1895 až 1967) a rytec, maliar Constantine Grammatopoulos (1916).

Ako je zjavné, sú predstaviteľmi mimoriadnych snáh, ktoré však nemohli nahradiť nedostatok vyučovania ilustrácie na vysokoškolskej úrovni. Pôsobiaci učitelia, majstri svojho umenia vedeli o dobových požiadavkách na knižnú kultúru, súčasne boli maliarmi a ilustrátormi, mohli teda svojim študentom odovzdávať prostriedky a metódy práce, ako konvertovať texty, atmosféru a pocity do ilustrácií.

Tí istí učitelia istotne mladých ľudí povzbudzovali a nabádali, aby študovali bohaté grécke dedičstvo, akými sú: fresky, mozaiky, keramika, byzantské manuskripty, sväté ikony a ľudová kultúra. Tak aktivizovali ich celkové gnostické (2) a estetické vzdelanie, aby mohli neskôr ovládať a usmerňovať nové podoby výtvarnej formy v ilustrácii gréckych detských kníh, ktoré neudržali krok s vysokou estetickou úrovňou zahraničných detských kníh, vydávaných v Grécku. Tie neskôr, v polovici osemdesiatych rokov, ovplyvnili grécku ilustráciu.

Z uvedeného je zjavné, že existenciu gréckej ilustrátorskej školy nedokážeme presne definovať. Jednoduchšie je vypovedať o rozdieloch medzi starými a novšími ilustrátorskými snahami, o moderných trendoch jednotlivých štýlov, filozofii a výrazových prostriedkoch, ako aj o faktoroch, ktoré tieto zmeny ovplyvnili a spôsobili. Študenti, ktorí majú záujem o knižnú ilustráciu, zistia, že za posledné roky vstúpila na pole ilustrácie nová skupina umelcov, ktorá viac vychádza z umeleckej tradície. Títo umelci vo svojich prvých ilustráciách trvali najmä na maliarskej vizualizácii, aby sa neskôr viac venovali úplnej estetike prezentácii kníh a spojeniu ilustrácií s jednotlivými štruktúrami textu. Pridávali alegorické, symbolické, humorné a iné prvky, maľovali vodovými farbami, temperou, vaječnou temperou a akrylovými farbami.

Oproti tejto skupine stojí iná skupina umelcov, ktorá začala skôr využívať grafické techniky a dnes sa zaoberá umeleckejším výrazom ilustrácie. Vzdlali sa



Nícharas Andriátopoulos: Kolokithia ke to xotico, 2003

striekania farby z pištole a techniky koláže, zdôraznili tvary, čím ustúpila štylizácia foriem, pridávali tieň a plynulosť maliarskeho prístupu ustúpila.

V tretej skupine gréckych ilustrátorov, ktorá je aktívne činná v ilustrátorskej tvorbe, sú ľudia, ktorí pracovali v oblasti karikatúry a kresleného filmu. Karikaturisti pôsobiaci v novinách a časopisoch najprv prešli ku kresleným seriálom a potom k ilustráciám detských kníh. Táto skupina vychádzala pôvodne z ilustrácie zdôrazňujúcej čiernobielu kresbu perom, a až neskôr sa rozvinula do maliarskej podoby, kde dôležitosť nadobudla farba, ktorá vyjadrovala atmosféru textu.

Na vývoj gréckych ilustrátorov mali a stále majú vplyv diela vynikajúcich zahraničných kolegov, ktorých práce k nám prichádzajú prostredníctvom skvelých publikácií od výborných prekladateľov. Ako príklad by som rada uviedla Lisbeth Zwergerovú, Kestutis Kasparavičiusa a Gennady Spirina. Na druhej strane v posledných rokoch prišlo do Grécka dôsledkom dramatických spoločenských a politických zmien v bývalom východnom bloku niekoľko umelcov, ktorí sa u nás usadili a teraz vytvárajú svoju vlastnú interpretáciu ilustrácie obohatenú o silné kultúrne prvky z ich domovských krajín. Dvoma výraznými príkladmi sú Vasiliev Svetlin a Oksana Chausová.

Na záver možno súčasný vývin v gréckej ilustrácii charakterizovať prevahou realistickejšieho a expresionistickejšieho prístupu vo vyjadrení textu. Ilustrácie sú obohatené o náročnejšie a zložitejšie interpretácie ilustračného sprievodu, ktorý neraz presahuje text knihy. Tým dostávame novú vizuálnu podobu, ktorá sa rozvíja súčasne s textom.

Ilustrátori teraz radi vkladajú do ilustrácií humorné prvky, a to dokonca aj vtedy, keď sa v texte nenachádzajú.

Zo strany vydavateľov pozorujeme systematickú snahu minimalizovať náklady, čoho výsledkom je znižovanie počtu ilustrácií, obmedzenie farebnosti ilustrácií a, samozrejme, menší náklad. Nesmieme tiež zabudnúť na príliv početných nových ilustrátorov, ktorí majú nižšie finančné nároky a sú ochotní vyhovieť požiadavkám autorov alebo vydavateľov.

Na záver možno konštatovať, že sme sa rozlúčili s irelevantnou vizualizáciou textu. Dôležitý je tu výklad ilustrátora a jeho pridané vizuálne prvky. Bez ohľadu na text, dodávajú mu ilustrátori štetcom svoj vlastný humor. Je isté, že minimalistický štýl s minimom výtvarného aspektu a nedostatkom vyjadrenia citu, ktorý je v zahraničí na vzostupe, ešte v Grécku nejestvuje, tak ako štetec ešte nevystriedala počítačová myš.

1. *Hagiografia* – časť teológie zaoberajúca sa skúmaním života svätých (pozn. prekl.)
2. *Gnosticizmus* – nábožensko-filozofický smer raného kresťanstva, ktorý vznikol zmiešaním prvkov gréckej idealistickej filozofie, orientálnych náboženstiev a kresťanských dogiem (pozn. prekl.)

Vasso Psarakiová (Grécko)

Ilustrátorka a spisovateľka, výtvarovala Školu výtvarných umení Vakalo, kde sa zaoberala grafickým umením a drobnou plastikou. Knihy pre deti ilustruje od roku 1978. Usporiadala niekoľko individuálnych výstav v Grécku a na Cypre a zúčastnila sa viacerých skupinových výstav gréckych ilustrátorov a medzinárodných výstav ilustrácií. V roku 1986 bola nominovaná na Andersenovu cenu. V rokoch 1988 a 2003 bola ocenená gréckou sekciou IBBY za ilustráciu. V roku 1989 získala cenu Pan European Distinction Pier Paolo Vergerio v Padove. V roku 1993 sa zúčastnila na I. medzinárodnom bienále ilustrácií v Teheráne (TIBI), kde v rámci účasti zorganizovala prezentáciu 41 gréckych ilustrátorov. Na druhom medzinárodnom bienále ilustrácií bola členkou medzinárodnej poroty a vystúpila so svojim príspevkom (Pictorial representation of the figure of dragon in myths and tales from antiquity to our days) aj na sympóziu. V roku 1998 jej bola udelená národná cena za ilustráciu. Ilustrovala 53 kníh, pričom pre 13 z nich napísala aj text. Je členkou Gréckej komory výtvarných umení a Gréckej sekcie IBBY.

Illustration Trends and Currents in Greece Today

Starting in the middle of the seventies a new upward trend in illustration of children's books in Greece emerged which evolved by the middle eighties to a real flourish. Numbers are very indicative. In 1987, 261 new children's and adolescents books were published. In 2000, 486 publishing companies produced a total of 6537 new books of which 970 were aimed at children and adolescents.

This growing production induced many new artists to turn to illustration. I will try to discuss this new situation later on describing the sources, the influences, the course, the trends and the currents prevailing in Greek Illustration today.

First I must focus on the beneficial presence of three fine art creators who have influenced, and continue to influence, with their work younger artists. These are: engraver Yannis Kefalinos (1894-1957), painter, hagiographist and author Photis Kontoglou (1895-1967) and the engraver, painter Constantine Grammatopoulos (1916-).

They represent, as it is evident, singular efforts that could not replace the lack of a university level school teaching illustration where inspired teachers masters

of their art and conversant with the requirements of books, simultaneously painters and illustrators, they could transfer to their students the means and methods to convert the texts, the atmosphere and the sentiments into pictures.

The same teachers would encourage and incite the young to refer to and study the rich Greek heritage: frescoes, mosaics, pottery, Byzantine manuscripts, sacred icons and folk culture.

Thus they would activate all their gnostic and esthetic background so they could then command the new visual and plastic form adaptations in illustrations of Greek children's books, which have not kept pace with the high esthetic level of foreign children's books which were circulating in Greece and which influenced belatedly, after the middle of the eighties, Greek illustration.

It is evident from the above that we cannot distinguish the existence of a Greek illustration school. It is easier to notice the differences between the old and the newer illustration attempts, the modern trends of style, philosophy and technique and in addition the factors that influenced and imposed the changes.

Interested students will discover that during the last few years a new group of artists has entered the field of illustration that is grounded more on the artistic tradition.

These artists in their first illustrations insisted more on the painting visualization to be involved later with the total esthetic presentation of books subscribing to the twining with and the under-



Nicholas Andriopoulos: Kolokithia ke to xotico, 2003

scoring even of the texture of the text. Adding allegorical, symbolic, humorous, and other elements, they paint with watercolors, tempera, egg tempera and acrylics.

At the antipodes of this group there is another group who started with more graphic arts approaches and proceeds now with more artistic searches. They abandoned the airbrush and the collage, forms were shaped, shadows were added and the uniformly painted and stylized form recedes.

A third group present in illustration consists of those coming from cartoons. Cartoonists of newspapers and magazines first move to comics and then to children's book illustrations. This group is initially distinguished from their linear illustration, usually with a pen and most of times without color evolving later to paintings with the importance placed on the color taking into consideration the atmosphere of the text.

The works of great colleagues from abroad whose works come to our country through excellent publications of diligent translations have been and still are influential to the development of Greek illustrators. I would like to mention as example the cases of Lisbeth Zwerger, Kestutis Kasparavicius and Gennady Spirin.

On the other hand during the last few years and following the dramatic sociopolitical changes which took place in the former Eastern Bloc several artists have come and are now located in Greece and they contribute their own dimension with strong cultural elements of their mother countries. Two examples are Vasiliev Svetlin and Oksana Chaus.

Finally the characteristics that prevail at this moment in all currents can be summarized as a more realistic and expressionist approach. Also more complex illustrations with additional elements by the illustrator beyond the text of the book. We have thus a parallel visual tale running parallel to the text.

Illustrators have the opportunity to include a humorous touch even if not present in the text, now.

From the side of the publishers we observe a systematic effort to minimize costs that results to the reduction of the number of illustrations, limitation of colors and of course less copies printed.

Without neglecting the introduction of many new illustrators with lower financial demands and ready to go along with the preferences of either the authors or the publishers.

Summing up it is certain in our days that we have departed from the irrelevant visualization of the text. There are commentary and additional elements of the illustrator. Regardless of the text the illustrators inject brushes of sensibility and humor.

It is certain that the minimalistic style which is rising abroad with minimal visual and lack of feeling does not yet exist in Greece that the same way that the brush has not been replaced by the mouse.

Vasso Psaraki (Greece)

An illustrator and writer studied at School of Visual Arts Vakalo where she dedicated herself to graphic art and small plastic art/sculpture. She has been illustrating books for children since 1978. She made some individual exhibitions in Greece and Cyprus and she took part in number of group exhibitions of Greek illustrators and international exhibitions of illustrations. In 1986 she was nominated for Andersen Prize. In 1988 and 2003 she was awarded by Greek Section of IBBY for illustration. In 1989 she was awarded Pan European Distinction Pier Paolo Vergerio Prize in Padova. In 1993 she took part in 1st International Biennial of Illustrations in Teheran (TIBI) for which she organised the presentation of 41 Greek illustrators. When the 2nd International Biennial of Illustrations took place she was a member of the jury and presented her lecture "Pictorial representation of the figure of dragon in myths and tales from antiquity to our days" at the symposium. In 1998 she was awarded the National Prize for illustration. She illustrated 53 books by now, for 13 of them she wrote the text, too. She is a member of Greek Chamber of Visual Arts and Greek Section of IBBY.



4.511/2000 14. 11. 2003

Fotini Stephanidi: Alfavita, 2000

Silke Rabusová

Postmoderna v rakúskych ilustrovaných knihách

Čo je postmoderna? „Cross the border – close the gap“ (1) (Keď sa prejde hranica, zahatí sa priekopa): Literárny kritik Leslie A. Fiedler už v roku 1969 sformuloval známu požiadavku, ktorá je v ponímaní postmodernity ešte stále potrebná. Ostro kritizoval postmoderného autora, ktorý spája masový vkus s vkusom elity, javy populárnej kultúry s elitárstvom, skutočnosť s mýtom, či stredné vrstvy s rozprávkou. I napriek sporným diskusiám o význame, formovaní, čase vzniku a zániku postmodernity Fiedlerova štúdia položila základy hlavnej myšlienky, ktorá rýchlo prenikla do rôznych odvetví najmä architektúry, ale taktiež umenia, filozofie a sociálnych vied.

Všetci sa zhodnú v jednom bode: Fenomény postmodernity sa vyznačujú multilingvizmom, teda mnohojazyčnosťou. Postmoderná práca kombinuje rôzne jazyky, významy a šifry, jej hlavným cieľom je osloviť široké vrstvy zo všetkých sociálnych skupín. V tomto kontexte korešponduje predstava multilingvizmu v postmodernom umení s pojmom žánrového pluralizmu (v klasickom, ako aj v modernom umení žáner v podstate vychádza z pojmu homogénneho jazyka). Dôsledkom vzniku nových vzájomných vzťahov, bez ohľadu na schopnosť prijímateľa odkrývať jednotlivé odkazy, postmoderný výtvarník ironickým spôsobom prechádza z jedného žánru do druhého, pričom mieša obdobia, štýly a techniky.

Postmoderné ilustrácie v Rakúsku

Opísaný pojem postmodernity sa, samozrejme, môže uplatniť aj v rozprávacích ilustráciách obrázkových kníh. V Rakúsku sa však takéto postmoderné metódy objavujú skôr ojedinele, a to možno z jednoduchého dôvodu, že trh je príliš malý a dopyt po experimentálnej literatúre je pomerne slabý. Iba niekoľko ilustrátorov používa vybrané postmoderné stylistické prostriedky, napríklad Stefan Slupetzky v publikácii *O Berta. Verschwinde aus diesem Buch* (Ó, Berta, zmizni z tejto knihy, Parabel 1997) alebo v niektorých prípadoch juhošľochskej ilustrátorky Lindy Wolfsgruberovej v *Prinzessin Rotnase* (Princezna s červeným nosom), (Autor: Martin Auer, Bibliothek der Provinz 2000) (2).

Napriek tomu knihy, ktoré predstavím v nasledujúcej časti prezentácie, poukazujú na dva možné spôsoby postmoderných ilustrácií obrázkových knížek v Rakúsku.

Rosie im Bus

Bus fährt in den Bus in der Kallergasse-Avenue. Sie ist sich auf den
blauen Plaststühle setzen. Ein offenes Koffer liegt über dem Boden
Kunstmaler und flüchtet ein Buch heraus. Sie schlug die Seite mit der
Vogelbilder auf, die sie ein Lesemoment fand.

Busse angekommen hat ein kleiner Koffer in verbotenen Anzügen und
mit Kunstmalerei. Er war kurzweilig. Er hat sich die Zeitung einen
Zerreißen wie die Straße. Er hat sich in der Nase und schlief mit
dem Zerkleineren in den Zinsen. Der Finger war gut vom Rauchen.



Rakúske vydavateľstvo NPVerlag vydalo v roku 2002 neobvyčajne zaujímavú obrázkovú knižku, ktorej bola v Rakúsku udelená cena za rok 2003 v kategórii literatúry pre deti a mládež. Autorkou *Rosie v New Yorku* je Monika Helfferová, populárna rakúska spisovateľka knížek pre dospelých. Knižku ilustrovala nemecká ilustrátorka Birgitta Heiskelová, ktorá žije vo Viedni od roku 1990 ako grafická dizajnérka v slobodnom povolani.

Monika Helfferová / Birgitta Heiskelová: *Rosie v New Yorku* (2002)

Hlavná hrdinka Rosie je malé dievčatko, ktoré žije v New Yorku. V siedmich epizodách spoznáva mnohovárnosť veľkomesta, ktoré sprevádza množstvo zvukov, pachov a obrazov. Spoločnosť jej často robieva nový kamarát Loisl, ktorého možno pokladať za typickú postmodernú postavu už svojim oblečením. Loisl je černošský chlapec s rakúskym menom, ktorý nosí rastafariánske zapletené vrkôčiky a typickú bundu, akú nosia polovníci spod Álp. Väčšinu času sa s ním Rosie túla okolo New Yorku, a tak stretávajú ľudí rôznych národností, vekových kategórií a sociálnych skupín, ako aj ďalšie postavy, ktoré sú výplodom ich fantázie. Všetky stretnutia, či už osobné alebo vymyslené, autorka sprostredkúva výlučne pomocou kombinácie prísne objektívnych a odosobnených uhlov pohľadu. Ako cez objektív videokamery Rosie prežíva rýchle tempo veľkomesta a vníma rozmanité aspekty New Yorku, ktoré autorka vykresľuje ako povrchné skúsenosti, pričom každá takáto skúsenosť má rovnakú hodnotu.

Podobne ako text aj výrazné a nahrubo načrtnuté kresby Brigitty Heiskelovej sú odrazom navonok nablýskaného, ale pritom vnútri sa rozpadajúceho povrchu. Raz, počas jedného z takýchto výletov, Rosie a Loisl na oslavách americkočínskeho priateľstva stretnú malé dievčatko, ktoré sa v mase ľudí stratilo starej mame. V ilustrácii tohto stretnutia používa Brigitta Heiskelová techniku koláže (pre postmodernu veľmi typickú). Na výstrižkoch z novín zobrazuje čínske znaky a lampášiky a umiestňuje ich pred obrysy niekoľkých domov purpurovej farby. Číňanov, alebo presnejšie našu stereotypnú predstavu o Číňanoch, zobrazila v tvare hry Tangram, pochádzajúcej zo starej Číny. Pri ďalšom zobrazení používa reklamný plagát s mužom a koňom Marlboro, ktorý predstavuje jeden z najvýraznejších symbolov americkej slobody, známy na celom svete. A nakoniec vidíme kópiu fotografie Allena Ginsberga. Nesúvislým spájaním predmetov, znakov a citátov sa Brigitta Heiskelová ironickým a asociatívnym spôsobom očividne usiluje vytvoriť nový kontext, bez ohľadu na to, či jednotlivým narážkam rozumieme alebo nie. Tento dojem sa ešte znásobuje pre ňu typickou (tak trochu nedbanlivou) technikou, používa totiž fotokópie obrazov s rôznymi obsahmi (napr. Karol Marx), ktoré úplne strácajú svoj pôvodný význam, prípadne nezodpovedajú historickému či miestnemu kontextu. Tento postup odzrkadľuje technické možnosti modernej reprodukcie (fotografie, skeny, faxy, kópie, atď.), ktorá zjavne poskytuje nevyčerpateľný repertoár pre súkromné osoby, pričom ktokoľvek si môže jednotlivé prvky prispôbiť podľa seba. Využitím rozličných odkazov Brigitta Heiskelová vytvorila množstvo rozličných významových rovin. A tak sa kniha *Rosie v New Yorku* zameriava na mnohovrstvnú cieľovú skupinu čitateľov a oslovuje široké vrstvy nielen dospělých, ale aj tých najmenších.



Mariah Helffer / Brigitta Heiskelová: Rosie v New Yorku (2002)

Ufúľaný princ získal v roku 1998 v Rakúsku cenu v kategórii detská literatúra. Martin Auer je na rozdiel od Joachima Luetkeho (3) známy rakúsky autor knížiek pre deti. *Ufúľaný princ* je zatiaľ prvou a jedinou knihou pre deti, ktorú tento multi-mediálny umelec ilustroval.

Kde bolo, tam bolo, žil raz jeden princ v rozprávkovom zámku so svojimi kráľovskými rodičmi. Vždy keď chce potešiť svoju kráľovskú matku (prirodzene v rámci hry) nejakým hrdinským činom, mama ho odháňa, pretože je špinavý, a musí sa ísť vykúpať do vane. A takto sa začína rozprávka, ktorá po celý čas pôsobí mimoriadne čistým dojomom (dokonca aj dôkladne vypracované obrázky sa zdajú byť čisté až sterilné): jedného dňa, keď princ (nepoznáme ani jeho meno) už trochu podrástol, vrhne do mesta obrovský zlý drak a začne ho ohrozovať.

Zaujímavé na tom je, že draka na ilustrácii Joachima Luetkeho už raz nakreslil princ, keď bol ešte malý. Aj v tomto prípade možno znovu vidieť postmodernú konfrontáciu hraníc medzi skutočným a neskutočným. Luetke sa však nepohráva len s rôznymi rovinami, s ktorými sa stretávame v realite rozprávča, ale pohráva sa aj s tradičným významom niektorých postáv, napríklad draka alebo princa. Týmto postavám sa už po stáročia pripisuje všeobecne známa veľká a zároveň symbolická moc, ktorú nepochybne chápu a analyzujú aj čitatelia.

Vrátme sa späť k príbehu: princ nakoniec draka premôže, a stane sa tým najčistotejším kráľom, akého kedy krajina mala. Následne cestuje po celom kráľovstve a kontroluje svojich poddaných, či majú čisté nechty a uši. Joachim Luetke to na ilustrácii podáva ako nesúrodé spojenie postáv, ktoré pochádzajú z rôznych období a ktoré si vypožičal z rôznych žánrov: na pozadí námestia uprostred trhu vidíme, ako stojí v dlhom rade vedľa seba pankáč, agent, moderne oblečená žena a dieťa, dáma z 19. storočia, upír, roľník z Bavorska a chlapec v otrhaných šatách. Kontroluje ich komorník oblečený do uniformy pravdepodobne z 18. storočia. Ďalej vpredu vidíme, ako prichádza vyparadený vojenský letec na aute, ktoré pravdepodobne pochádza ešte z čias priemyselnej revolúcie. A nakoniec v pravom rohu sa nám naskytne pohľad nielen na rozličné ľudské ruky, ale aj na kopytá, laby a rôzne nôžky hrabivých zvierat (aj vymyslených), ktoré čakajú na kontrolu nechtov a pazúr. Táto pestrá zmes postáv je jedným z hlavných námetov ilustrácií prozaických diel postmodernej literatúry, hoci opäť platí, že čitateľ nemusí vedieť dešifrovať všetky odkazy, ktoré ilustrátor vytvoril.

Na záver by sme mohli konštatovať, že ilustrácie v rakúskych obrázkových knižkách sa vyznačujú znakmi a technikami charakteristickými pre postmoderne umenie, napríklad používaním zmesi známych a populárnych žánrov (najmä rozprávok, detektívok, vedeckej fantastiky, westernov a dobrodružných románov). Výtvarníci často používajú techniku koláže: „citujú“ slávne scény z filmov, literárnych hrdinov, zobrazujú noviny, kvetiny alebo reklamy, z ktorých potom vytvárajú nové a hravé konfigurácie. Zároveň sa ironicky pohrávajú s realistickými, ako aj fiktívnymi rozprávačskými postupmi. Takéto pridávanie ďalších významových rovín, prirodzene, rozširuje záber na cieľové skupiny.

Napokon mi však preda len dovoľte spomenúť, že existuje osobitný spôsob, ako sa vyrovnáť s touto postmodernou zmesou v rakúskych obrázkových knižkách. Mám tým na mysli provokáciu, ktorá by pochybnila nielen vážnosť tradičnej kompozície, ale aj ten nablýskaný a žiarivý povrch postmoderného umenia, a to v podstate „ohydnosťou“ – ohyzdnosťou, ktorá spočíva v nesúlade formy (nielen po obsahovej a významovej stránke) a ktorá takto vytvára výrazné disproporcie.

1. *Leslie A. Fiedler*: Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne. In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Herausgegeben von Wolfgang Welsch. Weinheim: VCH, Acta Humanoria 1988, S. 57-74.
2. *Linda Wolfsgrüberová* žije od začiatku deväťdesiatych rokov vo Viedni.
3. *Joachim Luetke* sa narodil v Nemecku v roku 1957 a už asi 30 rokov žije vo Viedni.

Silke Rabusová (Rakúsko)

V rokoch 1989 až 1996 študovala nemecký jazyk, literatúru a históriu umenia na univerzitách v Stuttgarte a vo Viedni. Od roku 1992 pracuje pre rôzne organizácie a časopisy zaoberajúce sa detskou literatúrou a knižnicami. Z nich najdôležitejšie sú: Inštitút literatúry pre mládež, Dom detskej literatúry, Študijné a poradenské stredisko literatúry pre deti a mládež. Prednáša, píše články a kritiky, pričom sa stále viac špecializuje na obrázkové knihy a knižné ilustrácie. Od roku 1997 pôsobí v BÜchereiverband Österreichs (Asociácia verejných knižníc v Rakúsku). Je členkou redakcie časopisu 1000 und 1 Buch, venujúcej sa detskej literatúre, členkou poroty pri udeľovaní Rakúskej ceny za literatúru pre deti a mládež a Ceny za detskú knihu mesta Viedeň.

Postmodernism in Austrian Picture Books

What is Postmodernism? "Cross the border—close the gap" (1): Already in 1969 the literary critic Leslie A. Fiedler phrased his famous postulation which is still essential in the understanding of Postmodernism. He vehemently called for a postmodern writer who combines the taste of the masses with those of the elite, who puts together popular and elitist, real and mythical, bourgeois and fairylike phenomena. In spite of the very controversial debate referring to the meaning, shaping, time of origin or end of Postmodernism his essay laid the foundation of a general idea which took shape very soon in various fields of especially architecture, but also art, philosophy and social sciences.

There is one argument everybody agrees with: Postmodern phenomena are characterized by their multilingualism. A postmodern work combines various languages, meanings and codes and addresses a multilayered target group from all social backgrounds. In this context, the concept of multilingualism in postmodern art is bound to the corresponding concept of genre pluralism (in classical and even in modern art the concept of genre is basically a concept of a homogenous language.) As a consequence, the postmodern artist switches ironically between different genres, ages, styles or techniques in order to establish new correlations irrespective of what the audience is actually able to decode.

Postmodernism in Austrian illustrations

Of course, the described concept of Postmodernism can also be applied to narrative illustrations in picture books. In Austria, however, postmodern practices in picture books are rare possibly for the simple reason that the market is small and experimental literature is barely demanded. Only a few illustrators use selected postmodern stylistic devices as for example Stefan Slupetzky in "O Berta. Verschwinde aus diesem Buch" (Parabel 1997) or in some cases the South Tyrolian illustrator Linda Wolfsgruber in "Prinzessin Rotznase" (Author: Martin Auer. Bibliothek der Provinz 2000).

Nevertheless, the books presented in the following part of my presentation are demonstrating two possible ways of postmodern illustration in Austrian picture books.



Monika Helfer / Birgitta Heiskel: Rosie in New York (2002)

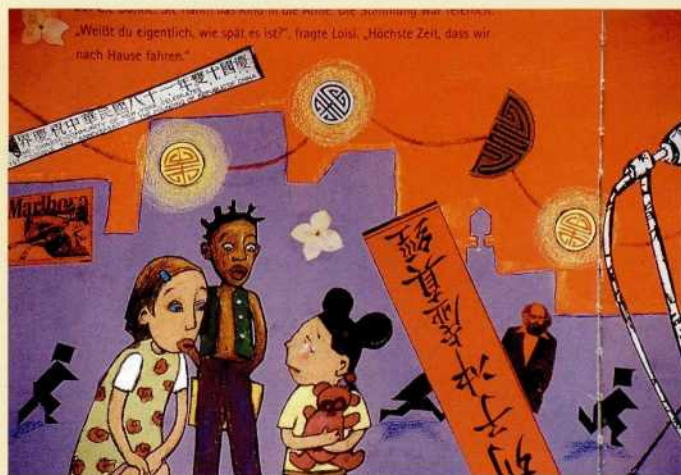
In 2002 the Austrian publishing house „NP-Verlag“ published a rather unusual picture book which was awarded with the Austrian prize for children's literature in 2003: „Rosie in New York“ was written by Monika Helfer, a well known Austrian female writer for adult books. The pictures are made by Birgitta Heiskel, a German illustrator who has lived in Vienna as a freelance graphic designer since 1990.

The protagonist Rosie is a little girl who lives in New York. In seven episodes she explores the many-sided city with its wealth of sounds, smells and views often accompanied by her new friend Loisl who could be called a "postmodern" character just because of his outfit: Loisl is a black boy with an Austrian name,

he has rasta pigtails and wears a traditional styled jacket like hunters in the Alps. Rosie walks around New York with him, and they meet people from different countries, age-groups or social backgrounds as well as magical characters solely created by their fantasy. All encounters as subjectively or fictitious they might seem are mediated through a mix of strictly objective and distant points of view: Like through the lens of a video camera Rosie experiences the pulsating rhythm of the town, distinguishes the very diverse facets of New York which are described as superficial experiences each of them having exactly the same value.

In the same way as the text, the strong outlined and coarse worked pictures of Birgitta Heiskel are reflecting this shimmering but also crumbling surface. During one of their trips, for example, Rosie and Loisl come across a celebration of the American-Chinese friendship, where a little Chinese girl has lost her grandma in the crowd. In her illustration Birgitta Heiskel uses the (also in Postmodernism very popular) technique of a collage: in front of the purple silhouette of several houses she pictures Chinese characters and patterns on a cutting of a newspaper or a Chinese lantern. Chinese people or more exactly: our cliché of Chinese people are shaped by pieces of the old Chinese game Tangram. An advert poster shows the Marlboro man with his horse one of the strongest symbols of American freedom which is known all over the world. And, finally, we see a copied photograph of probably Karl Marx which makes us think of the communism in China.

In an associative and ironic way Birgitta Heiskel puts together apparently incoherent objects, symbols and quotes in order to create a new context whether we understand the individual references or not. This impression is reinforced by her (not very careful executed) technique: She uses photocopies of images of different contents (i.e. Karl Marx), which are totally removed from their original meaning, historical or local context. This process reflects the technical possibilities of modern reproduction (photographs, scans, faxes, copies etc.) where an apparently inexhaustible repertoire of symbols, signs or pictures is available even for private persons and can be used by anyone in do it yourself-manner. Due to the various references Birgitta Heiskel has established a lot of different levels of meaning and understanding have developed. Therefore, "Rosie in New York" is aimed at a multilayered target group which addresses adults as well as children.



Martin Auer / Joachim Luetke: The dirty prince (1997)

"The Dirty Prince" was awarded with the Austrian prize for children's literature in 1998. Martin Auer is a well known author for children's literature in Austria unlike Joachim Luetke (3): "The Dirty Prince" is the first and single children book the multimedia artist has illustrated until now.

Once upon a time there was a son of a king who lived with his parents in a fairytale castle... But every time he wants to please his mother with a royal (but of course childlike) heroic deed she tells him off for his dirtiness and puts him into the bathtub. And so the very clean fairytale (in which even the carefully worked out pictures seem to be clean and sterile) takes its course: The king's son we don't even know his name grows older, and one day actually a huge, bad dragon comes and threatens the city.

Interestingly enough, Joachim Luetke has the dragon burst out of a drawing the little king had made some years before and here again we are confronted with the postmodern border crossing between reality and fiction. But Luetke does not only play with the different levels we find in narrated reality but he also juggles with the down handed meaning of characters like, for example, the dragon or the son of a king. These characters are charged over centuries with a rich and common known symbolic power, which obviously is read and analysed by the recipients, too.

Back to the story: the king's son actually kills the dragon and becomes the cleanest king the kingdom ever had. As a result he travels around to control his subjects on the cleanliness of their fingernails and ears which is pictured by Joachim Luetke as a wild mixed combination of characters who are dated from different epochs and borrowed from various genres: In the back part of the market square, lined up in a long row, we see a punk, a spy, a modern dressed woman and a child, a lady out of the 19th century, a vampire, a Bavarian farmer and a shabby dressed boy. They are controlled by a valet dressed in a uniform maybe of the 18th century. Further in the foreground a fantastic looking airman drives a strange car possibly produced during the industrial revolution. And finally not only various human hands are depicted in the right corner, but also hoofs, paws and prehensile feet of different (and sometimes fictitious) animals waiting for the control of their nails. The playful mixture of characters is one of the main topics in narrative illustrations of a postmodern work but here again it is not necessary to decode all the references the illustrator has established.

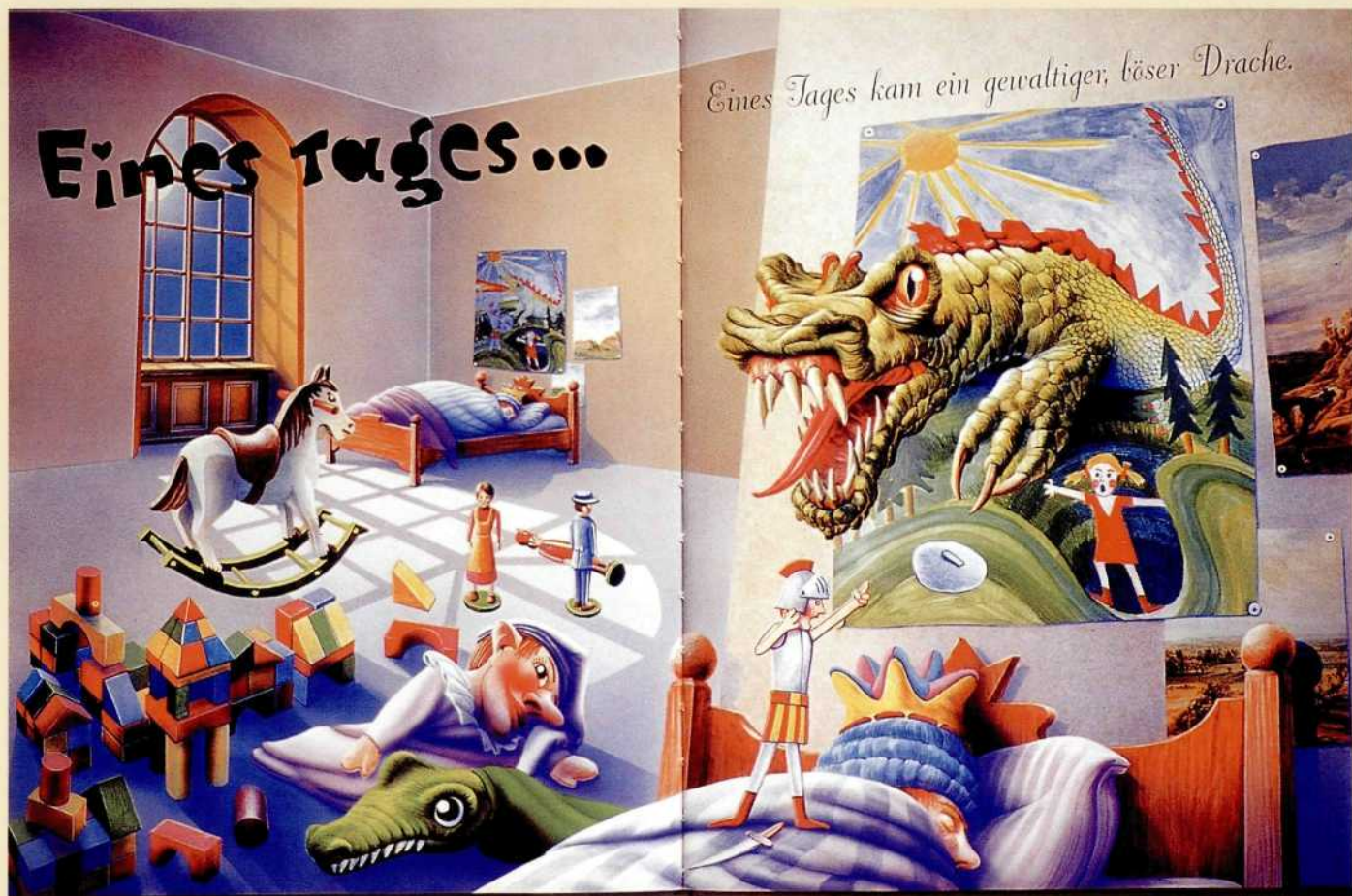
In summary, one could say that postmodern illustrations in Austrian picture books are characterized the usual topics and techniques of postmodern art, for example the mixture of well known and quite popular genres (especially fairy tales, crime stories, science fiction, western or adventure books). Frequently the artists use the technique of collage: They quote famous pictures and characters, they depict newspapers, flowers or advertisements and fit them together in new and playfully arranged settings. And they play ironically with both fictitious and realistic narrative structures. This adding of further levels of meaning and understanding means of course a broadening of the scales of target groups.

However, additionally there is a specific way of managing this postmodern mixture in Austrian illustrations. I think of the provocative way in challenging not only the seriousness of traditional composition but also the shiny and glossy surfaces of postmodern art with an elementary "dirtiness" the dirtiness of the mismatching form (not only of contents and meanings) which also allows some strong discords.

1. *Leslie A. Fiedler: Überquert die Grenze, schließt den Graben! Über die Postmoderne. In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Herausgegeben von Wolfgang Welsch. Weinheim: VCH, Acta Humanoria 1988, S. 57-74.*
2. *Linda Wolfsgruber lives from the beginning of ninties in Vienna*
3. *Joachim Luetke was born in 1957 in Germany, more than 30 years he lives in Vienna*

Silke Rabus (Austria)

Born in Stuttgart, Germany, in 1970. 1989-1996 Studies of German language and literature as well as Art History at the Universities of Stuttgart and Vienna. Now living in Vienna. Since 1992 free-lance work for various organizations and magazines dealing with children's literature and children's libraries (i.e. Institut für Jugendliteratur, Kinderliteraturhaus Wien, Studien- und Beratungsstelle für Kinder- und Jugendliteratur). Lectures, articles and reviews with an increasing specialization on picture books and picture book illustration. Since 1997 pedagogical employee of Büchereiverband Österreichs (Association of Public Libraries in Austria), among other tasks training of librarians in the field of children's literature and librarianship, member of the editorial staff of "1000 und 1 Buch", a children's literature magazine. member of both the jury of the Austrian Award of Children's and Youth Literature and the jury of the Children's Book Award granted by the City of Vienna.



Martin Auer / Joachim Luetke: Ufúláný princ. (1997)

Lyrická ilustrácia Viery Kraicovej

(Retrospektíva tvorby z rokov 1963 až 1983)

Maliarka a ilustrátorka Viera Kraicová svojím pohľadom na svet vytvára čarovné podoby skutočnosti, v priestore všedného nachádza poznanie nevšednosti. Výtvarná poézia, lyrizmus, fantázia a schopnosť výtvarnej imaginácie sú hlavnými atribútmi, ktorými obohatila našu výtvarnú kultúru. Podiel Viery Kraicovej na slovenskej ilustrácii kníh pre deti je výrazom maliarky hľadajúcej v nekonvenčných farebných vzťahoch a tvarových formách tie, ktoré najvýstižnejšie evokujú ich prežitie.

Knižky, ktoré umelkyňa ilustrovala, okúzľujú originálnym splynutím slova a obrazu v citovej sfére. V čase svojho vstupu do oblasti ilustračnej tvorby pre deti sa rozhodla pre zjednodušenú formu, krehkú maliarsku spontánnosť a uvoľnenie obrazovej zložky zo závislosti od textu. Nepokúsila sa aplikovať výsledky rovnako hlboko citového maliarskeho hľadania, napriek tomu je však vo svojej umeleckej tvorbe veľmi jednoduchá. Jej základný princíp tvorby, vyznačujúci sa vysokým stupňom emotívnosti a poetizácie obsahu, smeruje k modernej výtvarnosti, k syntéze naivného prejavu a lyrického záujmu. Jej voľné obrazové kompozície pôsobia predovšetkým svojimi estetickými hodnotami tvarov a farieb.

Viera Kraicová ilustrovala vyhranený literárny žáner: ľudový slovesnosť a tematiku detského života a detských príhod. V týchto námetoch hľadá reč a obsah, ktorými túži vyjadriť svet prostého človeka, poéziu všedného dňa a okamihy života

okolo nás. V obrazoch prevláda emotívne pôsobenie, ktoré vyrástlo z autorkinej lásky k deťom, k prírode a ktoré vníma očami a zmyslami dieťaťa. Jej orientácia na svet detí logicky pramení aj v určujúcom momente hravosti a bezprostrednosti typickými pre detskú mentalitu, ktoré sú aj jej blízkou. Vo svojich ilustráciách uvoľňuje obrazotvornosť, aby prostredníctvom naivne zjednodušených a farebne akcentovaných tvarov vyčarila záračnú atmosféru rozprávkových bytostí či prírodných hravosť a úsmevnosť príbehov detského sveta.

V ilustrátorskom diele Viery Kraicovej zaznamenávame dve zreteľne od seba oddelené a súčasne na seba nadväzujúce vývinové etapy. Prvá je zameraná výlučne na kolážovú tvorbu a druhá na štetcovú kresbu. V kolážovej technike, ktorou začala ilustrovať od roku 1963, si Viera Kraicová vytvorila originálny rukopis s maximálnym lyrickým vyznením. Popri výraznom farebnom čítaní prejavila v koláži aj osobitý zmysel pre podnetnosť a úlohu materiálu, ktorý sa stal súčasťou výtvarnej kompozície. Nalepovanie papierových plôch rozličného druhu kombinuje s pretlačovanými látkovými štruktúrami a s rozplývanými akvarelovými efektmi. Vlastnými začiatkami tejto komplexnej podoby výtvarného procesu Viery Kraicovej sú ilustrácie knihy Boženy Němcovej *Babička*. Umelkyňa priniesla svojou modernou interpretáciou do tohto klasického literárneho diela, ktoré vzniklo pred vyše sto rokmi, nové výtvarné pochopenie a nového ducha. Preniesla citový svet príbehu do súčasnosti a vyjadrila ho v súčasnej podobe výtvarného tvorenia a čítania. Odpútala sa od fabuly literárnej predlohy, sústredila sa na obrazový sprievod plný lásky, dobra a hodnoty ľudského života. Jej zámerom bolo umocnenie poézie a citu. Na tejto citovej hĺbke ilustrácií sa podieľa farebnosť, výber motívov, harmónia tvarov a kompozície. Súčasťou ilustračného súboru sú drobné detaily – prírodné motívy, krajinárske výseky a zvieratká ako symboly intimity rodinného prostredia. Celostranové obrazové scény sú riešené výtvarne pôsobivým stupňom štylizácie, ktorý je blízky aktívnemu detskému výtvarnému čítaniu. Komponentuje ich so statickými postavami, v prostom pokojnom priestore a zdôrazňuje hodnotu farby a tvarov. „U Viery Kraicovej nejde iba o novosť v prístupe k ilustrácii a v umení. Jej ilustrácia používa už určitú formu ozvlášťovania. Kraicová ozvlášťuje spájaním obsahového a štruktúrneho v zobrazení javovej skutočnosti tým, ako energicky odsúva nabok vonkajšie skutočné závislosti a ako sleduje s detsky naivnou zvedavosťou farbu a povrch vecí, radenie vonkajších častí, ako sa pod týmto povrchom dostáva k citovej podstate javu, pričom zámerne neberie do úvahy logické vzťahy.“ (F. Holešovský: *Tvár a reč ilustrácie pre deti*. Mladé letá, Bratislava 1971). Jej ilustrácie uvádzajú detského čitateľa do novej myšlienkovvej a vzťahovej oblasti.

Po ilustráciách *Babičky* vznikli ako prirodzené pokračovanie ilustračné súbory k literárnym dielam s námetom detí, ich citového vzťahu a príbehov zo života. Sú to ilustrácie k dvom knižkám M. Rázusovej-Martákovvej: zberka poézie pre deti *Sedmírkáška* (1965) a prozaické dielko *Chlapčekaovo leto* (1966). Kraicová riešila ilus-

trácie impresívnou kolážou. Obrazy sú pokojné, celostránkové alebo prestupujúce text. Sú to predovšetkým postavičky detí v spojení s poetickými motívmi prírody. Prírodné a architektonické prvky zakomponovala do vyváženého prostredia, objavila veselé situácie v poeticky ladených súhrách voľných motívov. V knižke *Sedmikráška* je neodmysliteľnou súčasťou obrazovej symboliky Viery Kraicovej motív vtáčika, kvetu, stromu, oblaku a koníka, ako aj charakteristické krajinárske detaily dedinského prostredia. V ilustráciách spája naívne videnie dieťaťa, zračiace sa v detskej tvári a v postave, so živelnou prírodou a drevom dedinských plotov. V ilustráciách Chlapčiekovho leta preniká do poézie detstva melancholická farebnosť. Ilustrácie sú jej citovým vyznením a osobnou výpoveďou na základe literárnej predlohy.

Mierou svojho detského lyrizmu upútava v ilustráciách spomienkovej knižky Márie Jančovej *Braček a sestrička* (1972). Tu mohla ideálne vyjadriť básnické spojenie detských citov a myslenia s poznaním a láskou k prírodnému detailu, ako aj k prozaickej kráse dedinského prostredia.

Viera Kraicová ostáva verná koláži aj v ilustráciách ku knihe rozprávok K. J. Erbeny vydaných v roku 1967 pod názvom *Zlatovláška*. V rámci technických možností koláže komponuje plošné sumárne tvary a kontrastuje postavy so živými farebnými pásmi pozadia. Napriek úspornosti výrazu dokázala vystihnúť citový obsah rozprávok.

Koncom šesťdesiatych a začiatkom sedemdesiatych rokov Viera Kraicová túto impresívnu koláž vystriedala voľnou lyrickou štetcovou kresbou, ktorú uplatnila v baladických zbierkach *Islo dievča po vodu* (1968) a *Čakanka* (1971). V týchto ilustráciách dáva Kraicová novú funkciu obrysovej kresbe – spontánnej stylizovanej kresbe jemným perom alebo štetcom. Zásluhou pôsobenia ladnej lyrickej čiary a efektov plošných farebných škvrn docieľuje výsočne poetickú kvalitu. V obrazových kompozíciách sledovala zámer o čo najúspornejšie vyjadrenie umeleckého zmyslu a podstaty literárneho diela. V prípade výtarnej interpretácie týchto slovenských ľudových balád ide o jedinečné diela, kde ilustrátorka vníma kresby k poézii s pocitom ich vnútorného súzvuku s textom. Krehké, náznakové, moderné a pritom zrozumiteľné kresby tvoria výtvarné analógie tajuplnosti a tragickosti obsahu.

Kým kompozície ilustrácií *Islo dievča po vodu* rezonujú jemnou kaligrafiou, vo výtvarnom riešení *Čakanky* má kresbový výraz spontánnejšie gesto a robustnejšie ťahy štetcom. Akcenty farebných škvrn a dynamické figurálne výjavy umocňujú posolstvo dramatického deja.

Kresby plné dynamiky a výrazových farebných kvalít vytvorila Viera Kraicová zo zážitku z poézie Publia Ovidia *Nasa Premeny* (1970). Ilustrácie k tejto zbierke sa priamo viažu na jej voľnú kresbovú tvorbu. Obrazovou metaforou veršov a svojou abstrakciou vyhovujú náročnejšiemu vnímateľovi.

Lyrický prejav Viery Kraicovej v plnej miere korešponduje s tematickým okruhom jej ilustrácií – rozprávke a folklóru. Na rozdiel od ostatných ilustrátorov ľudových rozprávok je u nej obdivuhodné, že inšpiráciu a poznanie nečerpá priamo z ľudových podnetov a z ľudového umenia, ale v tejto oblasti uplatňuje moderný rukopis založený na stylizácii a skratke, a predsa bez straty poetického čara ľudovej umeleckej tradície. Pre tento literárny druh volila kresbu jemným akvarelom. Základom jej ilustračného prejavu *Knihy rozprávok* od Milana Rázusa, ktoré sú prebásnením Dobšinského slovenských rozprávok, sú pritažlivé akvarelové dielka, komponované v obrazovej symbolike, plné krehkej poézie a vnútorného súzvuku s literárnou predlohou. V celostránkových kompozíciách očarujú pokojné a prosté scény vyžarujúce úsmevný lyrizmus. Jemná svieža farebnosť, citlivá tvarová skratka, kombinácia reálneho a fantastického vyvolávajú príjemný pocit a prostú

pohodu pri vnímaní ilustrácie. Verše rozprávok sprevádzajú okrem celostránkových ilustrácií pôvabné ozdobné prvky ľudového umenia – rastlinné motívy a stylizované vtáčiky. Viera Kraicová ovláda tajomstvá hravej tvorivosti, rešpektuje poéziu detskej obraznosti a detský výtvarný prejav. Do umeleckej ilustrácie vkladá kvality detského prejavu a tie svojou prostotou a poéziov dávať obrazu intenzívnu estetickú presvedčivosť.

Autorkinu lásku k deťom cítiť v celej jej ilustračnej tvorbe. V každej knihe pre deti sa snaží vyjadriť obrazovú podobu diela očami a zmyslami detstva. Jej orientácia na



Milán Rážus / Viera Kraicová: Kniha rozprávok, 1973

svet detí logicky pramení aj v určujúcom momente hravosti a bezprostrednosti, typickými pre detskú mentalitu, ktoré sú blízke aj umelkyni.

Krásny úsmevný svet objavuje detskému divákovi v ilustračnom cykle k rozprávkam a ľudovým hrám pre deti knihy K. Ondrejku *Podľa, deti, medzi nás* (1979). Svieža optimistická farebnosť akvarelových figurálnych kompozícií priamo odráža súlad s mnohovrstevnou detskou hravosťou. Pôvab výtvarnej poézie predstavujú drobné ilustrácie v texte, zobrazujúce detské ľudové typy, štylizované prírodné motívy a ornamenty. Tvarová jednoduchosť je nositeľom výtvarnej sviežosti a básnivosti.

Ilustrátorskú tvorbu Viery Kraicovej uzatvára cyklus akvarelových obrazov ku knihe J. Kovalu *Sklený rybník* (1982), ktorý prostou jednoduchosťou tlmočí lyrický tón poviedkových príbehov. Súvislosť maliarskej tvorby sa tu odráža tým, že podnety ilustrátorských kompozícií rozvíja do samostatných obrazov. Ilustrácie vyznievajú lyrickým tónom, akvarelová kresba dáva textu zvláštnu náladu. Kompozícia a kresba zostáva vysoko umelecká. Jemná svieža farebnosť, naívne ponímaný akvarel, tvarová skratka a statická kompozícia obrazov sú hlavnými znakmi celostranových ilustrácií. Táto osobitá črta ilustračnej tvorby Viery Kraicovej súvisí so zložkou naivity a prostoty, bez ktorej by jej obrazy nedosiahli taký vysoký stupeň lyrickosti. Interpretácia Viery Kraicovej je charakterizovaná popredným znalcom slovenskej ilustrácie prof. Holešovským ako „jednoduchá naivná maliarska hra s tvarmi a farbami“. Umelkyňa svojou originálnou a moderne orientovanou koncepciou rozvinula prúd v slovenskej ilustrácii, ktorý v ilustráciách kníh pre deti uplatňuje črty naivného prejavu a tieto povyšuje na výtvarný princíp. V jej obrazoch prevláda emotívne pôsobenie, ktoré vyrástlo z materskej lásky k deťom, z lásky k prírode a k životu. V každom ilustrovanom diele má svoj priestor neobyčajná fantázia, neopakovateľné využívanie dekoratívnych prvkov, v ktorých sa autorka vo svojom prednese inšpiruje folklórnou predlohou a detskou tvorivosťou. Tvorba Viery Kraicovej je náročná, ale primeraná, do vývinu ilustrácií pre deti prispela novou dimenziou. Prínos Viery Kraicovej pre slovenskú ilustráciu je i v tom, že každá ňou ilustrovaná kniha je svojim moderným prístupom výrazným edičným činom a jedinečným umeleckým dielom.

Gita Kordošová (Slovensko)

Historička umenia, v roku 1973 po absolvovaní štúdia dejín umenia na Filozofickej fakulte J. A. Komenského v Bratislave nastúpila do Slovenskej národnej galérie, kde sa špecializovala na oblasť ilustrácie. V roku 1981 kurátorsky pripravila výstavu základného významu, ktorá mapovala súčasnú slovenskú ilustráciu z rokov 1960 až 1980. Svoj výskum orientovala na významné zakladateľské osobnosti slovenskej ilustrácie, ktoré prezentovala aj formou výstav doma i v zahraničí (Viedeň, Bydgoš, Praha, Weimar). Podieľala sa na výstavnej dramaturgii Bibiany, kde realizovala rad úspešných monografických kolekcii ilustrátorskej tvorby: Vincenta Hložníka, Viery Bombovej, Zakladatelia slovenskej ilustrácie a Humorný svet Ivana Popoviča. Výsledky bádania prednášala na sympóziách BIB a na sympóziách Bienále grafiky v Brne.

Gita Kordošová

Lyrical Illustrations of Viera Kraicová

(1963 – 1983: A Retrospective)

The painter and illustrator Viera Kraicová is the creator of charming and wonderful facets of reality, with her outstanding ability to unearth the unusual in that which is usual by definition. Her visual poetry, lyricism and imagination are among the major qualities she has brought into Slovak visual arts. Viera Kraicová has had a share in Slovak picture books illustration as a painter in search of such unconventional relationships among colors and shape forms as she finds most suitable for their immediate experience by readers.

The books illustrated by her enchant us by their unique melting of words and image on the emotional level. At the beginning of her career as illustrator the artist set out to accomplish simplified form, subtle artistic spontaneity and the loosening of the pictorial element's dependence on the text. She did not try to apply the results of her artistic endeavors in painting, which is no less emotionally packed, yet, not refusing on the remarkable consistency of her artistic work either. The underlying principle of her work, the high emotional and poetic impact of the contents, is aimed towards modernist visual arts, towards a synthesis of naïveté and lyrical interest. Her free pictorial compositions work their way in particular through their aesthetic value of shapes and colors.

In her work as illustrator Viera Kraicová focuses on a distinct literary genre: folk literature and the topics of children life and adventures. What she seeks in this

work is to find the language and contents to be able to capture the world of ordinary human being, the poetry of its daily existence and the moments of life around us. Her pictures have strong emotional impact, a result of the author's affection towards children and the world of nature, which she is able to see through the eyes of a child. Her affinity towards the child's world is logically and in a determining manner rooted in playfulness and immediacy essential for child's mentality, which is so dear to her. In her illustrations, Viera Kraicová lets loose her imagination to create, by using naively simplified and colorful shapes and patterns, a wonderful and charming atmosphere of fairy-tale characters and the characteristic playfulness and fun of children's adventures.

In Viera Kraicová's oeuvre there appear to be two stages of her artistic development, clearly distinct, yet intertwined. The first stage focuses exclusively on collage, while the other is predominantly one of brush drawings. In collage, which she began using in 1963, Kraicová developed a distinctly unique signature with overbearing lyricism. Apart from her strong feeling for colors, she also showed original ideas and a sense of material, which she was using, combining sticky paper surfaces of various sorts with textures and fuzzy watercolor effects. This complex artistic development began with her illustrating Božena Nemcová's classic "Babička" (Granny). In her modern interpretation, the artist brought new visual understanding and new spirit into this all-time classic which first appeared more than one hundred years ago. She was able to transport the novel's sensibilities into the current age, using contemporary visual arts and sensibility. By detaching herself from the original story line, the artist created an accompanying series of illustrations abounding in the imagery of love, goodness and appreciation of human life. Her apparent intention was to underscore the work's poetical and emotional impact. These deeply emotional illustrations exude their impact by the use of color, choice of motives, harmonious shapes and composition. In addition, there are symbols of the intimacy of one's native place, small details such as natural imagery motives, landscape sections and animals. The full-page pictorial scenes are fashioned in an engaging style, close to the way children see the visual arts, composed with static figures, on a simple and tranquil space, and underscoring the value of color and shapes. "Viera Kraicová's illustrations and art are not only novel. Her way with the illustration is to use a certain form of estrangement. Kraicová "makes strange" by intertwining the contents and structure on the appearance level, by her energetic marginalizing of realistic determinants, being able to follow the color and surface of things with child-like naïveté and curiosity, while intent on disregarding the logical correlation." (F. Holešovsky: *Tvar a reč ilustrácie pre deti*, ML 1974). Seeing her illustrations, the reading child is introduced into a new world of ideas and relationships among things.

Her work on "Babička" was then followed, somewhat naturally, by illustration series to literary works for and about children, their emotional world and adven-

tures. These include two books by M. Rázusová-Martáková, poetry volume for children *"Sedmikráska"* (Daisy, 1965), and the fiction novella *"Chlapčekomu leto"* (Little Boy's Summer, 1966). Here Kraicová used impressive collage for her illustrations. The images are still and undisturbed, appearing either as full-page or inserted between the lines, with predominance of children figures and poetic motives of nature. The natural and architectonic scenes are composed against a balanced background, finding funny situations in free poetical play of motives. The book *"Sedmikráska"* typically features the very Kraicová symbols such as little bird, flower, tree, cloud and horse, as well as the characteristic landscape details of her rural village settings. The illustrations combine a naïve portrayal of child face and body with vibrant nature and the wood of villagers' fences.

In to *"Chlapčekomu leto"*, the poetry of childhood is broken in by colors of melancholy: her illustrations amount to a personal statement inspired by the literary original.

The child-like, if not childish, lyricism is striking in her illustrations to the memoirs of Mária Jančová, *"Bráčik a sestrička"* (Brother and Sister). This work proved ideal for her poetic marriage of children's emotionality and thought with knowledge and love of natural detail, and to the prosaic beauty of rural environment.

Viera Kraicová remained faithful to collage in her illustrations to the fairy tale book by K. J. Erben published in 1967 as *"Zlatovláška"* (Golden Hair). Within the technical possibilities offered by collage, she is able to compose comprehensive surface shapes, contrasting figures with alive colorful background stripes. Despite her frugal ways with this technique, the emotional impact of the fairy tales is well captured.

The late 1960s and early 1970 saw a good-bye to impressive collage in favor of a change towards lyrical brush drawing such as in the collections of ballads *"Ľslo dievča po vodu"* (Once there was a girl fetching water, 1968) and *"Čakanka"* (Wall-Flower, 1971). Kraicová here uses a new function of contoured drawing a spontaneous stylized fine pen or brush drawing. She achieves here an outmost poetic quality by using a harmonious lyrical line along with the effect of colorful patches. In pictorial compositions Kraicová sought to arrive at the artistic meaning and substance of the literary work using the most frugal means possible. These works amount to unique visual interpretations of Slovak folk ballads, with the artist being able to perceive her drawings in an inherent harmony with the text. Her fragile, allusive, modernist, and yet easy-to-follow drawings provide visual analogies to the mysterious and tragic contents of the text.

While illustrations to *"Ľslo dievča po vodu"* echo a fine calligraphic line, the compositions of *"Čakanka"* are typified by a rather more spontaneous drawing gesture and more robust brush strokes. The dramatic action is accented by patches of color and dynamic figural scenes.

Viera Kraicová's literary experience with Ovid's *"Metamorphoses"* (1970) gave shape to her drawings full of dynamics and strong colorful qualities, which are an

immediate continuation of her free drawings. Their metaphoric and abstract range makes them suitable for a more demanding and appreciative audience.

Viera Kraicová's lyrical expression is in full correspondence with the thematic range of her illustrations, including fairy-tales and folklore in general. Unlike other folk and fairy-tales illustrators, she is remarkable for not restricting her inspiration solely to popular folk motives and folk art, using extensively modern stylized signature with condensations, without, however, losing the uniquely poetic charms of popular folk tradition. For this literary genre she chose to use a fine watercolor drawing. Her attractive illustrations of *"Kniha rozprávok"* (The Fairy Tale Book) by Milan Rúfus, which is a rendering in poetry of Dobšinský's classic Slovak Fairy Tales, are all made on watercolor basis, and composed as symbolic renditions of fragile poetry in an inherent harmony with the literary original.

The enchanting full-page compositions depict still and simple scenes reflecting joyful lyricism. The viewer is enveloped in an agreeable feeling and pure enjoyment when perceiving the subtle and fresh use of colors, the feeling for condensed shapes and the combination of the real and the fictitious. In addition to full-page illustrations, the fairy-tale verse is accompanied by charming folk art decorations such as plant motives and stylized birds. Surely, Viera Kraicová has a good sense of the secrets of playful creativity, paying respect to the child's poetic imagery and its visual expression, which she is able



Milan Rúfus/Viera Kraicová: The fairy tale book, 1973

to convey in her illustrations, and through their simplicity and poetry achieve an intense and persuasive esthetic currency.

The author's affection towards children is apparent throughout her illustrative output. In each of her books for children she seeks to see with the child's eye and senses. Her use of playfulness and immediacy are logically rooted in her natural affinity to the child mentality.

A beautiful smiling world is revealed to the reading children in her fairy-tales and children folk games illustration series for "Podle, deti, medzi nás" (Come Children and Join Us), a book by K. Ondrejka (1979). The fresh and optimistic colors of her watercolor figural compositions are a direct reflection of being in harmony with the many facets of children's playfulness. The charms of visual poetry are well conveyed by small illustrations scattered throughout the text, depicting children in folk costumes, stylized natural motives and ornaments. The freshness and poetic visuality is carried by the simplicity of shapes.

Viera Kraicová's illustrative oeuvre concludes with the series of watercolor pictures to "Sklenený rybník" (The Pond of Glass), a book by J. Koval (1982), which, in its pure simplicity, provides a medium to convey the lyricism of the book's short stories. Her work here reveals its affinity with that of a painter in that the literary motives are illustrated in a series of rather independent pictures. Again, lyrical illustrations prevail, with the watercolor drawing giving the text a strangely unique mood, while both composition and the drawing itself remain highly artistic in character. These full-page illustrations are characterized by fresh and subtle colors, naïve-like use of watercolor, simple condensed shapes and static composition. This salient feature of Viera Kraicová's illustrations corresponds with the element of naïveté and simplicity, both indispensable for accomplishing such a high degree of lyricism. Viera Kraicová's interpretation is characterized by professor Holesovsky, a top expert on Slovak illustration art, as "a simple and naïve artistic play with shapes and colors". In her utterly original and modernist conception, the artist developed a current in Slovak illustration art characterized by the use of naïveté as a creative and artistic principle. Her pictures abound in rich emotional impact, which has grown out of the author's affection and affinity to children, nature and life. Each illustrated work has found a place for this unique imagination, and her unsurpassed use of decorative elements, inspired by original folklore decorations and children's creativity. The work of Viera Kraicová by its demanding, yet adequate quality, has made an important contribution to the history of picture books by bringing in new dimension. In every single of her books, her strong and modernist approach makes a contribution to the Slovak art of illustration by making landmarks in publishing history as unique work of art.

Gita Kordošová (Slovakia)

Art historian, after her studies of history of arts at Comenius University, Faculty of Philosophy in 1973 she started to work with the Slovak National Gallery where she focused on illustration. In 1981 she prepared an exhibition of substantial importance covering Slovak illustration in the period from 1960 to 1980. She oriented her research work to important personalities—founders of Slovak illustration and she presented them at exhibitions at home and abroad as well (Vienna, Bydgoszcz, Prague, Weimar). She contributed to exhibition dramaturgy of BIBIANA where she made a series of successful monographic collections of illustrations: Vincent Hložník, Viera Bombová, Founders of Slovak Illustration and Humorous World of Ivan Popovič. She presented the results of her research at symposiums of BIB and the Biennial of Graphic Art in Brno.



Milan Rúfus / Viera Kraicová: Kniha rozprávok / The fairy tale book, 1973

Kúzelný šarm ilustrácie

Ilustrácia detskej knihy zahŕňa rastúcu prírodu, rozvoj evolúcie a jej neobmedzené slobodné kvality, ktoré sú výsledkom jej neustáleho kontaktu s detským kvitnúcim svetom. V ilustráciách detských kníh sa nič neignoruje, pretože prijímateľmi sú sladké malé jedinice, ktorých pohľad na svet, tvary a prírodu, najmä však ich vizuálne prvky sa neustále menia a vyvíjajú. Deti vidia presne a ďaleko, takže dokonca aj malý tvor si môže vo svojej mysli položiť veľké otázky. Kúzelný šarm ilustrácie takto môže vizualizovať ich vieru aj predstavy a viesť ich k novým myšlienkam, pohľadom a svetom. Popri tom však postupne môže uvoľniť ich proces tvorivého vnímania.

Postmodernizmus ovplyvnil rôzne aspekty ľudského života, predovšetkým tých, ktorí žijú v moderných spoločnostiach. Oplyvnil však aj iné prostredia a ich rozvojové spoločnosti včítane umenia ilustrácie detských kníh.

Postmodernizmus kritizuje neefektívne myšlienky modernizmu a vyzýva k vydláždzeniu nového chodníka umenia, a teda aj k ilustráciám detských kníh prostredníctvom „tvorivej spolupráce“ a obnovy umeleckej tvorby za pomoci kombinácií rôznych výrazových prostriedkov.

Výmena textu a ilustrácií

Text a ilustrácie sú dva neoddeliteľné faktory pri tvorbe ilustrovanej knihy a obidva hrajú aktívnu rolu v procese tvorby a neskoršieho vnímania. Prevaha jedného na úkor druhého môže mať za následok nedostatok formy a prirodzenosti kníh. V podstate slová sú vnímané cez predstavy a ilustrácie cez slová. Takýto vzájomný dialóg a výmena ilustrovaných kníh vedie ku flexibilita a prúde, ktoré rieši vyššie zmienené problémy. Od ilustrácie sa neočakáva, že vyrozpráva príbeh do detailov. Skôr ilustrácie sú schopné tvorivo vizualizovať skryté a zjavné aspekty textu tým, že pridajú k nim nové horizonty, bez rušivého zásahu alebo vážnych zmien.

Nadmernosť

Nadmernosť v ilustrácii detských kníh sa obyčajne prejavuje v dvoch extrémne oddelených spôsoboch: niektorí prekročili v ilustrovaní príliš jednoduchú a príliš detskú atmosféru, ktorá sa prejavuje neadekvátne zjednodušená a jasne. A iní zase prekonalí umelecké ovzdušie tak, že vypadli z detskej krajiny zázrakov a ignorujú detský svet. Tvorba detských ilustrácií požaduje úprimnosť, srdečnosť a skutočnú atmosféru. A to ich robí večnými a nezabudnuteľnými.

Dvojzmyselnosť a dvojznačnosť

Jedna z významných charakteristík postmodernizmu je dvojzmyselnosť a dvojznačnosť, ktorá vedie k váhavosti a neistote. V tejto myšlienkovvej škole môžete rozhodnúť o určitosti a platnosti všetkých konceptov. Táto atmosféra postmodernizmu dáva účastníkom možnosť rozmýšľať a rozhodnúť sa o tom, či zostanú obyčajnými divákmi, alebo môžu premýšľať o vzťahu medzi vizuálnymi a textuálnymi konceptmi v zmysle ich vzájomného dopĺňania. To môže vyvolať otázky v ich mysli, ktoré zostávajú nezodpovedané aj po prečítaní celej knihy. Počas kladení si otázok, niekto môže zísť príliš ďaleko, a tak sa komunikácia medzi knihou a deťmi môže narušiť a koncepty zostávajú prázdne a dvojznačné.

Legends a mýty

Legends a mýty sú pravdepodobne najlepším priestorom pre prejavy postmodernistickej náuky v ilustráciách detských kníh. Vyrastajú v každej spoločnosti ako kultúrne a národné filozofie, cez ktoré je možné dosiahnuť nové horizonty v atmosfére fantázie a vízií. Pritom sa uplatňujú také prvky, akými sú alegórie, metafory alebo prekračovanie pôvodných hraníc našej vizuálnej reality.

Anekdoty

Anekdoty je knihou iránskych bájí a legend, ktoré ilustroval Bahram Khaef, zosnulý iránsky ilustrátor. Táto kniha môže byť brilantným príkladom postmodernistickej ilustrácie v detských knihách. Kniha bola publikovaná v starodávnom štýle

a tá istá metóda bola použitá pri usporiadaní textu, ako aj pri ilustráciách. Tieto výrazové prostriedky vytvorili mimoriadny, moderný štýl, ktorý nemá zabudnutý, historický charakter. Ilustrácie boli vytvorené tak, aby vyprovokovali úprimnosť a porozumenie i slúžili textu knihy, ktorý si nárokoval len najmenší počet riadkov. Usporiadanie knihy tiež dopĺňa jej krásu a harmóniu tým, že aplikuje spôsob a metódu používanú v starých rytinách. Obal knihy bol navrhnutý v slávnostnej forme, kde štýl, akým sa v tlačil zlatý názov publikácie sa potvrdilo majstrovstvo tohto umeleckého diela.

Behzad Gharibpour (Irán)

Grafický dizajnér, animátor a ilustrátor. V roku 1992 absolvoval grafický dizajn na Fakulte krásnych umení Teheránskej univerzity. Univerzitný profesor výtvarných umení a umelecký redaktor viacerých vydavateľstiev. Začal pracovať ako maliar a animátor, neskôr sa stal grafickým umelcom na Inštitúte pre intelektuálny rozvoj detí a mládeže. V roku 1984 absolvoval kurz knižnej ilustrácie v Japonsku, poriadaný Ázijsko-pacifickým kultúrnym strediskom pri UNESCO. Bol finalistom súťaže Noma concours v roku 1988 za ilustráciu knihy Tajomstvo rybníka. V rokoch 1991 až 1994 sa zúčastnil množstva výstav a získal viacero ocenení, napríklad Čestnú cenu Noma concours v Japonsku (1994) za ilustráciu knihy Čierny leopard. Takisto získal viacero cien na národných výstavách ilustrácií v Iráne. V roku 1999 ho Ázijsko-pacifické kultúrne stredisko pri UNESCO vymenovalo za člena poroty v Noma Concours pre knižnú ilustráciu, okrem toho bol členom poroty na viacerých národných festivaloch. Ilustroval viac ako 12 kníh a vytvoril množstvo grafických diel.

Behzad Gharibpour

The Magic of Illustration

The illustration of Children's books involves a growing nature and developing evolution, and its limitless, liberal quality is a result of its constant contact with the children's blooming world. In children books' illustration, nothing is ignored since their audiences include the sweet little ones whose views of the world and the shape and nature of its existing elements, especially its visual elements, are permanently changing and evolving.

Children have accurate, farsighted visions, and even a single tiny image can create a great question in their minds. The magic of illustration, thus, can visualize their beliefs and imaginations and lead them to new ideas, viewpoints, and worlds. And alongside, it can evolve its development process gradually.

The Postmodernism, as a prevalent movement, has influenced different aspects of human life, particularly those of the modern societies. It has also affected the other environments and the other developing societies, including the art of the illustration of the children's books.

The Postmodernism criticizes the ineffective thoughts of the Modernism and challenges to pave a new path to art and consequently to the children books' illustration through a "creative cooperation" with the recreation and combination of various elements.

The Exchange of Text and Illustrations

Text and illustrations are the two inseparable factors regarding the creation of an illustrated book, both of which play an active role in the process. The domination of each may result in a deficiency in the form and nature of the books. In fact, words are perceived through the images, and illustrations through the words. Such a mutual dialog and exchange in illustrated books leads to a flexibility and a flow which solves the above-mentioned problems.

However, illustrations are not supposed to narrate the texts in details. Rather, illustrations are able to creatively visualize the covert and apparent aspects of the texts adding new horizons to them without interference or serious changes.

Excessiveness

Being excessive in the illustration of children's books usually occurs in two extremely separate ways: Some have exceeded in illustrating too simple and too childish an atmosphere which seems too simplistic and too evident. And some have surpassed such an artistic air that dropped them out of children's wonderland ignoring their world's elements. The creation of children's illustrations requires honesty, cordiality, and a tangible atmosphere to make them eternal and remarkable.

Equivocation (Ambiguity)

One of the most outstanding characteristics of the Postmodernism is its equivocation and ambiguity leading to hesitancy and uncertainty. In this school of thought, you may decide on the certainty and validity of all concepts. Such an atmosphere in the Postmodernism gives the audience the opportunity to think and deliberate, and the audience is not merely spectators, rather, they would ponder on the relationship between the visual and textual concepts in order to complement one another. This may cause a question in their mind which may still remain unanswered even after reading the whole book.

Meanwhile, one should go too far in this regard so that the communication between the book and children is impaired, and the concepts remain vague and ambivalent.

Legends and Myths

Legends and myths are possibly the best grounds to manifest the Postmodernist beliefs in the children books' illustrations. They are the outgrowth of each society's cultural and national beliefs, through which one may achieve new horizons in a fanciful, visionary atmosphere, applying devices such as allegories and metaphors and intruding the ordinary limitations and boundaries.

Anecdotes

Anecdotes is a book of Iranian fables and legends, illustrated by Bahram Khaef, the deceased Iranian illustrator. This book can be a brilliant example of Post-modernist illustration in children's books.

The book has been published with an antique appearance, and the same method has been developed into its layout and illustrations. These characteristics, yet, has created an outstanding, modern style, rather than an ancient, outdated piece.

The illustrations of the book have been designed to provoke sincerity and comprehensibility to serve the book's text, usurping the least number of lines. The book's layout has also complemented its beauty and harmony, applying a method received from the publication of the ancient engravings. The cover of the book has been designed in a glorious form and sealed in a golden title to prove a masterpiece of art.

Behzad Gharibpour (Iran)

Graphic designer and illustrator. Professor of visual arts at the university and also working with a few publishers as an art editor. He started to work as a painter, animator and finally as graphic artist at the Institute for the Intellectual Development of Children & Young Adults. In 1984 he was invited by the Asia / Pacific Cultural Center for UNESCO to take part in the "Training Course for Book Illustration" in Japan. Runner-up in Noma Concours in 1988 for the illustration of the book "The Secret of the Pond". Between 1991-1994 he attended numerous exhibitions and was awarded various prizes; Noma concours Encouragement Prize, Japan 1994 for the illustration of the book "The Black Leopard" and also prizes from the national illustration exhibitions in Iran. In 1999 he was invited as a member of jury by the Asia / Pacific Cultural Center for UNESCO to take part in Noma Concours for Book Illustration. He had been a member of jury in some other national festivals as well. He has illustrated more than 12 books and numerous graphic works.

Gerhard Jäger

Návrat kamišibai a ABC

Kamišibai je tradičná japonská rozprávková skrinka z papiera (kami znamená papier a šibai divadelnú hru, takže papierová divadelná hra). Veľké kresby sa zmestia do malinkého divadla, ktoré sa dá zmontovať aj na bicykli. Každá kresba zobrazuje jednu scénu príbehu. Rozprávač rozpráva príbeh a súčasne pohybuje kresbami, ako keby to boli pohyblivé obrázky. V Japonsku malo toto „bicyklové“ divadlo v období od dvadsiatych do päťdesiatych rokov obrovský úspech. Dnes chce nezisková spoločnosť ABC (ART BASIC for CHILDREN – Základy umenia pre deti) toto miniatúrne divadlo znovu oživiť ako poctu hovorenej tradícii rozprávania príbehov.



Viac informácií získate na:
www.abc-web.be
www.kamishibai.com
www.studio.co.jp/kamishibai

ABC n.p.a.

V súčasnosti ABC n.p.a. zostavuje medzinárodnú zbierku kníh, kvalitných hračiek, tematických stavebníc a multimédií (CD-romy, videofilm...), ktoré sa venujú najmä výtvarnému umeniu a architektúre. Používajúc tieto materiály ABC projektuje interaktívne ateliéry, ktoré sa zameriavajú na stieranie hraníc medzi jednotlivými formami umenia a ich cieľom je zvýšenie úrovne percepcie na všetkých úrovniach. Okrem budovania ABC ateliéru navrhuje ABC aj niektoré špecifické projekty: organizovanie tvorivých dielní v emigrantskom stredisku (Klein Kasteeltje) a v nemocniciach, ABC tanečné štúdio (vytvorené pri príležitosti ROSAS XX), navrhovanie auto-didaktických pomôcok na výučbu architektúry, projekt Kamišibai, ateliér nových médií pri príležitosti štúdií BOZAR (PSK)...

ABC n.p.a., Dansuertstraat 98, 1000 Brussels, tel./fax +32/(0)2 502 00 27,
mail@abc-web.be, www.abc-web.be

PRÁCA S KAMIŠIBAI

a) Od príbehu ku kamišibai

Príbeh kamišibai sa skladá z 12 kresieb, kde je príbeh vytlačený na čiernom podklade. Text prvej kresby je napísaný na zadnej strane poslednej kresby.

Aj keď sa formou kamišibai dá vyrozprávať akákoľvek myšlienka či príbeh, niektoré knihy alebo príbehy sú na to vhodnejšie. Potrebné je vziať do úvahy určité aspekty príbehu či ilustrácie. Kresby s príliš veľkým množstvom detailov by publikum zmiatli. Z takého istého dôvodu by príbeh nemal byť príliš dlhý alebo zložitý, lebo potom sa pozornosť publika stráca. Kamišibai možno „postaviť“ na jestvujúcej knihe alebo sade kresieb alebo hudobnom diele, piesni alebo filme atď. Môžete pracovať aj s pôvodnými (prevažne japonskými) príbehmi kamišibai. Môžete si ich objednať prostredníctvom:

*Kamishibai for Kids – Cathedral Station. PO BOX 629 New York, NY 10025
tel: 212-663-2471 alebo 800-772-1228*

Kamišibai zbierka ABC

ABC zbiera stále rastúcu zbierku kamišibai (skladá sa z originálov, jestvujúcich kníh, ktoré premenili na kamišibai alebo nové kamišibai, ktoré na objednávku vytvorili umelci a ilustrátori).

- Série príbehov formátu kamišibai (z Japonska, USA, Francúzska, a.i.) od tradičných príbehov po rozprávky od Roalda Dahla a Janoscha.
- Kamišibai, ktoré sú založené na starých obrázkových knižkách, pri príležitosti workshopu na výstave v Mestskej knižnici v Antverpách. ABC vybrala niektoré kresby a adaptovala staré príbehy.
- Kamišibai verzia divadelnej hry Floris ende Blancefloer divadelného súboru Laika. Rozprávač, hudobník a spevák vystupoval s týmto príbehom pred malým publikom v stane.

- ABC objednalo nové kamišibai u etablovaných autorov a ilustrátorov (Klaas Verplancke a Gerda Dendooven, a.i.)
- Klasické turecké a marocké príbehy. Kresby urobil profesionálny ilustrátor so študentom katedry ilustrácie na škole Sint-Lukashoges v Gente. Príbehy sa hrali v originálnom jazyku, ako aj v holandčine.
- Kamišibai ako výsledok niekoľkých workshopov s deťmi (napr. v emigrantskom stredisku a na základnej škole v Bruseli). Príbehy aj kresby urobili deti.
- Sériu kamišibai na základe malieb/kresieb slávnych umelcov (Bonnard, Roy Lichtenstein, Fernand Léger, Emil Nolde a mnohých iných) – v procese prípravy.

b) Rozprávanie príbehu s použitím kamišibai

Možnosti použiť kamišibai na vyrozprávanie príbehu siahajú od tradičného pouličného rozprávania po predstavenia kamišibai na školách, v knižniciach a pod. Kamišibai môžu predvádzať profesionálni herci/rozprávači, ale aj učelia, knihovníci alebo deti. Existujú, samozrejme, rôzne štýly rozprávania príbehu, ale zo skúseností vieme, že najlepšie upútajú pozornosť kresby a úlohou rozprávača je ilustrácie sprevádzať svojim príbehom (v závislosti od okolností).

Vzorec kamišibai od ABC:

- Kamišibai divadlo namontované na bicykli. Rozprávač bicykluje po meste, hľadá vhodné miesto a svoje príbehy rozpráva priamo na ulici. ABC kamišibai bicykel už prešiel rôzne mestá v Belgicku.
- Kamišibai divadlo postavené v stane. Najmä vo veľkých priestoroch vytvára použitie stanu intímnejšiu atmosféru, ktorá je pre rozprávanie príbehu taká potrebná. Kamišibai verzia Floris ende Blancefloer sa hrala v stane.
- Kamišibai divadlá postavené v školách/knižniciach/v tvorivých dielňach na určité časové obdobie.
- Tvorivé dielne kamišibai na školách/v knižniciach, kde si deti môžu urobiť svoje vlastné kresby a potom hrať vlastné kamišibai pred publikom.

c) Tvorba kamišibai s deťmi

Jestvuje niekoľko spôsobov, ako tvoriť príbeh kamišibai so skupinou. Dôraz môže spočívať na príbehu, ak začnete od existujúcich malieb alebo kresieb. Alebo sa môžete rozhodnúť zamerať sa na techniku kresby a budete ilustrovať nejakú známu rozprávku.

ABC už realizovala sériu tvorivých dielní, na konci ktorých deti hrali svoje vlastné kamišibai a používali svoje kresby a príbehy, ktoré si vymysleli.

Tvorivá dielňa kamišibai

Tieto tvorivú dielňu sme zorganizovali pre piatu triedu v jednej malej škole v Bruseli (10 a 11-ročné deti). Väčšina detí bola tureckého alebo marockého pôvodu a mali

problémy s holandčinou, jazykom, ktorý používajú iba v škole. Mimo školu, v rodine alebo s priateľmi hovoria svojim materinským jazykom (po turecky alebo marocky) alebo po francúzsky. Hlavným cieľom tvorivej dielne bolo zvýšiť ich pôžitok z jazyka. Práca sa zamerala na hovorenie/rozprávanie príbehu, asociácie a menej na písanie.

Hlavnou témou tvorivej dielne boli „kultúry“. Učiteľ chcel poskytnúť deťom príležitosť, aby sa o svoju kultúru podelili so spolužiakmi. ABC si na druhej strane myslí, že je dôležité na tvorivých dielňach predstaviť japonskú kultúru, lebo Japonsko je krajinou kamišibai.

17 detí z triedy sme rozdelili do dvoch skupín, lebo pri tvorbe príbehu a skúškach je neobyčajne dôležité pracovať v malých skupinách. Čím väčšia skupina, tým ťažšie sa tvorí príbeh.

Skupinám pomáhal pracovník ABC a učiteľ. Druhý učiteľ bol náhradníkom.

Tvorivá dielňa sa skladá zo 6 sedení, každé trvá dve hodiny + z verejnej prezentácie (showtime!). Záleží, samozrejme, od obsahu, aký si vyberiete, a tak sa môžete rozhodnúť urobiť tvorivú dielňu kamišibai dlhšiu alebo kratšiu. Kamišibai je určite výborným prostriedkom, ako sa pohrať s jazykom a vylepšiť čítacie návyky.

Príprava

Kamišibai divadlo postavíme v triede ešte pred začatím tvorivej dielne. Učiteľ prinesie knihy o Japonsku. V rámci prípravy na túto prácu dostali deti úlohu nájsť si niečo o Japonsku. Učiteľ ich sprevádza do knižnice, alebo im pomáha hľadať na internete či pozrieť knihy, ktoré majú k dispozícii v triede.

Predstavenie kamišibai

- Deti diskutujú o tom, čo sa o Japonsku dozvedeli pri svojom hľadaní.
- Učiteľ/pracovník ABC im povie o kamišibai (odkiaľ pochádza, ako sa používalo na uliciach Japonska, ...) a hovorí im o tvorivej dielni (ako sa vytvorí príbeh a ilustrácie).
- Učiteľ/pracovník ABC im porozpráva niekoľko kamišibai príbehov.
- Deti sa začnú hrať s kamišibai divadlom.

Ako vytvoriť príbeh: možná metóda

- Deti požiadame, aby si priniesli niečo z cudzej krajiny: fotografiu z dovolenky, čajník z Maroka, suveníry, mušličky zo španielskej pláže, darček od rodiny z Turecka...
- Deti ukážu predmety, ktoré si priniesli, a v krátkosti ich vysvetlia. Ostatné deti sa môžu pýtať otázky (Odkiaľ to pochádza? Našiel/kúpil/dostal si to? Na čo sa to používa?) Učiteľ/pracovník ABC usmerňuje, kde je to potrebné a zapisuje si kľúčové slová.

- Deti si vyberú jeden z predmetov. Dajú ho druhej skupine, ale nepovedia, odkiaľ pochádza a na čo sa používa. Príbeh sa vytvára okolo tohto predmetu.
- Asociácie (písomná úloha). Učiteľ/pracovník ABC ukáže deťom predmet a povie im niekoľko viet. Deti napíšu svoje asociácie.
Např.: V krajine, z ktorej tento predmet pochádza, sa môžete stretnúť s... Keď sa pozriem na tento predmet, tak si myslím, že... S týmto predmetom môžete... Keď sa pozriem na tento predmet, tak si pomyslím na farbu... Tento predmet sa volá...)
- Učiteľ/pracovník ABC prečíta výsledky a opäť napíše niekoľko kľúčových slov.
- Teraz môžu deti začať tvoriť príbeh. Štruktúra príbehu je založená na kľúčových slovách. Učiteľ/pracovník ABC môže deti priviesť späť k týmto kľúčovým slovám, ak sa príliš vzdialia. „Nezaoberajte sa teraz detailmi, ale sústreďte sa na dejovú líniu.“ Učiteľ/pracovník ABC pomáha deťom svoj príbeh štrukturovať tým, že ho rozdelia na „scény“. Každá scéna potom dostane jednu kresbu. (Budete potrebovať asi 12 scén.)
- Učiteľ/pracovník ABC pripraví na nasledujúce stretnutie tabuľu s príbehom, kde bude príbeh rozdelený na scény.
- Dialógy/dráma: scény sú rozpracované. V malých skupinách si deti skúšajú určitú scénu a potom ju zahrajú pred ostatnými. Učiteľ/pracovník ABC zapíše nápady a dialógy a pridá ich k príbehu.

Kamišibai kresby

Na tejto špeciálnej tvorivej dielni sa učiteľ/pracovník ABC rozhodol pre techniku koláže na vytvorenie ilustrácií. Týmto spôsobom sa môžu na každej ilustrácii podieľať všetky deti.

- Vytvorí sa „farebné plochy“. Deti robia farebné výkresy rôznymi technikami (striekanim, maľovaním...). Z týchto výkresov vystrihnú predmety a postavy príbehu.
- Deti spracujú každú postavu. Z kresieb sa urobí xeroxové kópie a prípadne sa zväčšia alebo zmenšia. Takto sa môžu použiť rôzne postavy vo všetkých ilustráciách.
- Urobí sa koláže z farebných výkresov a postáv.
- Učiteľ/pracovník ABC nalepí text na zadnú stranu kamišibai. Ilustrácie sa poplastujú.

Skúška

Deti svoj príbeh skúšajú, používajú svoj hlas, zvuky a hudbu. Showtime! Teraz nadišiel čas zahrať kamišibai v triede alebo na školskom večierku pred publikom, kde sedia rodičia, učitelia a priatelia.

d) Ako si urobiť vaše vlastné kamišibai divadlo

Kamišibai v zápalkovej škatuľke

Miniaturne kamišibai si môžete urobiť z veľkej zápalkovej škatuľky.

Kamišibai divadlo (jednoduchá verzia) model v skutočnej veľkosti

Pozri náčrt (k dispozícii aj na www.abc-web.be)

Viac informácií: ABC, tel: +32/(0)2 502 00 27



Gerhard Jäger (Belgicko)

Narodil sa v rakúskom Grazi. Pätnásť rokov pracoval v divadle Serapions vo Viedni. Potom sa päť rokov zaoberal sociálno-kultúrnou prácou v pohraničnej oblasti s Rakúskom a Slovinskom. Pred približne šiestimi rokmi sa začal venovať projektu ABC – čo znamená Základy umenia pre deti, v súčasnosti je jeho umeleckým riaditeľom.

Gerhard Jaeger

KAMISHIBAI COMEBACK and ABC

Kamishibai is a traditional Japanese story format ('kami' means paper and 'shibai' drama, paper drama so to speak). Big drawings fit in a tiny theatre that can be assembled on a bicycle. Each drawing shows a scene from the story. While he tells the story, the storyteller moves the drawings, as if they were slow motion cartoons. In Japan, this 'bicycle' story theatre was a huge success from the twenties until the fifties. Now, the non-profit association ABC (ART BASICS for CHILDREN) wants to reintroduce this unique miniature theatre as a tribute to the oral tradition of storytelling.



For more information:
www.abc-web.be
www.kamishibai.com
www.studio.co.jp/kamishibai

ABC n.p.a.

At the moment, ABC n.p.a. compiles an international collection of books, quality toys, theme-kits and multimedia (CD-roms, video's...) mainly dealing with visual arts and architecture. Using these materials, ABC designs interactive studios focusing on crossovers and aiming at enhancing perception on all levels.

Besides the development of the ABC studio, ABC also sets up some specific projects: organising workshops at a refugee-centre (Klein Kasteeltje) and at hospitals, an ABC-of-dance studio (developed on the occasion of ROSAS XX), designing autodidactic instruments for architecture education, a Kamishibai project, a studio on new media on the occasion of the BOZAR studios (PSK)...

ABC n.p.a., Dansaertstraat 98, 1000 Brussels, tel./fax +32/(0)2 502 00 27,
mail@abc-web.be, www.abc-web.be

WORKING WITH KAMISHIBAI

a) From story to Kamishibai

A kamishibai story consists of 12 drawings, with the story printed on the back. The text of the first drawing is printed on the back of the last drawing.

Although any idea or story could be turned into kamishibai, some books or stories are more suitable than others. One has to take into account certain aspects of the story and the illustration. Drawings with too many details could confuse the public. For the same purpose, the story shouldn't be too long or complicated, because then you lose the attention of the public. You can base your kamishibai on an existing book or a series of paintings or a piece of music, a song, a movie...

You can also work with original (mainly Japanese) kamishibai stories. You can order them through: *Kamishibai for Kids—Cathedral Station, PO BOX 629 New York, NY 10025- tel: 212-663-2471 or 800-772-1228*

ABC's kamishibai collection

ABC compiles an always-growing collection of kamishibai. (consisting of originals, existing picture books turned into kamishibai, or new kamishibai commissioned to artists and illustrators)

- A series of stories issued on kamishibai format (from Japan, USA, France, a.o.) ranging from the traditional stories to tales by Roald Dahl and Janosch.
- Kamishibai based on old picture books, on the occasion of a workshop at an exhibition in the City library of Antwerp. ABC selected some drawings and adapted the old stories.
- Kamishibai-version of the theatre play 'Floris ende Blancefloer' by theatre company Laika. A storyteller, a musician and a singer performed this story in a tent, in front of a small audience.
- New kamishibai commissioned by ABC to established authors and illustrators (Klaas Verplancke and Gerda Dendooven, a.o.)

- Traditional Turkish and Moroccan stories. A professional illustrator and student of the department Illustration at the Sint-Lukashogeschool in Gent made the drawings. The stories were told in the original language as well as in Dutch.
- Kamishibai created as a result of several workshops with children (e.g. in a refugee-centre and an elementary school in Brussels). Stories and drawings are made by the children.
- A series of kamishibai based on paintings/drawings of famous artists (Bonnard, Roy Lichtenstein, Fernand Léger, Emil Nolde and many others) (work in progress)

b) Telling stories using kamishibai

The possibilities of using kamishibai to tell a story range from traditional street storytelling to kamishibai performances in schools, libraries... Kamishibai can be told by professional actors/storytellers but also by teachers, librarians or children. There are of course different styles of storytelling but we learned from experience that the drawings are the main focus of attention and the storyteller is there to accompany the illustrations with his story (depending on the circumstances).

ABC kamishibai formula's:

- Kamishibai theatre mounted on a bicycle. The storyteller rides around the city, looks for a suitable spot and tells his stories on the street. The ABC kamishibai bicycles already toured different cities in Belgium.
- Kamishibai theatre set up in a tent. Esp. in bigger spaces, the use of a tent creates a more intimate atmosphere necessary for storytelling. The kamishibai version of 'Floris ende Blancefloer' was performed in a tent.
- Kamishibai theatres set up in schools/libraries/workshops for a specific period of time.
- Kamishibai-workshops at schools/libraries/workshops where children can make their own drawings and stories and perform their own kamishibai in front of an audience afterwards.

c) Creating kamishibai with children

There are several ways to create a kamishibai story with a group. The emphasis can lie on the story, if you start from existing paintings or drawings. Or you can decide to focus on the technique of drawing by illustrating a well known fairy-tale.

ABC already conducted a series of workshops at the end of which children performed their personal kamishibai using their own drawings and the stories they made up.

Kamishibai workshop

This workshop was organised for the fifth grade of a small school in Brussels (10 and 11-year olds). Most children had a Turkish or Moroccan background and had difficulties with Dutch, a language they only use in school. Outside school, in family setting or with friends, they use their mother tongue (Turkish or Moroccan) or French. The main object of the workshop was to enhance their pleasure in language. The focus of this workshop was definitely on speaking/storytelling, associations and much less on writing.

The main theme of this workshop was 'cultures'. The teacher wanted to give the children the opportunity to share their own culture with their classmates. ABC on the other hand thinks it important to introduce Japanese culture during workshops, Japan being the country of kamishibai.

The 17 children of the class were divided into two groups, because it is especially important for the creation of the story and the rehearsing that you can work with small groups. The bigger the group, the more difficult it is to produce a story. The groups were assisted by an ABC guide and a teacher. A second teacher was standby.

The workshop consists of 6 sessions of two hours each + public presentation (show-time!). Of course, depending on the content choices you make, you can decide to make your kamishibai workshop longer or shorter. Kamishibai is definitely the perfect instrument to have fun with language and improve reading skills.

Preparation

The kamishibai theatre is set up in the classroom before the workshop starts. Books on Japan are brought along by the teacher. The children received the assignment to do some research on Japan in preparation of the workshop. The teacher accompanies them to the library or helps them to search the Internet or to check the available books in class.

Introducing kamishibai

- The children discuss what they learned about Japan through their research.
- The teacher/guide tells them about kamishibai (where it comes from, how it was used in the streets of Japan...) and discusses the workshop (the making of the kamishibai story and illustrations).
- The teacher/guide tells them some kamishibai stories.
- The children get to play with the kamishibai theatre.

How to make a story: a possible method

- The children are asked to bring something along from a foreign country: a holiday picture, a teapot from Morocco, a souvenir, a shell from a Spanish beach, a gift from their family in Turkey...
- The children show the objects they brought along and give a short explanation. The other children can ask questions (where did it come from? Did you find/buy/receive it? What is it used for?). The teacher/guide coaches where necessary and writes down some keywords.
- The children choose one of the objects. They give it to the other group without telling them where it is from or what it is used for. The story is constructed around this object.
- Associations (writing assignment). The teacher/guide shows the object and gives the children a couple of sentences. The children write their associations down. (E.g.: In the country this object comes from, you'll find.... The people there are... If I see this object, I think of... With this object you can... If I see this object, I think of the colour... This object is called...)

The teacher/guide reads the results aloud and again writes down a number of keywords.

- Now the children can start making the story. The structure of the story is based on the keywords. The teacher/guide can lead the children back to these keywords if they drift off too far. 'Don't work on the details now, but concentrate on the storyline.' The teacher/guide helps the children to structure their story by writing the story down in 'scenes'. Each scene will become a kamishibai drawing. (You will need around 12 scenes)
- The teacher/guide prepares a storyboard for next session, the story divided into scenes.
- Dialogues/drama: the scenes are elaborated. In small groups, the children prepare a little play around a specific scene and act out the scene in front of the others. The teacher/guide writes down ideas and dialogues and adds them to the story.

Kamishibai drawings

In this particular workshop the teacher/guide opted for the collage technique to create the illustrations. This way, all children could contribute to every illustration.

- Creating 'area's of colour'. Using different techniques (spattering, painting, eco-line...) the children made colour sheets. Out of these sheets the objects and characters from the story were cut out.
- The children each elaborate a character. The drawings are Xeroxed and if necessary enlarged or scaled down. This way the same characters can be used in all illustrations.
- Making of collages with the colour sheets and the characters.

- The teacher/guide glues the text on the back of the kamishibai. The illustrations are plasticised.

Rehearsal

The children practise their story, using their voices, sounds and music.

Showtime!

Now it's time to show the kamishibai in the classroom or on a school party in front of a public of parents, teachers and friends.

d) How to make your own kamishibai theatre

Kamishibai in a matchbox

You can make a miniature kamishibai by using a large matchbox.

Kamishibai-theatre (simple version) full-scale model

See scheme (also available on www.abc-web.be)

More information: ABC, tel: +32/(0)2 502 00 27



Gerhard Jaeger (Belgium)

Was born in Graz, Austria. For fifteen years, he worked in the Serapions theatre in Vienna. Afterwards, he did some social-cultural work for five years at the border with Austria and Slovenia. He started some six years ago with the ABC project and is now the artistic leader of ABC (ART BASIC for CHILDREN).

Dagmar Srenská

K postmodernizmu v slovenskej ilustrácii pre deti

Ako dôležitý prínos možno pokladať to, že sa naša spoločnosť na začiatku deväťdesiatych rokov opäť plne otvorila vplyvom európskeho kultúrneho diania, stalo sa prirodzeným, že sme si veľmi rýchlo osvojili pojmy, ktoré v diskusióch západnej Európy prevažovali v posledných desaťročiach. Medzi nimi, samozrejme, na prvé miesto by som zaradila pojem postmodernizmus.

Dá sa predpokladať, že ako dôsledok tohto procesu bude len zmnoženie duchovného zmätku, a to v tej väčšej miere, čím druhotnejšie a odvodennejšie budú informácie, o ktoré sa naše domáce uvažovanie bude opierať. Pôvodná formulácia myšlienok, na ktorých sa zakladala európska diskusia o postmodernizme v predchádzajúcich desaťročiach, konkrétne na konci 70. a začiatkom 80. rokov, vychádzala z dvoch knížiek Jeana François Lyotarda, Postmoderná situácia, 1979 a Postmoderná vysvetľovaná deťom, z roku 1986.

Pojem postmodernizmus nevďačí však za svoj vznik prostrediu európskemu. Začal sa objavovať najprv v kultúrnej oblasti americkej, a to v súvislosti s kritikou modernej architektúry a jej internacionálneho štýlu charakterizujúceho architektonické výtvory asi do polovice 60. rokov. Len pre zaujímavosť termín internacionálny

štýl vznikol už v roku 1932. Pre tento štýl bol charakteristický prísny funkcionalizmus, odmietanie dekoratívnych prvkov a podľa jeho kritikov aj odtrhnutie sa od historických súvislostí. Ako je teda evidentné, postmodernistické koncepcie v architektúre sú voči týmto javom v priamej opozícii. Oproti funkcionalistickému purizmu zdôrazňujú úlohu, aká v architektúre pripadá symbolizmu, nesúhlasia s nefunkčným charakterom dekoratívnych prvkov, ktoré proklamujú slobodné čerpanie výrazových prostriedkov z celej historickej zásoby umeleckých koncepcií. Diskusia okolo postmodernizmu sa výrazne prejavila na Benátskom bienále v roku 1980. Predovšetkým americkí postmodernisti pokladali za nutné zrušiť hranicu okolo existujúceho umeleckého jazyka súčasnosti, talianski postmodernisti zase nabádali opäť nadviazať na historický prúd minulých skúseností. Pričom sa zdôrazňovala rôznorodosť umeleckých diel, pre ktoré bol predovšetkým spoločný pocit nespokojnosti vo vzťahu k tomu umeleckému štýlu, takisto tiež rôznorodému, akým je označovaná moderna. Lyotardove práce venované problematike postmodernizmu patria k prácam, ktoré si navzájom protirečia, no je však paradoxné, že sa navzájom spolu dobre dopĺňajú. V prvej z nich, Postmoderná situácia z roku 1979, analyzuje predovšetkým situáciu vedeckého bádania v súčasnej dobe s rýchlo postupujúcimi informáciami, a snaží sa zistiť, aké dôsledky z toho vyplývajú, pokiaľ ide o nové chápanie spoločenských väzieb. Napriek tomuto špeciálnemu zameraniu sa výrazne ovplyvnili debaty o postmodernizme i vo sfére literatúry a umenia, pretože sa im svojimi analýzami poskytol pevnejší myšlienkový základ. Druhá knižkočka Postmoderno venovaná deťom, z roku 1986 je tvorená formou listov. Autor rozvíja v nich súvislosti so situáciou v polovici 80. rokov v oblasti kultúry, umenia a filozofie, ale aj s problematikou prekonávania totalitných ideológií. V tejto knižkočke je kapitola, v ktorej Lyotard uvažuje o deťoch, no predovšetkým o detskom myslení, ako nutnom predpoklade každého filozofovania, v ktorom je podstatná otvorenosť pre ustavičné otázky o nových veciach a problémoch.

Napriek tomu, že do roku 1989 nebola v našom umení spoločenská situácia priaznivo naklonená dialógu s európskymi avantgardami a už vôbec nie otvorenosť pre ustavičné otázky o nových veciach, už okolo roku 1965 vznikali u našich avantgardných maliarov snahy o novú interpretáciu ilustrácie, ktorú by sme paradoxne mohli nazvať postmodernistickou. Boli to predovšetkým ilustračné sprievody k rozprávkovým textom Alojza Klimu, Viery Kraicovej a Rudolfa Filu, ktorý sa však väčšmi orientoval na ilustrácie pre dospelých čitateľov. Títo umelci ilustráciu chápali ako dielo, v ktorom sa jednoznačne uplatňuje právo na vlastný príbeh, viacej adekvátny samotnému textu. Ako výrazové prostriedky používali viaceri maliarskych a kresliarskych techník na jednej ploche, často spojených s technikou koláže. Neraz sa v takomto prístupe teda spojili všetky umelecké a výtvarné výrazové prostriedky, ktoré charakterizujú vyššie spomenuté umelecké druhy. Ilustrácia pre nich bola obrazom. Považovali ju za dielo ako každý iný obraz. Tým sa výrazne odlišovali od generácie, ktorá kráčala v šľapajach nestorov slovenskej ilustrácie moder-

ného prejavu – L.Fullu, V.Hložníka a neskôr A.Brunovského. Ilustrovanie každej knihy chápané ako sprievodný výklad textu.

V 70. a 80. rokoch, teda v období, keď sa začínali a neskôr rozvíjali diskusie okolo postmoderny, dominovala línia, v ktorej sa jasne prejavoval vplyv Albína Brunovského a jeho žiakov. V týchto ilustráciách sa často obdivoval prístup, akým sa brilantne a precízne ovládali všetky finisy a špecifiká rozmanitých grafických techník. Prenášali ich do ilustrácií, dominovala v nich racionálne rozložená kompozičná skladba, čistota čiar i šrafovaní, v mnohých prácach sa striedala s nádherne rozpracovanými tieňmi a polotieňmi. Ladné línie kresby vedeli majstrovsky nahradiť snovými prechodmi akvarelových farieb. V niektorých ilustráciách ako protipól, zasa pribúdali plochy s bohato rozloženými expresívnymi farebnými tónmi, v ktorých dominovala dramaticky vedená kresba ohraničujúca tvary.

V slovenskej ilustračnej tvorbe 80. a 90. rokov, aj keď sa uplatňovala široká škála umeleckého prístupu, výrazné postmodernistické prvky sa v ilustrácii neprejavovali, s výnimkou ilustrácií pre dospelých. Jednotlivé ilustračné prejavy môžeme teda rozdeliť do dvoch základných polôh, ktoré platia až dodnes. V epickej sa zdôrazňujú a výtvarne dokresľujú dejové články literárnej predlohy a najpodstatnejšie prvky textu. Zreteľným kresbovým zdôraznením jednotlivých postáv, vecí a krajiny sa chce dosiahnuť priama estetická komunikácia. Naratívnosť výtvarného prístupu podporuje dej i samotné situácie príbehov. V imaginatívnej polohe sa využíva svojrázna atmosféra textu, do značnej miery vnútorne nezávislá od výtvarného spracovania. Poetizačnými a fantazijnými prvkami je znásobovaná sugestívnosť textu, zvyšuje sa krehká snová krása literárnej predlohy, čím sa vyvoláva bohatá obrazotvornosť u čitateľa. Neraz tak prirodzeným spôsobom sa rozširuje pôsobenie myšlienkového umeleckého hodnoty literárneho diela.

Dagmar Srnenská (Slovensko)

Historička umenia. Doma i v zahraničí pripravila desiatky výstav a katalógov z oblasti súčasného slovenského maliarstva a grafiky. Pravidelne publikovala štúdie, články a recenzie v denníkoch a odbornej tlači. Pre vydavateľstvá Pallas a Tatran autorsky spracovala monografie popredných predstaviteľov súčasného slovenského umenia (12 grafických listov L. Fullu, 1978, Život a dielo E. Spannerovej, 1979, Francúzska rokoková grafika zo zbierky Galérie mesta Bratislavy, 1982, 12 grafik V. Gergefovej, 1985, Dielo K. Ondreičku, 2000, Život a dielo I. Weinerja-Kráľa, 2001). Spolupracovala na organizovaní medzinárodných výstav v Prahe, Grazi, Bruseli, Leedsi, Paríži, Cagnes sur Mer, Santa Monice. Pedagogicky pôsobí na Akadémii výtvarných umení v Banskej Bystrici. Je absolventkou Katedry vedy o výtvarnom umení na Filozofickej fakulte Univerzity J. A. Komenského v Bratislave. Postgraduálne štúdium absolvovala na Univerzite Johanna Keplera v Linci (1993 – 1995), na Oddelení medzinárodného manažmentu kultúry a umenia so sídlom v Salzburgu, Rakúsko.

Dagmar Srnenská

About Postmodernism in Slovak Illustration for Children

At the beginning of the 90-ties our society fully opened itself towards the influences of the European cultural life and the first consequence was that it became natural as we got acquainted with concepts and terms that had been used in West European discussions during the last decades. The very first one is of course the concept of Postmodernism itself.

One can assume that only multiplied spiritual chaos shall be the consequence of this process and it shall grow depending on how "second-hand" and derivative the information our domestic consideration shall lean on shall be.

The original ideas the European discussion on Postmodernism leant on in last decades, especially at the end of the 70-ties and beginning of 80-ties come from two books by Jean Françoise Lyotard, *Postmodern Situation* from 1979 and *Postmodernism explained to children* from 1986.

But the concept of Postmodernism was not created in the European environment. First it appeared in the American cultural area in connection with the critique of Modernistic architecture and its international style characterising the architectural

works till half of the 60-ties. It is interesting that the term "international style" was created as early as in 1932. This style was characterised by strict functionalism, refusal of decorative elements and according to its critics also its move off from historical threads. So it is evident that the postmodernist conceptions in architecture are in a direct opposition to these features.

In comparison to functionalistic purism they underline the role belonging to symbolism in architecture, they do not agree with non-functional character of decorative elements proclaiming free use of whole range of artistic concepts from the past. The discussion on Postmodernism was evident at Biennial in Venice in 1980. First of all the American postmodernists considered it necessary to invalidate the barrier around the existing contemporary artistic language, the Italian postmodernists encouraged to tie up to historic stream of past experiences. A diversity of pieces of art was emphasised although the works had common feeling of dissatisfaction in relation to this complex called Modern being itself miscellaneous as well. The individual works of Lyotard dedicated to Postmodernism differ quite a lot and this is why they complete each other well. In *Postmodern Situation* from 1979, the first of them, the author analyses first of all the present state of scientific research with rapid spread of information and he strives to find out what are the consequences as for new understanding of social relations is concerned.

In spite of this special focus also the discussions on Postmodernism in the areas of literature and arts were influenced as it provided them with more solid ideal basis. The second booklet *Postmodernism* dedicated to children from 1986 consists of letters. He analyses the situation in the middle of 80-ties in the area of culture, arts and philosophy as well as the issue of overcoming totalitarian ideologies. In this book there is a part where Lyotard thinks about children, but first of all about children way of thinking as a necessary precondition of philosophising where frankness is substantial to never ending asking about new issues.

In spite of the fact that until 1989 the social situation in arts in our country was not opened for a dialogue with European Avantgardes and there was no frankness for asking about new issues at all, it was about 1965 when our Avantgard painters struggled to find new interpretation of illustration. Paradoxically we could call it postmodern. First of all the illustrations of fairy tales by Alojz Klima, Viera Kraicová and Rudolf Fila who oriented himself more to illustrations for adults. They understood the illustration as a work where an artist takes his right for his own story, more or less adequate to the text itself. Various painting and drawing techniques were used on the same sheet, very frequently combined with the technique of collage. So in many cases all artistic and creative means of expression characteristic to above mentioned arts mingled. For them the illustration was a painting. They understood it as a piece of art, the same as any other painting. This was a significant difference from the generation walking in footsteps of founders of modern expression in Slovak illustration—Ludovít Fulla, Vincent Hložník and later on Albin Brunovský.

Illustrating a book was understood as another interpretation of the text to them. In the 70-ties and 80-ties, i.e. in the period when the discussions on Postmodernism began and later went on, there was a dominant line where an influence of Albín Brunovský and his students was clear. On these illustrations an approach was often admired where all refinements and specific features of various graphic art techniques were brilliantly and precisely mastered. They were transmitted to illustrations, a rational composition was dominant, purism of lines and hatching, in many works it was combined with beautifully elaborated shadings and halftoning. They were able to replace the fluent lines of a drawing by dreaming transition of aquarel colours. In some illustrations there was an opposite pole in form of areas full of expressive colourful tones where dramatic drawing defining shapes was dominant.

Although a wide scale of artistic approaches was used in Slovak illustration in the 80-ties and 90-ties no significant postmodern elements could be found in our illustration with the exception of illustration for adults. Individual illustration expressions can be divided to two basic levels and this is valid also today. On the epic level the elements of the literary story and the most substantial elements of the text are emphasised and filled in. Evident drawing emphasise of individual characters, things and scene the artist wants to reach a direct aesthetic communication. Narrativeness of the visual approach supports the action and the situations in the story. On the imaginative level a peculiar atmosphere of the text is used being inwardly independent from the visual adaptation. Elements of poetry and fantasy multiply suggestive character of the text, fragile dreaming beauty of the literary text is increased and rich imagination is evoked with the reader in this way. In many cases the ideal and artistic values of a literary work are increased in natural way.

Dagmar Srnenská (Slovakia)

Art historian. She prepared tens of exhibitions and catalogues dedicated to contemporary Slovak painting and graphic art at home and abroad as well. She published regularly studies, articles and reviews in dailies and special journals. She wrote monographies about leading representatives of the Slovak contemporary art for publishing houses Pallas and Tatran (12 Graphic Sheets of Ludovít Fulla, 1978; Life and Work of Edita Spannerová, 1979; French Rococo Graphic Art in Collections of Bratislava Municipal Gallery, 1982; 12 Graphic Sheets of Viera Gergelová, 1985; Works of Karol Ondreička, 2000; Life and Work of Imrich Weiner-Král, 2001). She took part in organising international exhibitions in Prague, Graz, Brussels, Leeds, Paris, Cagnes sur Mer, Santa Monica. She is a teacher at the Academy of Visual Arts in Banská Bystrica. She graduated from Comenius University, Philosophical Faculty, Department of Science on Visual Arts in Bratislava. She continued her studies at Johann Kepler University in Linz, Austria (1993 – 1995) at the Department of International Culture and Arts Management with seat in Salzburg, Austria.



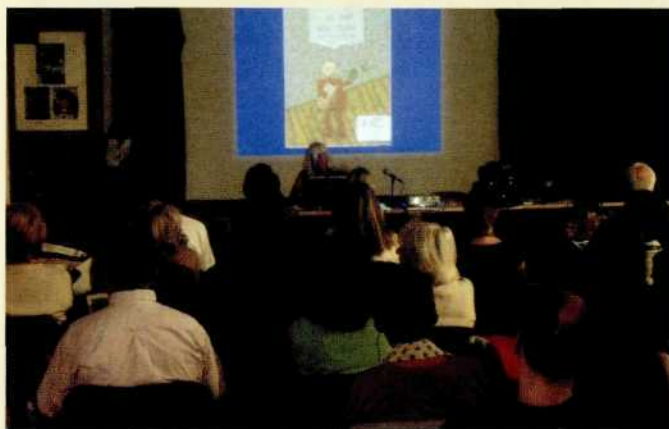
Sympóziium BIB 2003: *B. Brathosá*, kurá-
torka BIB 2003 (vľavo), *L. Ratcheva-Stratičeva*,
BARFIE, *P. Čačko*, riaditeľ Bibliary (uprostred),
D. Smeuská, koordinátor Sympózia BIB 2003
(vpravo)

Symposium BIB 2003: *B. Brathosá*, Cura-
tor of BIB 2003 (left), *L. Ratcheva-Stratičeva*,
BARFIE, *P. Čačko*, Director of BIBIANA
(in the middle), *D. Smeuská*, Coordinator
of the Symposium BIB 2003 (right)



Zo Sympózia BIB 2003

At Symposium BIB 2003



Zo Sympózia BIB 2003

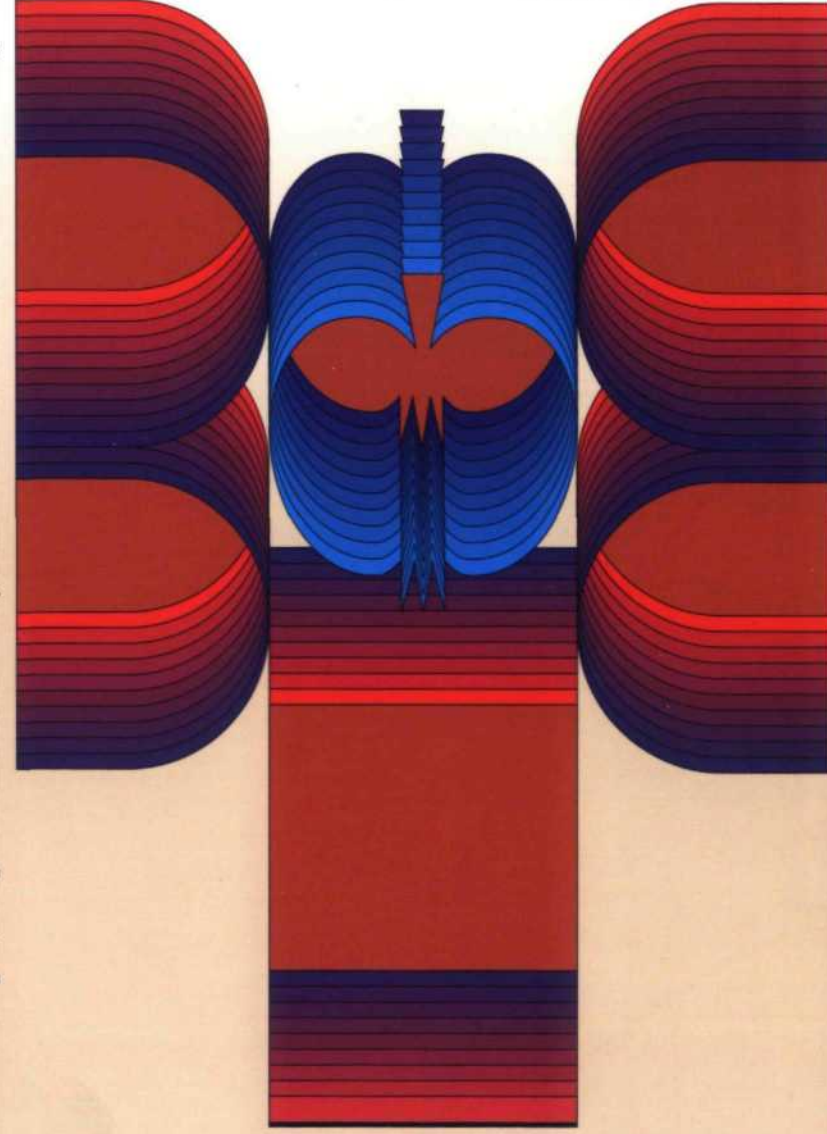
At Symposium BIB 2003



BIB 2003

**ZBORNÍK
MISCELLANY**

Биеннале иллюстраций Братислава Словакия / Bienal de Ilustraciones Bratislava Eslovaquia



Biennial of Illustrations Bratislava Slovakia / Biennale d'illustrations Bratislava Slovaquie

Biennale der Illustrationen Bratislava Slowakei

Zborník BIB 2003 • Miscellany BIB 2003