

Úskalí obrazu

— Hana Voisine-Jechová —

V literárních dílech se výtvarné motivy a „malířský“ přístup k zobrazené skutečnosti, ba i komentáře obrazů existujících a fiktivních objevují běžně. Ve svém příspěvku se omezují na několik úvah o jejich využití v narativní próze: 1. na to, co spisovatel nebo jeho hrdina vnímá při pohledu na obraz (vidí to, co je zobrazeno, nebo chápe obraz jako podnět k úvahám, které přesahují jeho vizuální vjem?) a 2. jakým způsobem autor vyjadřuje – nebo není schopen vyjádřit – své zážitky. Jde vlastně o dva problémy: vnímáme díla esteticky nebo ještě, ba i výlučně „jinak“ – a v jakém smyslu? Jsme schopni estetický vjem popsat?

Dochází zde k určitým nesnázím terminologickým. V odborných studiích se častěji než o percepci mluví o recepci, která je s percepcí sice spjata, ale není s ní totožná. Tyto dvě oblasti však lze teoreticky rozlišit. Složitější je rozlišení vjemu a dojmu a autoři, cestovatelé popisující své zážitky z návštěv galerií a výstav (jako např. Karel Čapek) nebo i romanopisci inspirující se výtvarnými díly je někdy zaměňují. Ani v teoretických studiích přesnější definice nenajdeme. Zich se sice zabývá estetickým vjemem, ale najdeme u něho i výraz *dojem*, a to v podstatě ve stejném významu (Zich 1981: 67, 72, 117 atd.).

Narážíme i na problém slovního vyjádření. Goethe říká: „Die Kunst ist deshalb da, dass man sie sehe, nicht davon spreche“ (Umění je zde proto, aby se na ně hledělo, a ne aby se o něm mluvilo – Goethe 1923: 395). A je příznačné, že při komentování uměleckých děl užívá často výrazu *nevýjádřitelný* [*unsäglich*]. Neruda podobně konstatuje: „Velikost Michel Angelova nedá se vyřici slovy. Jako se nižádnými slovy nedá popsat a vyhloubat žádné dílo jeho“ (Neruda 1950a: 286). Zich se vyjadřuje ve stejném smyslu (Zich 1981: 66).

Je nesporné, že existuje vztah mezi literárními žánry a směry a způsobem, jakým v nich spisovatelé zachycují estetický vjem nebo dojem vyvolaný výtvarným dílem. Nevěnuji však této otázce speciální pozornost. Za stávajícího stavu literárního výzkumu lze zde těžko dojít k obecně platným závěrům. Uvedené příklady jsou spíše sondáží než konstatováním. Jejich cílem není podat jednoznačné interpretace, ale inspirovat k úvahám dalším.

Informace o obrazech, přímý dojem a jeho fiktivní využití

Jak už bylo řečeno, popisy obrazů a obecně výtvarných děl se v románech a povídkách objevují často. Spisovatelé podnikají cesty do světových kulturních center a popisují své dojmy z návštěv galerií, chrámů a různých pamětihodností. Vznikají jakési subjektivní, někdy esteticky vynikající bedekry (ba dokonce „bedekry“ *avant la lettre*), které mohou být zařazeny do cestopisů, jako je tomu třeba u Kollára nebo u Nerudy, ale které mohou být také propleteny s narativní fikcí, jako je tomu u Madame de Staël v románu *Corinne ou l'Italie* (1807).¹ Je příznačné, že francouzská spisovatelka se inspirovuje díly skutečně existujícími. Později – u Gogola, E. T. A. Hoffmanna nebo u Oscara Wilda a Henry Jamese a v Čechách především u Zeyera a Karáska ze Lvovic – se objevují popisy obrazů fiktivních. I nadále však spisovatelé využívají motivů maleb nebo obecně uměleckých děl, jež mohli přímo spatřit nebo jejichž popisy, reprodukce a komentáře je upoutaly jiným způsobem (lze citovat např. popis návštěvy v Louvru v románu Stefana Žeromského *Lidé bez domova*, 1900 aj.).

Zde je nutno vzít v úvahu, že vztah k dílům výtvarného umění má různé podoby v souvislosti s literárními žánry a směry. Projevuje se

1 Zde je ovšem nutno vzít na vědomí, že impulz k tomuto dílu vznikl ještě dříve, než Madame de Staël navštívila Itálii.

jinak v textech popisných s výraznými prvky „realistickými“ až dokumentárními a jinak v narativní fikci poznamenané existenciálním tázáním. Už od konce 18. století se popis fiktivních obrazů objevuje ve fantastických povídkách a v této podobě setrvává až do současnosti. V literatuře 20. století se pak fantastika často prolíná s analýzou těžko postižitelných psychických stavů a tento aspekt se odráží i ve vjemu výtvarných děl.

Autoři „nefantastických“ textů, alespoň až do nástupu neoromanismu a symbolismu, se většinou snaží podat informace o dílech, s nimiž se seznámili, a k bedekrovským záměrům se přiznávají. Při popisu Pompejí Neruda například doporučuje, aby si čtenář doplnil jeho informace z monografie Johannese Adolpha Overbecka (Neruda 1950b: 189), a lze předpokládat, že i on sám obrazy nepopisoval pouze podle toho, co viděl, ale i podle toho, co si o nich přečetl.

Informace mohou být objektivní nebo subjektivní a tyto dva přístupy se různě kombinují. Zdá se, že právě zde můžeme zachytit určité proměny v literárním vyjádření. Kollár nebo Neruda se snaží většinou popisovat obrazy tak, jak by je mohl vidět každý, a jen sem tam k tomu připojují komentáře svědčící o jejich světovém názoru. U Kollára se jedná o narážky vlastenecké, u Nerudy se projevuje odpor k dogmatickému katolicismu...

Později mluví spisovatelé často o svých subjektivních nebo i náhodných dojmech vyvolaných výtvarnými díly. Zůstává však nadále otázkou, zda jsou tyto dojmy totožné s estetickým vjemem. Jak už bylo řečeno, i zasvěcení komentátoři výtvarných děl tyto dva pojmy zaměňují. František Langer takto například říká: „Chtěl jsem si dojem z výstavy zachytit do nějakého podobenství“ (Langer 1966: 22). Je příznačné, že autor chce *dojem* vyjádřit *podobenstvím* – tento postup vede k přirovnáním spojujícím výtvarné dílo s nejrůznějšími jevy z jiných oblastí, a to i mimoestetickými. Takto postupuje Karel Čapek ve svém *Výletu do Španěl* (1930), podobně píše ve svých cestopisných prózách Jaroslav Durych a četní další.

I dojmy je však obtížné popsat, a jak už bylo řečeno, bývají vyjadřovány přirovnáním. Tak se podle Františka Langra objevují na prvních obrazech Váchalových „břízky, oblaka, stromy, všecko nadité a pruhované jako venkovské duchny“ (Langer 1966: 12) nebo tělo Krista je „skvrskalé jako stará stromová kůra nebo cár vyschlé kůže“ (ibid.: 17).

Řekla bych, že *dojem* je vztah k dílu jaksi „zvnějšíku“: vnímatel zůstává „vedle“ obrazu, sochy nebo básně, byť v nich může najít zalíbení a může jimi být i oslněn. Přirovnání, kterými je *dojem* vyjádřen,

zasazují pocity diváka nebo čtenáře do světa, který ho obklopuje. Naproti tomu *vjem* je určité „vnitřní“ ztotožnění s dílem, jakýsi vstup do jeho intencionální reality, při němž pouhé přirovnání nestačí.

Vypravované obrazy a literární reminiscence

Vidíme slovy; to, co máme před očima, se nám proměňuje v děj. Při pohledu na Matejkův obraz *Říšský sněm ve Varšavě roku 1773* podává Neruda výklad myšlenkového obsahu díla a charakterizuje dokonce malíře jako básníka dramatického, neboť výsledek je podobný, „nechtě [umělec] již maluje slovy či barvami“ (Neruda 1950c: 274). Lze sice namítnout, že tu Neruda nepíše fiktivní příběh, ale recenzi, ve které jde o maximum objektivních informací, ne o popis subjektivního vjemu, a že historická malba má obecně postavení specifické, které ji spojuje s literaturou více, než lze předpokládat u jiných námětů. Zároveň však právě na tomto příkladu můžeme ukázat jeden z typů těsného spojení výtvarného umění s literaturou: obraz je vnímán jako vyprávění nebo jako drama.²

Tento přístup se může projevovat různě. Karel Čapek považuje Goyu za pamfletistu násobeného Balzacem (Čapek 1958: 179) a o jeho obrazech říká: „Dva úžasné Goyovy obrazy: zoufalý útok Španělů na Muratovy mameluky, a poprava španělských rebelů. V dějinách malířů není geniálnější a patetičtější reportáže [...]“ (ibid.: 180). Halsovy obrazy se mu mění ve scénky z každodenního holandského života, ve kterých „[...] varhánky šustí, počestné měšťky těžce dýchají ve svém sešněrování, páni radní funí [...]“ (ibid.: 322). I tento přístup může nabývat různých podob. U Langra děti „vypravují“ naivně abstraktní obrazy tety Laury ne podle toho, co vidí na plátnech, ale podle toho, co jim jejich autorka kdysi vypravovala, nebo co si i samy vymýšlejí podle surrealistických představ nekontrolovatelných asociací (Langer 1966: 76nn) atd.

K podobnému postupu dochází ještě častěji při pohledu na portréty. Spisovatel nemluví o obrazech, ale o postavách, které jsou na nich představeny. Podobizny malované se mění v portréty literární – se všemi proměnami z této transformace vyplývajícími. Zobrazení královské

2 Myslím, že tento postoj vyplývá do určité míry z pojetí definovaného Wagnerem jako Gesamtkunstwerk. Naše vjemy, a zvláště pak vjemy estetické, jsou komplexní. Mnozí umělci se na toto téma vyjadřovali, a to zvláště ve vztahu mezi obrazem a tónem nebo melodií, jak lze např. ukázat na tvorbě Leoše Janáčka, Bohuslava Martinů, Vasilije Kandinského i jiných. Stejně jako umělecká tvorba i její vnímání je synestetické.

rodiny od Goyi inspiruje Karla Čapka k literárním komentářům: Carlos IV. je podobný nafoukanému, tupému ouřadovi a královna Marie Luisa je ošklivá drbna a zlá fuchtle (Čapek 1958: 180). Jaroslav Durych si z Tizianova obrazu odnáší dojem o zhoubné chudokrevnosti Filipa II. (Durych 1994: 100).

Někdy dochází i k jakémusi zprostředkovanému vjemu, který svědčí o symbióze pocitů a představ vyvolaných různými estetickými zkušenostmi: obraz je vnímán prostřednictvím literární reminiscence. V Zeyerově „Teréze Manfredi“ (1884) mluví například vypravěč o obraze, na kterém se objevuje „kouř jako osiánské stíny“ (Zeyer 1920: 7).

Vjem díla, nebo dialog s umělcem a se sebou samým?

Po teoretických úvahách věnovaných v posledním století umělecké tvorbě vypadá přinejmenším první část této otázky nepatříčně – a pochybná je i její druhá část. Skutečnost však teorii plně neodpovídá, nebo spíše ji všelijak překračuje. Člověk v umění hledá člověka. V odborných studiích se k tomu většinou nepřiznává, naproti tomu v beletristických dílech své pocity prozrazuje. Nejde o chápání obrazu jako ilustrace malířova životopisu, byť ani tento případ není vyloučen. Při komentáři Mánesova obrazu *Josefína* se například Anna Maria Tilschová nezdrží narážky na jeho zapuzenou milenkku Fanyнку (Tilschová 1961: 134). Častěji se však jedná o vztah niternější.

Objevuje se tu vlastně několik postojů spojených se zaměřením a žánrovou strukturou textu. Vztah mezi životopisem malíře a jeho dílem je vyjádřen jinak v biografických románech než v dílech, kde jsou postavy a události fiktivní; spisovatelé se k němu stavějí jinak v dílech psaných v první nebo ve třetí osobě, jinak tam, kde je v popředí zájmu informace o vnější skutečnosti, jinak v různých druzích reportáží nebo deníků, kde zachycují své subjektivní pocity a dojmy, atd.

V biografických románech se zmínky o umělcově civilním životě dostávají do popisů výtvarných děl často – v nich ovšem nejde o zachycení vjemu, ale o informaci. Naproti tomu tam, kde můžeme mluvit o beletristických komentářích výtvarných děl, se spisovatel snaží proniknout především k umělcovu myšlení a cítění, pochopit jeho životní energii, jeho existenciální poselství – a k tomu nepotřebuje informace o různých událostech z jeho života. Karel Čapek takto charakterizuje svou představu o Rembrandtovi: „Člověk divně utkaný z hloubání, senzualismu, patetičnosti a strašného realismu. Z teplé tmy jeho obrazů

září drahokamy a sešlost těla, bradaté hlavy talmudistů a vlhké oči Suzaniny, Syn člověka a tvář člověka; ale hlavně a nade vše znepokojivá a hrozná, teskná a nevýslovná duše člověka“ (Čapek 1958: 322). Jaroslav Durych se podobně dívá na obrazy Goyovy, když říká: „O Goyovi samém pak mluví jeho vlastní portrét, který definitivně vyvrací představy o jeho potměšilosti. Hluboká znalost života, snad i utrpení, ale bez nenávisti; spíše soucit hledí z jeho očí; není tu stopy po demagogické potměšilosti a revolucionářské trýzni; spíše lze tu vyčísti osamocenost umělce a člověka“ (Durych 1994: 103).

Vztah mezi umělcovou životní zkušeností a jeho dílem je však často zachycen i v románech a povídkách, kde obraz i jeho tvůrce jsou fiktivní. A zde se situace jeví jinak. Dílo je spojováno s životními zkušenostmi mimoestetickými, obraz je chápán jako určitý typ zpovědi. Jenže typů zpovědi je mnoho a v literatuře se objevují v různých podobách. Nejjednodušší je případ, kdy je obraz interpretován jako vyjádření intimních citů malířových. Takto například vyprávěč charakterizuje dílo svého přítele, představující svatou Terezu v Zeyerově povídce „Teréza Manfredi“ (1884). Za výtvarným dílem je vypravovaný příběh. Jde vlastně o dvojí, paralelní zachycení jedné události, jednoho citového zaujetí. Jenže tady už nejde o estetický vjem, ale o vysvětlení díla, které na vjem může působit, ale není s ním totožné.

Může se ovšem stát, a často se také stává, že vypravěč nebo jeho hrdina nacházejí na obraze svou vlastní minulost nebo svůj osud. Takto Karáskův hrdina vidí ve filipojakubském kostelíku na obraze madony podobu své sestry, kterou krvesmilně miloval (Karásek 1923: 50–51). Při pohledu na výtvarné dílo mu nejde o estetický vjem, ale o nové prožívání toho, co poznamenalo jeho bytost. Jiný Karáskův hrdina, španělský šlechtic, nevidí v soše světice, před kterou pokleká, výtvarné dílo nebo kultovní předmět, ale ztělesnění židovské dívky, jež ho před smrtí uhraňuje svým pohledem (Karásek 1984). Umění není chápáno ve smyslu estetickém, ale existenciálním: stává se nebezpečnou součástí lidských pocitů a představ. Zde už někdy dochází k určitému spojení toho, co je vysvětlitelné, a toho, co dává umění jakousi moc magickou. Ještě výrazněji se to projevuje tam, kde se zpověď prolíná s předtuchou. Pohledem na portrét dávno zemřelé šlechtičny, tj. vlastně estetickým vjemem, začíná vášnivý vztah Rojkův k její vnučce, vztah, který končí tragicky pro ni i pro Rojka (Zeyer 1957: 89). Obraz je nástrojem zhouby, a Zeyerův hrdina ztotožňuje dokonce později umělecké dílo se zločinem.

Obraz není vnímán pouze jako zpověď toho, kdo jej maloval, nebo toho, kdo na něj hledí. Může zachycovat i zpověď toho, kdo je na něm

představen, nebo spíše odhalit tu část jeho bytosti, která obvyklému pohledu uniká. Na úrovni psychologické to zachytil Henry James v povídce „Lhář“ (nebo „Lhářka“ – „The Liar“, 1889), v rámci literatury fantastické se s tímto motivem setkáváme v Gogolově „Podobizně“ (1836). Z české literatury lze citovat Karáskovu *Žlovestnou madonu* (1947).

Umělecké dílo jako poselství

Obraz může být považován za sdělení toho, co uniká přímému pozorování. Tento motiv je využíván ve fantastických povídkách a jeho různé proměny se vyskytují v neoromantickém propojení úvah nad nepostižitelnou lidskou psychikou a nevysvětlitelnými zásahy zvenčí. V české literatuře se tento přístup objevuje u Zeyera a především u Karáska, ale setkáváme se s ním i u Nerudy. V jeho povídce „Vampýr“ (1871) vystupuje malíř portrétující lidi, kteří mají umřít (Neruda 1952: 252). Lze sice namítnout, že tu jde o jev přirozený, neboť smrtelná choroba je vepsána do tváří těžce nemocných lidí a malíř je pouze dobrým pozorovatelem. Pro domorodce má však umělec schopnosti nadpřirozené – a takto se jeho počínání může zařazovat i do literární tradice, podle níž je umění určitým druhem magie, většinou nebezpečné.

Nejde ostatně vždy jen o spojení obrazu s psychikou a subjektivními prožitky člověka, nebo o ně nejde aspoň na první pohled. Hrdina Arbesova *Svatého Xaveria* (1873) nehledá v Palkově díle umělecký výraz, ale skrytý návod, jak najít pozemské bohatství. Jeho úsilí však ztroskotává. Krátce před smrtí touží ponořit se znova do kontemplace malířova díla a najít v něm návod... Návod k čemu? Umělecké dílo je chápáno jako vstup do nového, pravdivějšího života, který však není definován. Arbesovu hrdinovi není dopřáno vrátit se k Palkovu obrazu a uskutečnit svůj záměr, umírá dříve, než je propuštěn z vězení.

Vyplývá z toho, že smysl uměleckého výrazu člověku uniká – nebo aspoň že jeho plně pochopení přesahuje jeho síly? Buď jak buď, vztah k umění je tázáním, a to nejen po jeho konkrétním poselství, ale po smyslu lidského bytí obecně.

Výtvarné dílo, které se stává vstupem do jiného světa

V citovaných příkladech nejde o estetický vjem, ale o různá, často nevěrná chápání uměleckého díla, za kterými je jeho specifická hodno-

ta jen někdy – a to nedokonale – nastíněna. Přesto o estetickém prožitku nelze pochybovat, ale – jak už to konstatovali četní spisovatelé – jeho vyjádření přesahuje možnosti jazyka. V několika případech se o to však autoři povídek a románů pokoušejí.

Objevují se zde vlastně dva postoje: 1. zhmotnění intencionálního světa, zobrazení skutečnosti nové, přístupné pouze těm, kdo se dovedou ztotožnit s existencí vytvořenou uměleckým aktem, 2. snaha popsat prožitek člověka, který je oslněn uměleckým dílem. V prvním případě bychom mohli hledat analogii mezi vjemem díla a onirickou zkušeností.

Tento první případ se objevuje u Zeyera. Výtvar malíře, který zastírá banální nahotu zdi, se stává novou skutečností. Umělec odmítá pochvalu císaře, který o jeho malbě říká s obdivem, že vše je na ní „jako skutečné“, a prohlašuje:

Pane, myslím, že je to více než tím, co se ze zvyku nazývá skutečné. Co nazýváš „věcí“, to není ještě věc o sobě, nýbrž znamení jakés toho, co se tím, co vidíš nebo cítíš, jevit chce. Tvá skutečnost je slupka a to pravé „co“ je jádro v ní. A tím jen se zaměstnává, kdo tvořit chce. Za každou zjevnou věcí, která pouze naznačuje, hloubá se „neznámo“, po kterém dychtíme, bažíme, které nás věčně láká a k sobě vábí a věčně na nás volá: hádej, čím jsem! Za tím hlasem jde umělec, když tvoří.

(Zeyer 1987: 127)

Jenže banální společnost nechápe umělecké dílo jako vstup do nové existence a čarovný obraz před užaslým publikem zmizí. Zmizela však i císařova dcera, která věřila v umělcova slova a odešla s ním do světa obrazu.

Setkáváme se tu s výrazem myšlení z konce 19. století a bylo by možno v něm hledat i ohlas koncepcí lartpoullartismu, má však i platnost širší.³ Do určité míry naznačuje to, co bychom dnes nazvali „realitou intencionální“: svět estetického vjemu se stává novou skutečností. Zeyer toho přístupu využil i v povídce „Blaho v zahradě kvetoucích broskví“ (1884), kde se dívka zobrazená na gobelínu stává reálnou – nebo intencionální – bytostí, zvoucí svého obdivovatele do jiného světa. Mladý

3 Myslím, že by zde bylo možno připomenout Goethovu větu „alles Vergängliche ist nur ein Gleichniß“ (vše pomíjivé je pouze přirovnáním). Žijeme ve světě různých přirovnání, která zakrývají – a zároveň se pokoušejí poodkrýt – pravou realitu. Lze ostatně připomenout také povídku Marguerite Yourcenarové „Comment Wang-Fô fut sauvé“ (in: *Nouvelles orientales*, Paris: Gallimard 1963), která v mnohém připomíná text Zeyerův.

muž však – jak se často stává v pohádkách – nedokáže respektovat zákony této nové skutečnosti a je nucen se vrátit do každodenního života. Je příznačné, že zhmotnění estetického vjemu je zde zasazeno, stejně jako v prvním případě, do kontextu zároveň pohádkového a orientálního, a tím už je naznačena jeho výjimečnost.

Častěji vyslovuje svůj vztah k uměleckému dílu vypravěč v první osobě nebo postava, která má v díle podobnou funkci jako on. Zde však je jeho vyjádření mnohem mlhavější a omezuje se na naznačení pocitů, pro které lze těžko najít přesné definice.

V románu Anny Marie Tilschové je Václav Mánes „očarován“ při pohledu na obraz svého synovce (Tilschová 1961: 134). František Langer se takto přiznává ke svým zážitkům z obrazárny, když říká: „Zažívám podivuhodný pocit. Jako by se na mne soustředily pohledy všech vystavených děl, že jsem středem jejich silokřivek a paprsků, cílem jejich křiku, jejich sugescí. Pod tolika nárazy se cítím stísněný, osamocený, nejistý. Pokorný“ (Langer 1966: 21). Jinde mluví o „procítění obrazu“ (ibid.: 29). Jaroslav Durych vyjadřuje svůj vztah k mistrovským dílům v obrazárnách podobně: Rembrandt „sahá do srdce lidským a božským kouzlem“ (Durych 1994: 125). A jinde při pohledu na obrazy „[...] zastaví se dech, kolem dokola všecko se zatmí a skutečnost absolutní září slávou, která skličuje jen tím, že jest vzácná, že těžko ji naléztí a krátce se z ní radovatí“ (ibid.: 183).

Závěr

Bylo by možno uvést ještě mnoho podobných příkladů a bylo by třeba připojit k nim svědectví o tom, že vjem uměleckého díla závisí i na vnějších okolnostech, na měnících se zkušenostech toho, kdo se na obraz dívá. Durych se o tom zmiňuje při úvahách o dojmech, jaké v něm vzbuzovaly Boschovy obrazy kdysi ve vídeňské galerii a o patnáct let později v Escorialu (ibid.: 107). A bylo by možno uvést ještě mnoho okolností dalších. Svědectví o nich jsou však subjektivní, často náhodná – a za dané situace by bylo obtížné vyvozovat z nich obecnější závěry.

Zdá se, že v důsledné literární fikci je estetický vjem popsán otevřeněji, provokativněji – a snad i bezohledněji – než v popisu osobních zážitků spisovatelových. (Přítom je ovšem třeba vzít na vědomí, že i fiktivní vyprávění je určitým druhem zповědi a že i záznam osobního prožitku je poznamenán zákony literární fikce.)

„Čistý“ estetický vjem patří do intimní sféry našeho bytí, pro jehož vyjádření není náš jazyk uzpůsoben a o jehož zachycení usilují pouze básníci v různých metaforách a přirovnáních. Je určitým druhem oslnění, branou do světa nových hodnot... Patří mezi jevy, ke kterým je snad i nediskrétní pronikat.

Buď jak buď, literární svědectví o vztahu k uměleckému dílu, a v daném případě k dílu výtvarnému, svědčí o mozaikovitosti a vícevrstevnatosti lidského vědomí a cítění a o proměnlivém a mnohotvárném významu umění v životě jedinců i společností.

Bylo by asi obtížné dokazovat, že česká literatura zde má specifické postavení. Zařazuje se však do kontextu mezinárodního a vyzývá k úvahám, které se otevírají k dalšímu literárněvědnému zkoumání.

Prameny

ČAPEK, Karel

1958 *Italské listy, Anglické listy, Výlet do Španěl, Obrázky z Holandska*, ed. Miroslav Halík (Praha: Československý spisovatel) [1923, 1924, 1930, 1932]

DURYCH, Jaroslav

1994 *Tři cesty Evropou* (Praha: Kra) [1926, 1929, 1933]

GOETHE, Johann Wolfgang

1923 *Italienische Reise*, ed. Kurt Jahn (Leipzig: Insel) [1816–1817]

KARÁSEK ze Lvovic, Jiří

1923 *Zastřený obraz* (Praha: Aventinum)

1984 „Genenda“, in idem: *Ocúny noci*, ed. Jaroslav Med (Praha: Odeon), s. 95–127 [1911]

LANGER, František

1966 *Malířské povídky*, ed. Josef Träger (Praha: Československý spisovatel)

NERUDA, Jan

1950a „Michel Angelo Buonarroti“, in idem: *O umění*, ed. František Černý (Praha: Československý spisovatel), s. 286–291 [1875]

1950b „Mrtvé město“, in idem: *Obrazy z ciziny*, ed. Karel Polák (Praha: Československý spisovatel), s. 202–214 [1872]

1950c „Ze žofínských salonů“, in idem: *O umění*, ed. František Černý (Praha: Československý spisovatel), s. 273–276 [1868]

1952 „Vampyr“, in idem: *Arabesky*, ed. Karel Polák (Praha: Československý spisovatel), s. 252–255 [1871]

TILSCHOVÁ, Anna Maria

1961 *Orlí hnízdo*, ed. Miroslav Heřman (Praha: Československý spisovatel) [1941]

ZEYER, Julius

1920 „Teréza Manfredi“, in idem: *Novely 2* (Praha: Česká grafická Unie), s. 1–51 [1884]

1957 *Dům U tonoucí hvězdy*, ed. Rudolf Skřeček (Praha: Československý spisovatel) [1897]

1987 „Večery u Idalie“, in idem: *Tři legendy o krucifixu a jiné báje o lásce*, ed. Jaroslava Janáčková (Praha: Československý spisovatel), s. 117–209 [1892]

Literatura

INGARDEN, Roman

1931 *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag)

1968 *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag) [1937]

MUKAŘOVSKÝ, Jan

1966 *Studie z estetiky*, ed. Květoslav Chvatík (Praha: Odeon)

ZICH, Otakar

1981 *Estetické vnímání hudby. Estetika hudby* (Praha: Supraphon) [1910 a 1927–1933]

Pitfalls of a picture's description

Comments about pictures that we find in narrative texts indicate, albeit approximately, how the author perceives the work of art. But we are faced with the barrier of language which is not suited to the expression of esthetic perception, as well as with various modifications arising from different literary currents and genres and from the distinction between a thematic orientation towards a real work and a fictitious one. The motif of pictures has a special place in fantastic literature, where it is interpreted as a message transcending ordinary human understanding. In accounts of journeys we mainly find information about works of art complemented by second-hand bibliographical

data. This information tends to be tinged with subjectivity, but it bears witness to the author's impressions rather than to his esthetic perception. The authors speak about what a picture represents, the picture may be understood as the painter's confession but also as a disclosure of the inner world of the figures it portrays; the viewer may also find in it a reflection of his own fate. A thematic description of a picture as an introduction to intentional reality is rare. We do, however, find it in Zeyer. An intimate relationship to a work of art sometimes appears in various kinds of confession but there, too, we find that verbal expression is an obstacle. Some of the examples we give show that the perception of a work of art is many-sided, sometimes "unfaithful", and that it is difficult to express it in words.

Keywords

Czech fiction, comments about pictures, motifs of pictures in fiction, perception of a work of art