

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA FILOZOFICKÁ

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

JAN ZACHARIÁŠ

MARTIN HEIDEGGER, MEYER SCHAPIRO, VAN GOGHOVY BOTY A NĚKTERÉ
PROBLÉMY INTERPRETACE

MARTIN HEIDEGGER, MEYER SCHAPIRO, VAN GOGH'S SHOES AND SOME
PROBLEMS OF INTERPRETATION

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracoval samostatně a výhradně s použitím pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 12.6. 2011

Podpis

PODĚKOVÁNÍ

Za klíčové informace týkající Heideggerovi terminologie, zejména pojmu svět, děkuji PhDr et RnDr Jiřímu Polívkovi, bez jehož pomoci by heideggerovská část této práce vůbec nemohla vzniknout, můj vřelý dík mu rovněž patří proto, že se dobrovolně ujal korektur těchto kapitol. Za pomoc s některými německými texty děkuji Bc. Martinu Zimovi. A last but not least Prof. PhDr děkuji Lubomíru Konečnému za živý zájem o mou práci.

ANOTACE

Ve studii *Martin Heidegger, Meyer Schapiro, van Goghovi Boty a některé problémy interpretace* se zabývám možnostmi výkladu van Goghova díla *Pár bot* (č. kat. Faille F 255). Ve stati *Zrození uměleckého díla* německého filozofa Martina Heideggera, je rozpracována otázka po bytí bot jako náčiní, přičemž teprve při pohledu na zobrazení bot si divák uvědomuje jejich skutečné bytí, a vnímá je jako autonomní předmět. Heidegger se volně zamýšlí nad obrazem a říká, že se jedná o boty venkovanky. Historik umění Meyer Schapiro napadl Heideggera v článku *Still-Life as a Personal Object*, že prý obraz fantasticky a svévolně interpretuje. Schapiro dokládá, že boty patří van Goghovi a je potřeba v nich vidět metonymický autoportrét malíře. Z dobových svědectví vyplývá, že znázorněné boty skutečně patřily van Goghovi, jestli však obraz maloval s úmyslem vložit do něj něco z vlastních pocitů je pravděpodobné, ne však jisté. Práce je dle tématu logicky rozdělena do tří kapitol, první se věnuje Heideggerovi, druhá van Goghovi a třetí Schapirovi.

ANNOTATION

In my essay *Martin Heidegger, Meyer Schapiro, van Gogh's Shoes and some Problems of Interpretation* I am dealt with possibilities of interpretation of van Gogh's artwork *Pair of Shoes*. In his famous text *The Origin of the Work of Art* Martin Heidegger considered Shoes as Equipment, which is in common use hidden. Only if is equipment, in this case Shoes, represented in an artwork, one can see it in its real existence. Heidegger freely thought that Shoes on van Gogh's painting belongs to peasant women. American Scholar and Art Historian Meyer Schapiro in his Article *Still-life as Personal Object* refused Heidegger's free interpretation of van Gogh's Painting as bizarre and wilful. Schapiro documents that Shoes were in van Gogh property and are painted as piece of Painter's personality, as self-portrait. From contemporary evidences we can say that Shoes really belonged to van Gogh, if he wanted to give in the painting something from his own personality is probable, but not sure.

OBSAH

Předmluva.....	6
1.1. Martin Heidegger o umění a uměleckém díle.....	7
1.2. Heidegger, boty a van Gogh.....	16
2.1. Prolegomena k zobrazování bot v dějinách umění.....	22
2.2. Geneze zobrazování bot u Vincenta van Gogha.....	28
2.3. Pár bot: Možnosti interpretace.....	37
3.1. Meyer Schapiro o van Goghovi. Jeden uměleckohistorický přístup.....	43
3.2. Závěrem. Šípy bez terče.....	48
Summary.....	49
Příloha 1. Martin Heidegger: Zrození uměleckého díla (úryvek).....	50
Seznam použité literatury.....	51
Obrazové přílohy.....	56

PŘEDMLUVA

Když jsem promýšlel, jak mám rozvrhnout svou práci, začalo mi být jasné, že není možné tématiku vyčerpat cele. Látka, která je zde rozpracována ve třech kapitolách, by mohla být tématem pro tři samostatné studie. Pokud bych přibral i recepci sporu Schapiro kontra Heidegger ve filozofické a uměnovědné literatuře, stal by se můj text příliš rozvleklým a rozmělněným, proto jsem rozhodl upustit od tak klíčového příspěvku, s jakým vystoupil Jacques Derrida.

1.1. MARTIN HEIDEGGER O UMĚNÍ A UMĚLECKÉM DÍLE

Heidegger byl myslitel, v jehož filozofickém tázání zaujímalo umění významné místo. Od svého mládí se zajímal o umění,¹ především o německé romantické a expresionistické básnictví a některé proudy moderního malířství. Van Gogh, Paul Klee a Georges Braque patřili k výtvarným umělcům, jimiž se Heidegger zaobíral ponejvíce. O van Goghovi psal několikrát a jeho dílo *Pár bot* použil dvakrát² jako výborně se hodící exemplum k vlastnímu tázání se po umění. Podle některých zdrojů,³ měl Heidegger v úmyslu dokonce napsat monografii o Paul Kleeovi, v jeho poznámkách se však našlo pouze několik skicovitých zápisů, které navíc ukazovaly, že se Heidegger hluboce mýlil při interpretaci Kleeova díla.⁴ Jak ostatně poznamenal Jindřich Chaloupecký,⁵ Heidegger neměl valnou důvěru v soudobou literaturu ani výtvarné umění, kromě několika málo výjimek. Osobní kontakt měl s G. Braquem, jehož tvorby si vysoce vážil. Oba muži se setkali vícekrát v jižní Francii na seminářích pořádaných básníkem René Charem.⁶ Heidegger se údajně nechal slyšet, že jedna Braquova malba je pro něj mnohem víc zajímavá než pět set stran Sartra.⁷ Již vícekrát bylo zmíněno, že kubismus může být chápán jako jakási výtvarná forma fenomenologie,⁸ konvenující především s Husserlem.

Podle publikovaných spisů, se může zdát, že Heidegger projevil zájem o umění až v době, kdy docházelo v jeho myšlenkovém vývoji k tzv. Kehre - Obratu. Stať *Zrození uměleckého díla* z let 1935/36 by potom byla vlastně prvním výsledkem tohoto zájmu. I když se často hovoří o Obratu v Heideggerově myšlení, jako zásadním přelomu, uvidíme, že co bylo předznamenáno v *Bytí a času* najde své další rozpracování ve *Zrození uměleckého díla* a naopak, že bez znalosti tohoto prvního Heideggerova velkého spisu zůstává mnoho nejasného i ve *Zrození uměleckého díla*. Nepůjde nám však o historický vývin Heideggerova myšlení, jež by ostatně sám autor pokládal za irelevantní snahu, nýbrž o vysvětlení jeho některých základních pojmů, což nám později pomůže určit, co asi Heidegger ve van Goghově obraze *Bot* viděl nebo neviděl. Při vysvětlování Heideggerových pojmů, potažmo textu, je třeba

¹ Wayne D. OWENS: Heidegger's Philosophy of Art, in: British Journal of Aesthetics, 29, 1989, 128.

² Jedná se o tyto stati: Der Ursprung des Kunstwerkes, přednáška poprvé proslovená r. 1935 ve Freiburgu a Einführung in die Metaphysik, Tübingen 1953.

³ Aleš NOVÁK (rec.): Otto Pöggeler: Bild und Technik. Heidegger, Klee und die moderne Kunst, in: Reflexe XXVI, 2004.

⁴ Ibidem.

⁵ Jindřich CHALOUPECKÝ: Evropa a umění, Praha 2005, 474.

⁶ Walter BIEMEL: Martin Heidegger, Praha 1995, 131.

⁷ Alex DANCHEV: Georges Braque, Praha 2006, 346.

⁸ K tomu viz Walter BIEMEL: Zur Deutung der Polyperspektivität bei Picasso, in: Philosophische Jahrbuch der Goerresgesellschaft, LXXIV, 1966.

uvážít, zdali je možno pomoci si výklady z jiných autorových spisů; to se bude týkat zejména *Bytí a času*. Domnívám se, že je to věc velmi žádoucí, neboť co je např. ve *Zrození uměleckého díla* a dalších Heideggerových pozdějších spisech podáno enigmaticky a nejasně, najdeme vyloženo dle možností srozumitelně v *Sein und Zeit*.⁹ Bohužel zde nejsou žádné kapitoly, jež by se týkaly umění nebo uměleckého díla,¹⁰ ale najdeme zde mnoho o tak klíčovém tématu jakým je pro Heideggera *věc* (Ding, Zeug) a *svět* (Welt). Zabývání se věcí, není vůbec vzdálením se od tématu naší práce, uvážíme-li, že vzájemnému poměru věci a uměleckého díla věnuje Heidegger skoro polovinu *Zrození uměleckého díla*, nesoucí navíc jako samostatná kapitola název *Věc a dílo*, do této kapitoly je rovněž vřazen popis van Goghova obrazu.

Ve třicátých letech začíná Heidegger soustavněji promýšlet umění, vedle publikace stati *Zrození uměleckého díla* ústí tento zájem v univerzitních přednáškách, proslovených v akademickém roce 1936-37 na téma *Vůle k moci jako umění*, kde v rámci hodin věnovaných Nietzschemu rozvíjel i teze nastíněné v eseji, jemuž se věnujeme.¹¹ Nietzscheňanské studie budou později vydány ve dvou svazcích.

Budu vycházet z překladu, který publikovala v časopisu *Orientace*¹² dr. Irena Michňáková,¹³ znalkyně českého hegelianismu. Z její strany se jedná o zakládající počín, protože jako jedna z prvních zpřístupnila českým čtenářům nějaký větší Heideggerův text.

Je až překvapující, že si zatím nikdo, pokud vím, nepovšiml, proč si Heidegger zvolil jako předmět svého zájmu poněkud marginální obraz *Bot*. Pokusím se dokázat, že Heideggerovi je lhostejné skoro všechno, ale předně ne to, že na plátně jsou zobrazeny právě boty. Z Heideggerova hlediska je jedno, jestli jsou to boty selky nebo boty malířovy, dokonce je jedno, jestli je to dílo van Goghovo nebo jiného umělce a do třetice je lhostejné zdali je dílo kvalitní či nikoliv. Heideggerovi běží ve skutečnosti o něco zcela jiného než o atribuci námětu jednoho plátna. Nejdříve bude věnována pozornost spisu *Zrození uměleckého díla*, kde se pokusím zdůraznit pasáže, které konvenují s mým tématem a které budou klíčové při interpretaci zvoleného obrazu. V další části první kapitoly se na základě důkladného rozboru pasáží věnovaných van Goghově obrazu pokusím dokázat postulované teze. Bez první části

⁹ Za tyto připomínky děkuji PhDr. et RnDr. Jiřímu Polívkovi.

¹⁰ Narazil jsem pouze na jednu letmou zmínku při výkladu neurčitého ono se nebo veřejného anonymu (překlad Jana Patočky), viz Martin HEIDEGGER: *Bytí a čas*, Praha 2008, 156 – 160.

¹¹ George PATTISON: *Routledge philosophy guidebook to the later Heidegger*, New York 2000, 78.

¹² Článek vyšel rozdělen na tři úseky ve třech číslech časopisu pod názvem Martin HEIDEGGER: *Zrození uměleckého díla*, in: *Orientace* 1968/1969.

¹³ Dr. Michňáková později Heideggera osobně navštívila v jeho chatě ve Schwarzwaldu, viz Kvetoslav CHVATÍK: *Od avantgardy k druhé moderně*, Praha 2004, 355

by druhá, umělecko-historicky zajímavější visela poněkud „ve vzduchu“ a zdaleka by nebylo možné správně interpretovat některé Heideggerovy výroky, vztahující se k umění a van Goghovu obrazu zvlášť.

Hned na počátku spisu *Zrození uměleckého díla* nás Heidegger několikrát nechá zakroužit nad tím, co by mohlo být uměním a uměleckým dílem. Jediným jasným se zdá být otázka po původu bytostného určení uměleckého díla,¹⁴ přičemž původem bytostného určení rozumí Heidegger odkud a skrze co je něco tím čím je a jak je. Dílo i umělec mají původ v umění, umění má zase původ v dílech, zrozených skrze umělce. Tento myšlený kruh nemá řešení. Ani abstrahováním od nakupeného počtu uměleckých děl, se nedostaneme dál, protože nevíme podle čeho rozpoznat umělecká díla.¹⁵ Nedá-li se dobrat toho, co je umění tímto způsobem, musíme dle Heideggera začít tam, kde se v uměleckém díle objevuje věc, respektive co na uměleckém díle (dále jen díle) plyne z povahy věci. Tím Heidegger nejdříve rozumí co je v soše kámen, v malbě barva nebo v řeči hláska.¹⁶ Můžeme tedy s autorem říci, že umělecké dílo záleží částečně ve věci. I toto stanovisko bude Heideggerem dále důsledně zkorrigováno a poupraveno, jako nepřesné a zavádějící,¹⁷ nám však prozatím poslouží tento příklad, coby nejbližší spojený s naším zkoumáním van Goghova obrazu. Navíc poslouží rovněž jako návodný patník, značící cestu ke středu Heideggerova eseje. Pokusme se vníknout k problematice skrze dva pojmy, stojící na počátku Heideggerova eseje, skrze *symbol* a *alegorii*.

Umělecké dílo je zároveň jinotajné, tají v sobě cosi jiného. Zjevování jiného je v povaze uměleckého díla, tedy umělecké dílo je *alegorií* (od slovesa *jinak poznávám*). V uměleckém díle se ale zároveň střetává a svádí dohromady toto jiné s tím co je na díle plynoucí z povahy věci, umělecké dílo je *symbolem*. Než pokročíme dál bude třeba vysvětlit, co je to alegorie a co symbol. Ono střetávání se, jak později uvidíme, bude klíčové téma v tázání se po uměleckém díle. Zde je ještě potřeba říci co rozumí Heidegger pod slovem znak. Zatímco znak je jakožto prostředek, jehož charakter spočívá dle Heideggera v ukazování,¹⁸ alegorie zjevuje (nikoliv ukazuje) cosi jiného, jež nutně neplyne z toho, co je v díle věci. Zůstaňme však ještě chvíli u znaku, abychom pochopili, proč v Heideggerově pojetí uměleckého dílo není (pouze) znakem nebo nakupením znaků. Heidegger píše: „Pochopit

¹⁴ HEIDEGGER 1968/1969, 53.

¹⁵ Ibidem 54

¹⁶ Ibidem 54/55

¹⁷ Mario PERNIOLA: Estetika 20. století, Praha 2006, 134.

¹⁸ Martin HEIDEGGER: Bytí a čas, Praha 2008, 100.

znak se nám vlastně nedaří právě tehdy, když na něj zíráme a konstatujeme jej¹⁹ (zírání a konstatování je naopak klíčové při setkávání s uměleckým dílem, pozn. J. Z.). Znak je prostředkem, který nám zpřístupňuje svým poukazováním sít' vztahů mezi příručními jsoucnými a umožňuje nám, se mezi nimi orientovat při každodenním zacházení.²⁰ Znak snad může patřit k dílu, ale dílo nikdy nemůže být pouze znakem.²¹ Znakem je dílo pouze v tom smyslu, že odkazuje na sebe.²² Zpět k alegorii. „Umělecké dílo je zhotovenou věcí, vyjadřuje však cosi jiného, než jen pouhou věc“ dílo toto jiné zveřejňuje.²³ Dílo je, jak bylo řečeno, jinotajem, alegorií. Slovo alegorie nahrazuje původní pojem *hyponoia*, tj. skrytý smysl.²⁴ „Alegorie je významuplným vztahem smyslového k nesmyslovému“,²⁵ říká Gadamer a přibližuje nám tak ono jiné z Heideggerova výkladu. Proč je dílo symbolem bude ukázáno později, zatím řekněme, že starořecké sloveso *symbolain* znamenalo setkat se nebo také vyřešit hádanku.²⁶ V samotném slově symbol tkví jistá reciprocita, jak to jasně vidíme ve funkci *symbolon*. Dílo, pokud je symbolem, podle Heideggerova textu, viditelně ukazuje reciprocitu země a světa. Zmíněné zviditelnění je dílu vlastní.²⁷ Ačkoliv má rozlišení mezi symbolem a alegorií dlouhou tradici aktualizovanou zvláště v romantismu,²⁸ nedá se říci, že by se tyto pojmy a jejich dějiny staly pro Heideggera předmětem pro destrukci.²⁹ Naopak, jsou ve svém původním významu filologickou formulí, od které bude Heidegger dále vycházet.

Když nyní víme, že umělecké dílo má něco, co plyne z povahy věci, můžeme se ptát, co je to věc. Pokud se toho dobereme, dostaneme se o krok dále v poznání bytostného určení uměleckého díla.³⁰ To, co zde bude vykládáno, tvoří sice důležitou součást Heideggerova eseje věnovaného umění, ale vše bude zároveň samotným autorem zásadně přehodnoceno v závěru textu. Jedná se tedy pouze o dílčí pojednání, pokus osvětlit problematiku věci.

V Bytí a čase Heidegger rozděluje nitrosvětská jsoucná na výskytová a příruční,³¹ přičemž náčiní jakožto nejbližší příklad příručního jsoucná tvoří mezistupeň mezi věcí a

¹⁹ Ibidem 103.

²⁰ Ibidem.

²¹ HEIDEGGER 1968/1969, 55-57.

²² Hans Georg GADAMER: Pravda a metoda, Praha 2010, 145.

²³ HEIDEGGER 1968/1969 54.

²⁴ GADAMER (pozn. 20) 78.

²⁵ Ibidem 80.

²⁶ Umberto ECO: Meze interpretace, Praha 2004, 15.

²⁷ GADAMER 2010, 145.

²⁸ Paul de MANN: Rétorika temporality, in.: Vlastimil ZUSKA (ed.): Umění, krása, šeredno. Praha 2004, 121.

²⁹ To se domnívá např. C. Owens, k tomu viz Craig OWENS: The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, in.: Charles HARRISON, Paul WOOD (eds.): Art in Theory, 1900-2000, Oxford, 1030.

³⁰ HEIDEGGER 1968/1969, 54.

³¹ HEIDEGGER 2008 paragraf ?

dílem.³² Nás může zajímat, že Heidegger uvádí jako příklad příručního jsoucná vedle kladiva, hoblíku a jehly i obuv.³³ Náčiní je konstituováno systémem poukazů, jež vždy poukazují na to, k čemu je náčiní dobré, respektive na co stačí. Náčiní je tedy prostředkem.³⁴ Kladivo odkazuje na hřebík, na zatloukání a tím třeba i na stlučený stůl, bytí kladiva je v podstatě oprávněno až bytím stolu. Dílo (zde ne umělecké ale výsledek činnosti – např. onen stůl) je tím, u čeho člověk je, když na tomto díle pracuje, prostředky, jimiž dílo zhotovuje, ustupují v tomto procesu do pozadí a to tím více, čím lépe slouží.³⁵ Spolehlivost nebo službyschopnost je důležitým a snad hlavním charakterem náčiní, který nám činí svět bezpečným.³⁶ Naopak umělecké dílo je v tomto smyslu čímsi soběstačným.³⁷ V procesu mizení či pustošení této spolehlivosti se nachází každé náčiní a kvůli němu získává onu „*nudně vtíravou všednost*“.³⁸ Jež se nám ukazuje jako na náčiní nejběžnější, tedy jako způsob jeho bytí. Umělecké dílo, se v tomto ohledu nespotřebovává, pomíneme-li např. užívání některých kultových uměleckých předmětů, dílo patří k věcem nejstálejším.³⁹

Dále následuje popis, či interpretace, van Goghova obrazu *Pár bot*, teď bude o tomto popisu učiněna pouze letmá zmínka. Heidegger zde neuvádí tento obraz jako náhodnou ilustraci, nýbrž z jeho popisu, nebo lépe z úvahy nad obrazem, vyvozuje zásadní zjištění o bytí náčiní, které se ukazuje teprve v ponechání být je jako náčiní. Obraz dle Heideggera zjevuje pravdu o botách jakožto náčiní, odhaluje pravdu těchto bot. I při zacházení s věcmi poznává člověk něco z jejich ustrojení ale toto poznání není pravým poznáním věci, protože člověk je při zacházení s náčiním spíše již u výsledku své práce a náčiní je zapomenuto. Čím důkladněji je zapomenuto tím lépe slouží.⁴⁰ Ani pohledem na věc se nedozvíme mnoho o této věci. Ale pokud je věc namalovaná, jako v případě bot, tak obraz o věci promlouvá.⁴¹ Teprve dílo nechá náčiní vystoupit z každodenní ztajené přítomnosti. Náčiní o sobě dá vědět pouze tehdy, pokud nemůže sloužit svému účelu. V díle ale není stěžejní nápodoba jsoucího. Jedná se spíše o reprodukci obecné bytnosti věci. Dílo nechává vyjevit se určité jsoucí,⁴² zde se jsoucí stává přístupným ve své bytnosti. V díle je vidět co činí prostředek, kterým náčiní je,

³² HEIDEGGER 1968/1969, 59.

³³ HEIDEGGER 2008, 92-93.

³⁴ Ibidem, 91.

³⁵ Ibidem 92.

³⁶ HEIDEGGER 1968/1969, 60.

³⁷ Ibidem, 58.

³⁸ Ibidem, 60.

³⁹ Hannah ARENDOVÁ: *Vita activa*, Praha 2009, 213.

⁴⁰ HEIDEGGER 2008, 91.

⁴¹ HEIDEGGER 1968/1969, 61.

⁴² Walter BIEMEL: *Martin Heidegger*, Praha 1995, 108.

prostředkem, tzn. je vidět jeho prostředkovost.⁴³ Takto je naznačen vztah díla a věci. Bylo řečeno, že pravdu jsoucího lze nalézt v uměleckém díle, co ale rozumí Heidegger pod pojmem pravda? Zde je potřeba vystříhat se dvojí dezinterpretace, kterých se postupně dostalo pojmu pravdy vůbec a Heideggerově pojetí pravdy zvlášť. Zaprvé, pravdou se obvykle rozumí shoda věci a výpovědi o této věci,⁴⁴ tento výklad má původ u Aristotela a je vlastní logice. Zadruhé se často míní, že pravda je u Heideggera totéž co Alétheia – neskrytost, není tomu tak.⁴⁵ *Aletheia* jako *prostranství*⁴⁶ (v překladu Jiřího Němce) či *světlina*⁴⁷ je původním místem ve kterém může jsoucí vyvstat. Světlina je vlastní bytí pobytu, tj. člověku, sám člověk se neustále pohybuje ve světlině a touto světlinou je.⁴⁸ Jsoucí vstupující do světliny může být poznáno jako jsoucí, zde se zakládá jeho zjevnost. Toto *vstupování do* je podle našeho autora dění pravdy, neboť pravda se děje.⁴⁹ Světlina je jako otevřenost událostí zjevnosti.⁵⁰ Světlina neodkrývá ale všechna jsoucna jasně a srozumitelně, ta se na sebe tlačí a jedno druhé překrývá. Takovéto odkrývání a zahalování je světlině vlastní a teprve v ní se může vůbec dít. Uvedené dění pravdy se dle Heideggera odehrává v uměleckém díle.⁵¹ Bylo by nanejvýš nesprávné soudit, že Heidegger má na mysli neskrytost jsoucího v díle jako mimesis.⁵² Velkým uměleckým dílem je pro Heideggera i řecký chrám nebo báseň F. C. Meyera *Římská fontána*, které sice mohou v sobě zahrnovat nějaké mimetické prvky, ale ve své podstatě jsou prosté mimetické funkce.⁵³ Umělecké dílo je tedy událostí pravdy. Pravda je zásadně dějinná. Dění pravdy v díle je rovněž dějinné, protože v díle se již *udála* neskrytost jsoucna, neskrytost se paradoxně děje jako to, co se *právě již* událo.⁵⁴ Nelze předpokládat pravdu jako shodu soudu a věci, protože tato „pravda“ je již fundována děním pravdy ve světlině, ani jako nějaké „věčné a neměnné pravdy“, protože takovéto pravdy by musely být podloženy věčností bytí člověka.⁵⁵ Pravda je u Heideggera vždy vztažena k bytí člověka, respektive pobytu a z otázky po bytí pobytu vykládána.⁵⁶ Pravda se děje. Bytí pravdy je možné pouze v neskrytosti. Neskrytost pravdu teprve zakládá. Jakým způsobem se však může dít pravda v uměleckém

⁴³ HEIDEGGER 1968/1969, 62.

⁴⁴ HEIDEGGER 2008, 250.

⁴⁵ Martin HEIDEGGER: Konec filozofie a úkol myšlení, Praha 2006, 33.

⁴⁶ Martin HEIDEGGER: O pravdě a bytí, Praha 1971, 75.

⁴⁷ 1968/1969, 81.

⁴⁸ HEIDEGGER 2008, 163.

⁴⁹ HEIDEGGER 1968/1969, 84.

⁵⁰ Antonín MOKREJŠ: Projekt filosofie a problém estetiky, in: Orientace 1969, 43.

⁵¹ HEIDEGGER 1968/1969, 86.

⁵² Ibidem,

⁵³ Ibidem, 61.

⁵⁴ Ibidem, 84.

⁵⁵ HEIDEGGER 2008, 262.

⁵⁶ OWENS 1989, 138.

díle? Událost pravdy se v díle děje jako svár *země a světa*, tato sporná formulace bude vysvětlena později. Pravda se však zároveň děje tehdy, když se dílo stává dílem.⁵⁷ Již ze samotného slova dílo vyplývá, že je děláno, tvořeno.⁵⁸ Heidegger nerozumí pod slovy *stávat se dílem* chvíli kdy nějaké umělecké dílo vzniká, když malíř lakuje plátno, když sochař noří hrot do mramoru nebo básník dopisuje poslední jamb. Je-li neskrytost zakládající pro neustálé dění skrývání a odkrývání jsoucna, jako vůbec možné místo bytování tohoto jsoucna a je-li také umělecké dílo místem dění tohoto procesu,⁵⁹ pak musí být nutně místem, kde se pravda děje.⁶⁰ Pravda se v díle ustavuje ve tvar jakožto vyjevování jsoucího v neskrytosti. Pravda se v díle uchovává, tzn. neodehraje se jednou při tvoření díla ale objeví se pokaždé v uchovávání, kdy se člověk přibližuje a vstupuje do pravdy díla.⁶¹ Z tohoto hlediska může Heidegger říci, že umění je stáváním a děním pravdy.⁶² Dílo se stává dílem v tzv. uchovávání. To je dle Heidegger stav, kdy je dílo ponecháno jakožto dílo. Bez uchovatelů však není možná existence díla.⁶³ Když dílo nemá vhodné uchovatele, kteří by se vmyslili do pravdy díla, nachází se dílo ve stavu jakési čekající existence,⁶⁴ řečeno s Heideggerem *Bytí a času* v deficientním modu uchovávání. Uchovávání na toho kdo uchovává nárokuje požadavek být uvnitř v otevřenosti, v pravdě díla, která se v něm děje.⁶⁵ Teprve v uchovávání díla se děje pravda, jak bylo řečeno, jako událost vždy již odbytá. K dílu bytostně patří tvůrci i uchovavatelé.⁶⁶

Výše bylo zmíněno, že dění pravdy v díle, kterému nyní rozumíme jako otevřenosti jsoucna v neskrytosti relačně spojené s uchováváním díla, jež je úzce spojeno s jeho existencí, je rovněž svárem světa a země v uměleckém díle. Na začátku této práce, jsem se pokusil vstoupit do Heideggerova eseje pomocí pojmů alegorie a symbolu. Bylo řečeno, že ve slově alegorie je filologicky obsaženo to, co zde (hmatatelně) je a co je zde pouze skrze toto hmatatelné. Takto byl nepřesně nastíněn vztah díla a věci, ačkoliv pro Heideggera není věc nositelem uměleckého v díle. Symbolu, jako dílu, byla přiznána jistá reciprocita, respektive svár, země a světa.⁶⁷

⁵⁷ HEIDEGGER 1968/1969, 85.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem, 86.

⁶⁰ Ibidem, 87.

⁶¹ Ibidem 88.

⁶² Ibidem 90.

⁶³ Ibidem 88.

⁶⁴ Milan JANKOVIČ: Dílo jako dění smyslu, in: *Orientace*, 1967, 5.

⁶⁵ HEIDEGGER 1968/1969, 88.

⁶⁶ Ibidem 88.

⁶⁷ Ibidem 79.

Heidegger rozumí zemí to, co západní filozofická tradice rozumí pod pojmem látka. Země je však pro Heideggera mnohem více nežli látka, je to základ, pro který měli staří Řekové výraz *fysis*.⁶⁸ Tento základ nelze převést na nic jiného, je to (v uměleckém díle) tíže kamene, znění tónu, záře barvy.⁶⁹ Země je to, co nese všechno počínání člověka. Sama tíhne k nepoznatelnosti⁷⁰ a v jistém smyslu zůstává nepoznatelná a vzpírá se popisu a klasifikaci. Zde má zřejmě Heidegger na mysli že „*botanikovi rostliny již nejsou květiny na mezi, zeměpisně fixovaný pramen již není zřídlem v hlubině*“.⁷¹ Jedině v uměleckém díle, pokud je zachováváno v rozumějším uchovávaní, je země ustavena jako země. Čemuž lze porozumět následujícím příměrem; sochař i zedník ke své práci potřebují kámen, zatímco zedník kámen *spotřebuje*, sochař nikoliv, sochař kámen spíše *upotřebí* a nechá jej být kamenem, stejně jako malíř, který nechá na plátně barvy zazářit.⁷²

Heidegger používá distinkci světa a země předně proto, aby se zbavil tradice metafyzického myšlení,⁷³ která ve svém důsledku zakryla jsoučna zcela nevhodnými pojmy. Výklad pojmu svět je u Heideggera komplikovaný, protože jeho historická genealogie sahá od prvního vydání *Sein und Zeit* až k pozdním textům. Svět je sice u Heideggera stále týmž, ale je v každém jeho textu vyložen z jiného stanoviska a se zřetelem k jinému problému.⁷⁴ V *Bytí a čase* chybí protipól, jímž je ve *Zrození uměleckého díla* země. Svět je zde pojat, v souladu s obsahem celého spisu, jako vztažený k bytí pobytu, jako rys pobytu samého,⁷⁵ i ve *Zrození uměleckého díla* je svět vždy spojen pouze s člověkem, buď samostatnou osobou, nebo národem. Jakým způsobem se ale uplatňuje svět v uměleckém díle? Jak může být v díle svět přítomen, když se svět tohoto díla již rozpadl? Když je dílo vyřazeno ze svého původního kontextu. Kniha vydaná v překladu, obraz přenesený do galerie, není přece v původním světě uměleckého díla.⁷⁶ Přesto dílo nějakým způsobem nějaký svět rozevírá. Pokud je dílo, zde řecký chrám, ve „svém světě“ dá se o něm říci že: „*Teprve dílo chrámu spojuje a soustřeďuje kolem sebe zároveň soulad oněch drah a vztahů, v nichž narození a smrt, pohroma a požehnání, vítězství a potupa, trvání a zánik – nabývají pro lidskou bytost podoby jejího osudu. Šíře účinku těchto otevřených vztahů je světem tohoto historického národa*“.⁷⁷ Svět

⁶⁸ Ibidem 76.

⁶⁹ Ibidem 78.

⁷⁰ MOKREJŠ (pozn. 47) 41.

⁷¹ HEIDEGGER 2008, 93.

⁷² HEIDEGGER 1968/1969 78.

⁷³ PERNIOLA 2000, 134.

⁷⁴ Raj SINGH: Heidegger and the World in an Artwork, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* III, 1990, 217.

⁷⁵ HEIDEGGER 2008, 86.

⁷⁶ Idem 1968/1969, 75.

⁷⁷ Ibidem 76.

není podřízen člověku, ani mu není dán, ale vládne rozumění člověka sobě samému i věcem v jeho okolí.⁷⁸ Svět je vždy již tady.⁷⁹ Pokud svět nebereme jako souhrn všech věcí ani jako rámeček těchto věcí, ukazuje se, že svět „světuje“.⁸⁰ Že svět je něco činného, dynamického.⁸¹ Svět podle Heideggera světuje tam, kde „v našich dějinách dochází k rozhodnutí bytostné povahy, kde je přijímáme a opouštíme, neuznáváme a opět se k nim uchylujeme“.⁸² S odkazem na řecký chrám je možno říci, že umělecké dílo svět rozevívá a udržuje jej otevřený. Svět je v díle otevřen jako možnost a míra drah bytí pobytu. Dílo na jedné straně ustavuje svět a na straně druhé ustrojuje zemi, tak že ji ponechává aby byla sama sebou.⁸³ Země a svět koexistují v díle ve vzájemném vztahu, který Heidegger nazývá *svárem*.⁸⁴ Svár zde neznamena nějaký boj ale vzájemné sebeutvrzování obou stran, země a světa.⁸⁵ Dílo je místem sváru ne jako syntetizující výsledek směřující dialektické protiklady ale jako místo, kde se svár trvale může dít a děje. Má-li se země vyjevit ve svém sebeuzavření, potřebuje otevřenosti světa, má-li se svět zakládat na něčem nepopíratelném, potřebuje zemi jako to, na čem stojí a co převyšuje.⁸⁶

Znovu se díky sváru země a světa vracíme k dění pravdy. Jestliže bylo řečeno, že se v díle děje pravda jako svár světa a země, nebylo to docela přesné. Provázanost⁸⁷ země a světa ve sváru je totiž fundována prásvárem *světlání* a *skrývání*.⁸⁸ Jestliže je dílo jedním ze způsobů, jak se děje pravda, vedle státotvorného činu, myslitelova přemítání a bytostné oběti,⁸⁹ tak je to proto, že „dílo dobývá neskrytosti jsoucna“.⁹⁰ Dílo ponechává neskrytost aby se děla a odkrývala jsoucí.⁹¹ V díle je svár ustálen ve tvar. Pokud se pravda v díle děje jako tento svár, je ustálena ve tvar.⁹² Tímto tvarem prozařuje pravda. Tento tvar se uchovává a tak v něm může pravda bytovat. Umění je ve světlinném rozvrhování pravdy básněním.⁹³ Protože je řeč jedním z existenciálů a protože je předpokladem veškerého možného styku člověka se

⁷⁸ SINGH (pozn. 71) 216.

⁷⁹ Ibidem 217.

⁸⁰ HEIDEGGER 1968/1969 77.

⁸¹ SINGH 1990, 216.

⁸² HEIDEGGER 1968/1969 77.

⁸³ Ibidem 78.

⁸⁴ Ibidem, 79.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem.

⁸⁷ SINGH 216.

⁸⁸ HEIDEGGER 1968/1969 82.

⁸⁹ Ibidem 86.

⁹⁰ Ibidem 82.

⁹¹ Ibidem.

⁹² Ibidem 87.

⁹³ Ibidem 90.

jsoucím, je umění jakéhokoliv druhu také básněním.⁹⁴ Básněním se zde rozumí ponechání dění pravdy ve smyslu otevřenosti.⁹⁵

1.2. HEIDEGGER, BOTY A VAN GOGH

Heidegger nikde neuvádí, který obraz bot od Vincenta van Gogha vlastně viděl. Na dopis, v němž se ho Meyer Schapiro tázal, o kterém obraze ve *Zrození uměleckého díla* píše, Heidegger odpovídá, že to bylo jedno z pláten přítomné na výstavě konané roku 1930 v Amsterdamu.⁹⁶ Vzhledem k tomu, že na této výstavě nebyla zastoupena všechna van Goghova plátina zobrazující boty a pokud navíc Heidegger hovoří výslovně o *páru* pracovních bot,⁹⁷ můžeme se s velkou mírou pravděpodobnosti domnívat, že se jedná o obraz nesoucí nyní název *Pár bot* (obr.1) z roku 1886,⁹⁸ (č. kat. F 255, de la Faille) namalovaný v Paříži, kde Vincent pobýval u svého bratra. Tento obraz se nyní nachází v amsterodamském muzeu Vincenta van Gogha. Na této výstavě, kterou Heidegger navštívil, byly vystaveny z děl zobrazující boty ještě tyto obrazy: *Tři páry bot*⁹⁹ a *Zátíší s dřeváky*.¹⁰⁰ Není tedy pochyb, že Heidegger píše o zmíněném obraze *Pár bot*. Identifikaci správného obrazu navíc stěhuje fakt, že v téměř každé publikaci věnované této problematice lze nalézt reprodukci jiného plátina, přičemž se ve filozofických a estetických spisech pravidelně nalézají reprodukce, které zobrazují buďto více než jeden pár bot nebo jiné než pracovní boty.

Sám Heidegger byl dobře obeznámen nejen s výtvarným van Goghovým dílem ale i s jeho dopisy.¹⁰¹ Německý překlad van Goghových dopisů vyšel ve dvou svazcích roku 1914.¹⁰² Některé motivy z van Goghových dopisů, mohly dobře konvenovat s Heideggerovými úvahami o řádu agrárního, původního života, který je v malířově korespondenci nejvíce zmiňován v dopisech z let 1876-1885. Některé styčné body lze rovněž nalézt v chápání přírody.¹⁰³ A snad je možno i uvažovat, že van Gogh byl pro Heideggera příkladem bytí pobytu v autenticitě.¹⁰⁴

⁹⁴ BIEMEL 128.

⁹⁵ Ibidem 127.

⁹⁶ Meyer SCHAPIRO: Still life as a Personal Object, in: Meyer SCHAPIRO: Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society, New York 1994, 136.

⁹⁷ HEIDEGGER 1968/1969, 60.

⁹⁸ Ingo F. WALTHER, Reiner METZGER: Vincent van Gogh, Praha 2003, 86.

⁹⁹ Jakob Baart de la FAILLE: Vincent van Gogh: his paintings and drawings, Amsterdam 1970, 621.

¹⁰⁰ Ibidem 619.

¹⁰¹ PATTISON 2000, 77.

¹⁰² FAILLE (pozn. 97) 24.

¹⁰³ K tomu viz Pierre HADOT: Závoj Isidin, Praha 2008,

¹⁰⁴ PATTISON, 88.

Heidegger píše, že ve *Zrození uměleckého díla* je řeč pouze o *velkém umění*.¹⁰⁵ Zde vyvstává otázka, co je to velké umění. Velké umělecké dílo není žádným způsobem to, čemu se říká nesmrtelné umění.¹⁰⁶ Heidegger zmiňuje jako konkrétní příklady děl z výtvarných umění van Goghův obraz, řecký chrám (v Paestu), bamberský dóm, aiginské mramory, z literatury F. Hölderlina, F. C. Meyera a Sofoklova *Antigonu*, z hudby Beethovenova *Kvarteta*. Předem je třeba podotknout, že Heideggerovo pojetí velkého uměleckého díla nemá nic společného s nějakým kánonem umění, s jakoukoliv normativností,¹⁰⁷ protože podchycuje umělecké dílo v jeho samosti, ať se jedná o chrám nebo obraz.¹⁰⁸ Heideggerovi běží vždy o věčnost nebo svojskost jsoucna v ontologickém smyslu.

Přesto lze velmi dobře poznat rozdíl mezi dvěma Heideggerem velmi uvážene zvolenými příklady, chrámem a obrazem. Popisem či spíše úvahou nad „*nic neobrážejícím*“¹⁰⁹ řeckým chrámem a obrazem, který cosi znázorňuje, se Heidegger zbavuje možné výtky, že pravda umění by mohla být synonymní se „správností“ zpodobení. Heidegger použil řecký chrám i proto, že představuje svět, kdy bylo poprvé ve starém Řecku shledáno bytí jako určující a v chrámu bylo toto bytí učiněno dílem.¹¹⁰ Stejně tak se dá interpretovat i důvod, proč Heidegger nevolí pro popis skutečný předmět bot ale zobrazení. Uvažme, co znamená u Heideggera pouhý předmět, když jej pojímá v zrcadle kartesiánského myšlení. Předmět, nebo lépe objekt, se v novověku stává zvládnutelným a průhledným.¹¹¹ Za všechny uvedme Descartův vosk. Chtěl-li se Heidegger vyhnout všem úskalím myšlení věci, na kterých po více než dva tisíce let troskotala západní metafyzika, musil se vydat k věci jinak nežli jako k objektu. Jednou takovou cestou, v tomto konkrétním případě cestou k bytostnému poznání náčiní, při kterém vychází najevo i podstata umění, je právě cesta skrze umělecké dílo.¹¹² To, co Heidegger říká o botách ve *Zrození uměleckého díla*, by přeci mohl docela dobře říci i o vlastních botách, ale představme si Heideggera sedícího za stolem, hledě na své střevice, jimiž rázoval Schwarzwaldem, jak píše tento esej. Taková představa vyvolává nutně úsměv a to nejen proto, že podobný obraz „selského“ Heideggera byl již geniálně dehonestován Thomase Bernhardem a kompetentněji Adornem.

¹⁰⁵ HEIDEGGER, 1968/1969, 75.

¹⁰⁶ John BRUIN: Heidegger and two Kinds of Art, in: *The Journal of Aesthetic and Art Criticism* 1994, 451.

¹⁰⁷ Joseph KOCKELMANS: Heidegger on art and artworks, *Dortrecht* 1985, 145.

¹⁰⁸ BRUIN 1994, 450.

¹⁰⁹ HEIDEGGER 1968/1969, 61.

¹¹⁰ *Ibidem* 91.

¹¹¹ *Ibidem* 92.

¹¹² K Heideggerově pojetí novověku a novověkého světa viz Martin HEIDEGGER: Věk obrazu světa in: *Orientace V* 1969, K Descartovi příslušné pasáže v *Bytí a čas*.

Boty, jako příklad příručního jsoucna jsou použity již v *Sein und Zeit*, kde stojí: „Vytvářené dílo jako to, ‚k čemu‘ je kladivo, hoblík, jehla, má na druhé straně také bytostný charakter prostředku. Zhotovovaná bota je k nošení (obuv), hodiny jsou k určování času.“¹¹³ V dalším odstavci se sice nemluví přímo o botách ale z textu lze vyrozumět, že se k obuvi vztahuje „V díle je zároveň obsažen odkaz na „materiály“. Dílo (jako práce či její výsledek, pozn. J. Z.) je odkázáno na useň, dratev, hřebíky atd.“ a dále: „dílo (...) obsahuje zároveň odkaz na svého nositele a uživatele. Je mu střiženo na tělo.“¹¹⁴ Všechny tyto výklady jsou včleněny do § 15 s názvem *Bytí jsoucna, s kterým se setkáváme ve světě našeho okolí*.¹¹⁵

Ve *Zrození uměleckého díla* se Heidegger zmiňuje o botách, jako o obuvi nejméně čtyřikrát. O van Goghově obraze *Bot* píše alespoň pětkrát. Popis, či spíše zamyšlení nad van Goghovým obrazem je včleněno do rozsáhlé kapitoly *Věc a dílo* a má doložit Heideggerovu tezi, že o náčiní se nelze dozvědět nic podstatného ani, pokud je přímo používáme, ani když na ně hledíme. Skutečně nás napadají úvahy o nějakém všedním předmětu spíše, pokud je vidíme zobrazené, nebo o nich čteme. To, co Heidegger píše ohledně toho, že „umělecké dílo nám sdělilo, co v pravdě jsou boty jako náčiní“¹¹⁶, je v jistém ohledu variací na často opakované úsloví, že malíři nás učí vidět.¹¹⁷

Heidegger se v úvodu pasáže věnované van Goghovu obrazu ptá: „Kterou cestou dospějeme tedy k tomu, co z náčiní vytváří náčiní? Jak máme zakusit co náčiní v pravdě je?“¹¹⁸ A hned dodává, že postup, který je u zkoumání tohoto problému zapotřebí, se musí distancovat od všech předchozích výkladů a může být otevřen prostým, bezprostředním popisem náčiní. Prostý popis se nejspíše vyhne všem chybám, která s sebou nese filozofická tradice: „Toho se nejspíše uchráníme tehdy, jestliže prostě bez jakékoliv filosofické teorie náčiní popíšeme.“¹¹⁹ Za příklad náčiní volí Heidegger pár pracovních bot, jejichž popis prý nevyžaduje „předlohy skutečných exemplářů užitkového náčiní tohoto druhu. Každý je zná. Ale protože na bezprostředním popisu přece záleží, bude snad dobře, abychom jejich znázornění usnadnili. K tomu postačí vyobrazení. Vybíráme tedy známý obraz van Gogha, který takové boty několikrát maloval“.¹²⁰ Místo toho aby se Heidegger přímo střetl s věcí, volí její zobrazení. Boty jako náčiní slouží k obutí, a liší se látkou a formou, podle toho slouží-li

¹¹³ HEIDEGGER 2008, 92.

¹¹⁴ Ibidem 93.

¹¹⁵ Ibidem 89-95.

¹¹⁶ HEIDEGGER 1968/1969 61.

¹¹⁷ Wayne D. OWENS 1989 134.

¹¹⁸ HEIDEGGER 1968/1969, 60.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Ibidem.

k tanci nebo polní práci.¹²¹ Už bylo vysvětleno, že u Heideggera je náčiní konstituováno schopností sloužit. Nebylo by potom lepší analyzovat náčiní přímo při činnosti, takže se Heidegger.¹²² Pracovní boty jsou přeci pracovními botami nejopravdověji, když jsou používány. „*Selka nosí boty na poli. Teprve zde jsou tím, čím jsou. Jsou tím opravdověji, čím méně na ně selka při práci myslí, či si jich vůbec všímá nebo je jakkoliv pociťuje. Stojí v nich a jde. Tak boty skutečně slouží. S tím, co činí náčiní náčiním, musíme se v tomto procesu použití náčiní skutečně střetnout*“.¹²³ Jako správně fungující náčiní jsou boty při práci „skryty“. V citovaném textu není vůbec jasné, jestli Heidegger mluví o zobrazeném nebo skutečném páru bot. Příklad se selkou má objasnit, jakým způsobem jsou boty tím, čím jsou. K van Goghovu obrazu se vztahuje pouze nepřímě. Nicméně ať tak či onak, jsou to boty zachycené podle Heideggera při práci, v jejich pravdě. V takové „pravdě“ je nelze pochopit, pokud si je pouze obecně představíme.¹²⁴ Ani pokud se budeme soustředit striktně na zobrazení bot(!), nedobereme se toho, čím jsou.¹²⁵ „*Pokud si naproti tomu představujeme pár bot pouze všeobecně, nebo dokonce hledíme na boty zobrazené, které tu – prázdné a nepoužité – pouze stojí, pak nezakusíme nikdy co v pravdě znamená, že náčiní je náčiním. Na základě van Goghova obrazu nemůžeme ani určit, kde tyto boty stojí, v okolí tohoto páru pracovních bot není nic, k čemu či kam by mohly náležet, je tu jen neurčený prostor. Nelpí na nich na nich ani kus hlíny z pole nebo polní cesty, což by přece jen mohlo poukazovat k tomu, že jsou používány. Pár pracovních bot a nic víc. A přece*“¹²⁶. Heidegger vymezuje popis obrazu pouze negativně. Nejedná se o popis, jaký se běžně užívá, Heidegger nemluví o tazích štětce, pastózní malbě ani barevnosti. Dokonce nepopisuje ani to, jak boty na obraze vypadají. Takovému popisu se zřejmě vyhýbá ze dvou důvodů, aby se distancoval od historického nánosu popisnosti, jak se „běžně užívá“, a aby nechal boty na obraze vystoupit tak, jak bezprostředně jsou. „*Pár pracovních bot a nic víc*“. A přece.

„*Z temného rozevření sešlapaného vnitřku bot civí námaha dělníkova kroku. V bytelné tíži bot je soustředěna houževnatost pomalé chůze do daleka se táhnoucími a stále stejnými brázdami pole, nad nímž fíčí ostrý vítr. Na kůži lpí vlhkost a sytost půdy. Pod podrážkami se vleče osamělost polní cesty sklánějící se večerem. V botách, v tomto náčiní, zachvívá se mlčenlivý jásot země, její tichý dar zrajícího zrna i její neobjasněné sebeodpírání v pustém úhoru zimního pole. Bez nářku proniká tímto náčiním starost o jistotu chleba i nemá radost*

¹²¹ Ibidem.

¹²² Ibidem.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Ibidem.

*nad znovu přestálou bídou, obava z blížícího se narození a strach při hrozbě smrti. Zemi náleží toto náčiní a v selčině světě je spravováno. Z této spravované příslušnosti povstává náčiní samo, aby v sobě spočinulo. Toto vše spatřujeme snad jen v botách na obraze. Selka však boty pouze nosí. Jen kdyby ale toto prosté nošení bylo tak prosté. Kdykoliv je selka v pozdní večer odkládá v těžké, ale zdravé únavě, a sahá po nich znovu za časného ranního šera, nebo je o svátku myje, ví vše bez pozorování a úvah. To, že je náčiní náčiním záleží sice v jeho službyschopnosti. Službyschopnost sama však tkví v plnosti bytostného bytí náčiní. Nazýváme to spolehlivostí. Díky této spolehlivosti je selka prostřednictvím náčiní vpuštěna v mlčící jásot země, díky jí je si jistá svým světem. Svět a země jsou tu pro ni a pro ty, kteří s ní sdílejí způsob života, pouze takto, v náčiní. Pravíme „pouze“ a uvádíme tím v omyl, neboť teprve spolehlivost náčiní dodává přístupnému světu jeho bezpečí a zajišťuje zemi svobodu jejího stálého naléhání. To, že náčiní je náčiním, tato spolehlivost, zahrnuje v sobě všechny věci do jejich způsobu i rozsahu. Schopnost náčiní sloužit je tedy pouze podstatným důsledkem spolehlivosti“.*¹²⁷ Citace nepřipomíná popis obrazu a ani jím není. Bylo zmíněno, že jedním ze způsobů, jakým se děje pravda, je tázání myslitele.¹²⁸ Citovaný úryvek by mohl být takovým tázáním a je vlastně zamyšlením nad obrazem. Jak správně poznamenal Jan Patočka, Heidegger vyšel mimo prezentaci obrazu, aby jej lépe pochopil.¹²⁹ Okruh, v jakém se Heidegger snaží pohybovat, má málo společného s uměleckohistorickou prací a jejím zaměřením a sám autor nikde přímo neříká, že boty patří selce. Udržuje si licenci volného tázání. V textu autor prakticky dosvědčuje, co rozumí pod pojmy svět a země a jak se objevují v bytí člověka a jak jej přetvářejí.

Jestliže není jasné, jestli Heidegger hovoří o botách skutečných nebo zobrazených, je to proto, že mluví o obojím. Teprve pohled na obraz člověku rozvázal jazyk a otevřel oči pro pravdu náčiní. Text ze *Zrození uměleckého díla* není interpretací obrazu, ale věcí zamyšlení, řečeno s Heideggerem, je cestou myšlení. Je to spirála vycházející od skutečného k zobrazenému a vracející se s poučením zpět k věci. Umění skutečně otevírá pravdu jsoucího v tom smyslu, že zpřístupňuje jsoucí in situ pro myšlení. Zviditelňuje co bývá kryto clonou všednosti. V textu se dá Heideggerův popis obrazu a zamyšlení nad ním oddělit jen stěží. To, co přísně vzato v textu náleží popisu, se dá odbýt slovy „nic než boty.“ Přesto se zamyšlení od popisu odráží, protože staví na poli tímto popisem rozestřeném. Heidegger nikde neříká, že boty na obraze jsou boty selčiny a tak si jeho básnivá úvaha udržuje platnost v určení náčiní.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ibidem 86.

¹²⁹ Jan PATOČKA: *Dopisy Václavu Richterovi*, Praha 2001, 30.

Je velmi pravděpodobné, že boty na obraze jsou van Goghovy, i tak by bylo lze o nich hovořit ve stejných intencích jako o botách selky. V ontickém smyslu by se mohla změnit země zimního pole v zemi pařížské dlažby. V ontologickém smyslu by zůstala země stále táž ve svém sebeodpírání. V Heideggerově pojetí uměleckého díla se nezmění nic podstatného, přičkne-li boty někomu jinému než selce. Heideggerovi běží vždy o hluboké podchycení tématu, které není sumou jednotlivin. Schapirova reakce a reinterpretace obrazu by mohla být zařazena do Heideggerovy struktury bytí pobytu jako příklad uplatnění ontické, tj. předontologické myšlenkové operace míjející se podstatným. Snad je to i důvod, proč Heidegger, pokud vím, nereagoval na Schapirovu kritiku než větou, že z obrazu se nedá vyčíst, komu boty náleží.¹³⁰

Není zcela jasné, jestli by Heidegger akceptoval např. špatně namalovaný obraz.¹³¹ Kvalita díla zůstává neřešena i v konceptu „velkého umění“. Je však možné přiřadit kvalitu díla k ontickému chápání díla a nebrat ji jako to, co určuje podstatu ontologické struktury bytí uměleckého díla. Heidegger se zde dotýká podstaty uměleckého díla, a to velkého uměleckého díla, zkoumání, jaká byla provedena zde, je nutné provést u každé věci, pokud chceme zjistit, jestli její podstata náleží k uměleckému dílu, nebo něčemu jinému.

¹³⁰ Meyer SCHAPIRO: Further Notes on Heidegger and van Gogh in: Meyer SCHAPIRO: Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society, New York 1994, 150.

¹³¹ Zde je zajímavé poznamenat, že van Gogh se objevil jako zástupce zvrhlého umění na výstavě Entartete Kunst.

2.1. PROLEGOMENA K ZOBRAZOVÁNÍ BOT V DĚJINÁCH UMĚNÍ

Tato kapitola je skutečně pouze letným náčrtem rozsáhlé a málo prozkoumané oblasti, zahrnuje příklady děl, na které jsem narazil při procházení galerií a listování v katalogích. Domnívám se, že by bylo záhodno osvětlit jedno téma, kterému zde nebude věnována pozornost. A to sice význam dámského střevíčku (nejen) jako symbolu kurtoazní lásky a koketerie od pozdního středověku po 20. stol. v literatuře, umění a potažmo celé kultuře. Stejně tak zde nebude věnována sociokulturnímu významu vojenských „diktátorských“ holínek, jak je známe např. z karikaturistické črty Josefa Čapka.¹³²

V antickém sochařství lze najít několikrát opakovaný motiv, kdy si bohyně vítězství Niké upravuje sandál. Obuv slouží jako záminka pro zachycení nezvykle natočené postavy. Nejslavnější verzí tohoto motivu je reliéf z chrámu Niké Apteros.¹³³

Význam bot ve středověkém umění je svázán s jejich symbolikou v Bibli, kde se odkaz na obuv objevuje celkem dvacetkrát.¹³⁴ Obuv, vlastně opánky,¹³⁵ jsou vždy spojeny s osobou, která je nosí. Jejich zutí je důkazem úcty a odkazuje na Mojžíše před hořícím keřem „*Mojžíš pak pásl dobytek Jetry tchána svého, kněze Madianského, a hnav stádo po poušti, přišel až k hoře Boží Oréb. Tedy ukázal se mu anděl Hospodinův v plameni ohně z prostředku kře. I viděl, a aj, keř hořel ohněm, a však neshořel. Protož řekl Mojžíš: Půjdu nyní, a spatřím vidění toto veliké, proč neshoří keř. Vida pak Hospodin, že jde, aby pohleděl, zavolal naň Bůh z prostředku kře, a řekl: Mojžíši, Mojžíši! Kterýžto odpověděl: Aj, ted' jsem. I řekl: Nepřistupuj sem, szuj obuv svou s noh svých; nebo místo, na kterémž ty stojíš, země svatá jest.*“ (Ex 3, 1-5). Mojžíš byl mnohokrát zobrazen právě v okamžiku, kdy si zouvá střevíce. Jedno z nestarších vypočtení této scény pochází ze synagogy v Dura Europos, ze 3. stol. n.l.¹³⁶ V 15. stol. byl Mojžíše takto zobrazil např. Mistr zvěstování z Aix v díle *Mojžíš před hořícím keřem* z r. 1444, kde si již zpola bosý Mojžíš zouvá sandál. Mojžíše vzrušeně stahujícího si opánky zobrazil i Domenico Fetti.¹³⁷ Podobně jako v antické sochařství bohyně Niké, je i zde zouvání obuvi pojato jako kompoziční možnost znázornit efektní *figura tornata*.

Boty jako prvek, nebo dokonce hlavní téma v malbě zátiší, se ale nemohly uplatnit v tomto mojžíšovském schématu, protože s botami bývá v těchto zobrazeních manipulováno.

¹³² Josef ČAPEK: Diktátorské boty, Praha 1938.

¹³³ Tento reliéf je nyní uložen v akropolském muzeu.

¹³⁴ Miloš BIČ, J. B. SOUČEK: Biblická konkordance, Praha 1963, 1231.

¹³⁵ V mediteránu bylo zvykem nosit opánky s koženou podrážkou nebo s podešví ze spletených rostlinných vláken.

¹³⁶ Hanspeter SCHLOSSER: Moses, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie III, Freiburg 1990, 290.

¹³⁷ Domenico Fetti – Mojžíš před hořícím keřem 1615-17, Drážďanská galerie.

Bylo potřeba, aby byly boty pojaty jako samostatný předmět. Takové pojetí má svůj počátek v nizozemské malbě 15. stol., konkrétně u Jana van Eyck. Na slavné desce *Svatba Arnolfiniových* lze nalézt hned dva druhy střevíců, hedvábné červené pantofle, patřící zřejmě nevěstě, které jsou umístěny mezi ní a ženichem a dřevěné patnochy,¹³⁸ v levém spodním rohu po mužově pravici. Pohozený dřevák v prvním plánu obrazu je znázorněn i na triptychu *Snímání z kříže Mistra z Flémelle*. Stejně tak lze nalézt dřeváky v díle „Narození“ Petra Christa z r. 1465, nebo na desce se stejným výjevem *Narození* od Hugo van der Goes. Všechny tyto zuté střevíce odkazují v širším interpretačním rámci na Mojžíše sundávajícího si boty na „půdě, jenž svatá jest“ a zdůrazňují tak posvátnost a vznešenost výjevu.¹³⁹ Zuté střevíce vždy poukazují na toho, jenž je bosý. Stejnou posvátnost a sakralitu navozují i sundané střevíce sv. Lukáše na vídeňském a také pražském obraze Jana Gossaerta *sv. Lukáš maluje Madonu*. Sv. Lukáš na vídeňském obraze zbožně klečí u pulpitu, hledí na papír, kde se poznenáhla objevuje Madona s děťátkem, zatímco ruku mu vede anděl. Odkaz na Mojžíše je v tomto díle implicitně obsažen; nad skupinou sv. Lukáše s andělem spočívá na jakémsi kruhovém chrámu Mojžíšova socha a prstem ukazuje na desky desatera, které má v ruce. Lukášovi boty jsou zobrazeny v popředí obrazu před pulpitem. Právě takováto zobrazení všedních předmětů, byť obdařená skrytými významy, jsou předobrazem k dílům holandských specialistů na zátiší 17. stol. Stejný motiv úcty vyjadřuje i postava marnotratného syna z petrohradského Rembrandtova obrazu, kde jakoby mimovolně sklouzávají obnošené střevíce z nohou navrátilivšího se syna.

Ve středověku je také poměrně časté zobrazení ševce, který buď přímo boty vyrábí anebo je ve svém stánku prodává. Tyto motivy jsou součástí ikonografie sv. Kryšpína a sv. Kryšpiniána, kteří se posléze staly patrony ševců a koželuhů.¹⁴⁰ Podobnou „tichou pokoru“, jakou shledáváme na obrazech Mabusových, a snad i domáckost mají evokovat domácí bačkory na nizozemským vlivem poznamenané¹⁴¹ Arše Puchnerově z r. 1482. S nevšední intimitou je zde zobrazeno první zátiší v českém umění vůbec.¹⁴² Vedle mísy s ovocem a džbánů zde najdeme i pár plstěných, bačkor úhledně složených před lůžkem nemocného.

Na všech reprezentativních portrétech od 15. do 20. stol., kde je zachycena celá postava portrétovaného, hrají boty, stejně jako celý oděv, úlohu co nejlépe vyzdvihnout

¹³⁸ Patnoch je střevíc na vysoké dřevěné nebo kovové podešvi užívaný ve středověku viz Miroslava ŠTÝBROVÁ: *Boty, botky, botičky*, Praha 2009, 63.

¹³⁹ Erwin PANOFSKY: *Early Netherlandish Painting I*, New York 1971, 203.

¹⁴⁰ K takovému motivu ve středověkém umění viz Francis GREW: *Shoes and pattens*, Woodbridge, 2001. zvláště kap. *Shoes and Pattens in Art and Literature*.

¹⁴¹ Jaroslav PEŠINA: *Česká malba pozdní gotiky a renesance*, Praha 1950, 32.

¹⁴² Idem Podíl Čech na vývoji zátiší v evropské malbě pozdního středověku, *Umění* 1960 VII, 10.

zobrazovanou osobu. V souladu s dvorskými a společenskými mravy, jsou stěvíce, zpravidla zhotovené z drahých látek, nedílnou součástí celkového vzezření portrétovaného.

V rozsáhlé holandské produkci zátiší v 17. stol. není, pokud vím, ani jediné, které by do výčtu zobrazených předmětů zahrnovalo boty. Pouze v některých žánrových výjevech bývá někdy pohozen dřevák, a to důsledně v prvním plánu, kde je obvykle přítomno více podobných, často rozbitých věcí. Většina takovýchto pláten, kterých však není mnoho, má zřejmě evokovat neustálou pomíjivost pozemských věcí – vanitas.¹⁴³ Staré stěvíce jsou na těchto plátnech navršeny spolu s dalšími věcmi běžné potřeby jako džbány, hrnce ale také zelenina takřka na „jedné hromadě“.

Zcela specifické místo zaujímají boty v kulturním povědomí a tím pádem i ve výtvarném umění 19.stol. Specifičnost bot, ať už skutečných nebo zobrazených, vyvstává obzvláště zajímavě, pokud uvážíme „sociální statut“ obuvi, respektive nositelů této obuvi. Tak byly dřeváky, v době Velké francouzské revoluce let 1889-99, přijaty a později kompromitovány, jako symbol odporu a revoluce, protože je nespokojení dělníci - revolucionáři naházeli do strojů s úmyslem je zničit, myslíce, že jim berou práci. I slovo sabotáž pochází od francouzského *sabot* – dřevák.¹⁴⁴ Dřevák se tedy dostal do povědomí nejen jako symbol selskosti, což je jeho nejčastější funkce ve výtvarném umění, ale i revolučního odporu.

Kolem poloviny 19. stol. vládlo ještě v pařížských Salónech umění odvozené z ideálních kompozic a figur J. L. Davida, Couturovi *Římané doby úpadku* představovali v očích jury a mnohých malířů vrchol uměleckého projevu. Ti umělci, jako např. Millet nebo barbizonci, kteří chtěli na plátně znázornit kus země a část venkovského života byly většinou kritizováni pro malou vznešenost námětů, stejně tak Courbet, kterému vytýkali pro změnu údajnou vulgárnost jednoduché kompozice a nulovou úroveň temnosvitné malby.¹⁴⁵ Millet, si v jednom dopise stěžoval, že byl jeho obraz *V zahradě* považován za příliš venkovský, a byl dokonce osočen, že v díle, kde je znázorněna dívka látající ponožky, je příliš „lidového oděru“, což se nelíbilo ani tehdejší nomenklatuře.¹⁴⁶ Samotné dřeváky zachytil Millet ve dvou malých kresbách, která připomínají pohlednici,¹⁴⁷ obě kresby pocházejí zřejmě z r. 1864.

¹⁴³ Nadužívání interpretace holandských zátiší pouze ve smyslu vanitas doznalo zajímavé a podnětné kritiky v této knize: Normen BRYSON: *Looking at overlooked, four essays on still life painting*, London 1990.

¹⁴⁴ ŠTÝBROVÁ 2009, 141.

¹⁴⁵ Meyer SCHAPIRO: *Courbet a lidové umění*, in idem: *Dílo a styl*, Praha 2006, 155.

¹⁴⁶ Timhoty J. CLARK: *Image of the people. Gustav Courbet and 1848 Revolution*, London 1999, 10.

¹⁴⁷ Claus KORTE: *Van Gogh und das Schuh-Stilleben der Bataille du Realisme*, in: *Schuhwerke. Aspekte zum Menschenbild*, Nürnberg 1976, 9.

Coby atribut selskosti je najdeme i v Milletově obraze *Siesta*, který Vincent van Gogh kopíroval.

Když Baudelaire napsal, že velkým umělcem dneška bude ten, „*kdo nám ukáže jak jsme velcí a poetičtí ve svých vázankách a lakových střevících*“¹⁴⁸ vrátil se k fixní ideji, která ho provázela téměř celý život – k problematice modernosti a moderního člověka vůbec. Moderní člověk, ať úředník, makléř, podomní obchodník nebo umělec je pro Baudelaira takřka vrostl do svého všedního obleku. V tomto smyslu je oblek skutečným výrazovým rejstříkem individuality, ale zároveň tvoří jednotící prvek doby, její styl. Frak, tato „*skořápka moderního hrdiny*“¹⁴⁹ má pro básníka svou poetickou stránku, což mu ale nebrání ironizovat dav ofracovaného lidu jako „*defilé funebráků (...) účastnících se nějakého pohřbu*.“¹⁵⁰ Móda je vůbec v Baudelairově pohledu výmluvným svědectvím o životě lidí a je zároveň zrcadlem jejich vlastní sebeúcty. Vezmeme-li v potaz, jakou pozornost Baudelaire věnoval např. líčidlům, ženské toaletě nebo oděvu dandyho, nesmí nás překvapit, že i obuv hrála značnou úlohu, coby indikátor společenského stavu. Baudelairovi stačí pohled na střevíc, aby v elegantní ženě poznal neméně elegantní kurtizánu. „*V této obrovité galerii londýnského a pařížského života se setkáváme s různými typy bludné, vzpurné ženy všech stupňů; v první řadě je to galantní žena v rozpuku, snažící se vypadat patricijsky, hrdá na své mládí a zároveň na svůj přepych, do něhož vkládá celého svého génia a celou svou duši, zvedající vybraně dvěma prsty široký záhyb saténu, hedvábí nebo sametu, který vlaje kolem ní, a vysunující špičatou nohu, jejíž příliš zdobný střevíc by jí sám stačil prozradit*.“¹⁵¹ Není tedy divu, uvážíme-li vnímavost publika vůči oděvu a samozřejmě i vůči sociálnímu postavení zobrazených lidí vůbec, že nastupující realisté byly kritizováni, a se závratnou rychlostí také karikováni, i pro tuto údajnou nedůstojnost modelů a jejich šatu.

V dobových ilustrovaných časopisech lze nalézt množství karikatur dělníků útočících na Courbeta a jeho obrazy s motivy každodenní práce. Takoví umělci, jako např. Cham (vlastním jménem Amedée de Noe) zobrazovali v kresbách postavy horníků a šterkařů s neúměrně velikými dřeváky. Ústředním motivem jedné Chamovi karikatury¹⁵² ke Courbetově výstavě, pocházející z roku 1852, je sedící kopáč nebo snad horník v záplatovaných kalhotách rozmachující se krumpáčem, jehož dřeváky zbytněly do obrovských rozměrů a tvoří tak signifikantní rys celé postavy. Nelze pochybovat, že tato

¹⁴⁸ Jan Vladislav (ed.): Charles BAUDELAIRE: Úvahy o některých současnících, Praha 1968, 648.

¹⁴⁹ Idem: Heroismus moderního života, in: ibidem, 167.

¹⁵⁰ Ibidem 168.

¹⁵¹ Malíř moderního života, in: ibidem 621.

¹⁵² Reprodukováno v KORTE 1976 10.

karikatura a stejně i další, naráží na jednak jistou disproporčnost Courbetových figur,¹⁵³ jednak na, pro tehdejší kritiku a veřejnost, špatně stravitelnou prozaičnost jeho pláten, zde akcentovanou právě dřevákem. Zmíněná Chamova karikatura není tak lehkovážná, jak by se mohlo na první pohled zdát, postihuje totiž jeden rys, který byl vlastní celé „svaté trojici“ realismu, Proudhonovi, Champfleurymu i Courbetovi, zájem o lidové umění. Champfleurymu, který pracoval na rozsáhlé studii o lidové slovesnosti, Courbet v roce 1848 napsal, že pro něj sbírá lidové písně a že mu přiveze besanconské dřeváky,¹⁵⁴ zřejmě jako příklad venkovského řemesla. Courbetovy modely, stejně jako modely dalších malířů spřízněných s realismem – Milleta, Wallise, Herkomera, bývají obuty buď do dřeváků nebo kožených pracovních bot, stejných jaké později maloval Vincent van Gogh. Detail obuvi, jako i další detaily v díle Courbeta a ostatních realistů, jsou de facto bez významu,¹⁵⁵ jsou totiž korelátům reálné existence bot v našem životě, tak jak jej běžně žijeme, odtud také čerpají své oprávnění být znázorněny na obraze. Například kožené boty a dělnická halena na Courbetově portrétu P. J. Proudhona, v pravém smyslu neodkazují (totiž nezastupují cosi jiného) na Proudhonovu příbuznost s dělníky a nižší sociální vrstvou, nýbrž tuto příbuznost přímo ukazují svou všední, takřka přirozenou prezencí v díle. Podle Proudhonových slov, je v Courbetově umění každý tvar jazykem a každý prvek něco znamená,¹⁵⁶ domnívám se, že tím měl na mysli, že každý prvek znamená především sám sebe. Že je sám sebou. Kniha je knihou a teprve v druhé řadě a jestli vůbec, atributem učence, stejně tak je dělnická halena halenou a bota botou. Jedná se tedy o zvýšení pravdivosti díla popřením nebo spíše absencí alegorického významu jednotlivých složek obrazu. Jestliže v jistém zjednodušení chápeme realismus jako pandán k pozitivismu, zvláště comtovskému,¹⁵⁷ což ostatně podotkl sám Proudhon,¹⁵⁸ vyjeví se nám bota jako prvek v sumě jednotlivin, které přináležejí k člověku a které jej zároveň spoluvytváří. Tak i Proudhon, na Courbetově portrétu oděný do dělnické košile a obutý do jednoduchých kožených stěvíců, je celkově stylizován, díky prezenci těchto prvků, do pozice myslitele spojeného s tím, co zjednodušený marxismus nazval pracující třídou.

Ještě jedna karikatura nás může přesvědčit, že dřevák a kožená pracovní bota se staly hanlivými znaky realismu. V roce 1866 nakreslil André Gill pro časopis *La Lune* karikaturu

¹⁵³ KORTE 1976, 10.

¹⁵⁴ SCHAPIRO 2006, (pozn. 142) 178.

¹⁵⁵ Linda NOCHLIN: *Realism*, New York 1970, 182.

¹⁵⁶ Lionello VENTURI: *History of Art Criticism*, Dutton 1964, 252.

¹⁵⁷ Např. Václav RICHTER: *Prostor a čas v dějinách umění*, in: Zdeněk KUDĚLKA, Bohumil SAMEK (eds.): *Václav RICHTER: Umění a svět*, Praha 2001, 20.

¹⁵⁸ VENTURI 252. I když Proudhon výslovně hovoří o Courbetově *idealismu*, jedná se o „reálnou idealitu“ tohoto světa.

s výmluvným názvem *Le Flambeau du Realisme*. V karikatuře je znázorněna hořící svíce, která z jedné strany paroduje Courbetovu tvář a z druhé tvář Champfleuryho, přičemž plamen už začíná stravovat oba obličejy. Champfleury, přední teoretik realismu, který byl přezdíván Courbetem literatury,¹⁵⁹ má pod sebou na svícnu odloženou dýmku, dýmka, je, podobně jako pochodeň v sepulkrálním sochařství 19. století, otočena hlavičkou dolů, a symbolizuje tak smrt realismu. Pod svícnem visí ve společné girlandě kožená, snad dělnická bota a dřevák. Karikatura tedy předpokládá brzké „vyhoření“ realismu. Tato karikatura může rovněž odkazovat na Du Campovův názor, že Courbet maluje, jako se krémují boty.¹⁶⁰ Do podobného okruhu karikování, i když snad spíše již vážnější satiry, patří i obraz papučí P. P. de Chavannes z roku 1861. Tento obraz, ačkoliv je zjevně satirou na Salón, je kritikou, která je pojatá vážněji než prostá karikatura;¹⁶¹ nejedná se totiž o pouhou kresbu ale o malovaný obraz.

Další umělci jako Bonvin nebo později i van Gogh se nechali inspirovat díly a etikou realistických umělců. Bonvin, blízký přítel Courbetův,¹⁶² namaloval, zřejmě povzbuzen Milletovým příkladem, pár dřeváků v roce 1875 již jako regulérní obraz. V 18. stol. stálo malířství zátiší v žebříčku „hodnotnosti“ jednotlivých žánrů nejnižše. Bylo to proto, že malíři zátiší údajně znázorňovali pouze všední realitu, bez vyšších myšlenkových přesahů. Také prý stáli příliš blízko prosté materii.¹⁶³ Pokud jejich díla byla vůbec připuštěna do Salónu, byla jim vyhrazena pouze místa, na které téměř nebylo vidět. Tak vynikajícímu malíři, jakým byl Chardin, který ostatně sehrál značnou úlohu při genezi postimpresionistické malby,¹⁶⁴ nezbylo než svá drobná dílka umístit vysoko na zeď, téměř pod strop, protože hlavní výstavní plochu zabírala rozměrná plátna s výjevy *historií*. Teprve v době realismu malíři přiznali, s notnou dávkou vzpurné hrdosti, že jejich zátiší *mají být* blízko prosté materii a dokonce bez obsahu.¹⁶⁵ I přes veškerou naivitu tohoto tvrzení, neboť každá věc, která má jméno, nese s tímto jménem nějaký smysl a tak i amalgám významů, jemuž říkáme obsah, vysvítá, jak vysoce si umělci cenili prostých a jednoduchých věcí, třeba i bot, když jim vyhradily tolik námahy s malbou a tolik barev a plátna.

¹⁵⁹ Ibidem.

¹⁶⁰ SCHAPIRO 2006, (pozn. 142) 158.

¹⁶¹ KORTE 1976, 13.

¹⁶² Ibidem 9.

¹⁶³ Ibidem 10.

¹⁶⁴ Svou „zrnitost“ malby předcházeli Seurat, viz Meyer SCHAPIRO: Seurat, in: Idem 2006, 186. Chardin zároveň téměř založil francouzskou malbu zátiší a udal jí rozhodující impulzy pro celé 19. stol. viz Gabriel WEISBERG, William TALBOT: Chardin and the Still-life Tradition in France, Cleveland, 1979. Chardinem se inspiroval také Vincent van Gogh, o čemž bude ještě učiněna zmínka.

¹⁶⁵ KORTE 1976, 12.

2.2. GENEZE ZOBRAZOVÁNÍ BOT V DÍLE VINCENTA VAN GOGHA¹⁶⁶

Když byl van Gogh poprvé v Paříži v letech 1875-76, navštívil tam jednu z prvních posmrtných výstav Milletových kreseb. O této výstavě v dopise bratrovi poznamenal, že se tam cítil, jako by mu bylo řečeno „*szuj obuv svou s noh svých; nebo místo, na kterémž ty stojíš, země svatá jest*“.¹⁶⁷ To jen dokazuje, jak významnou roly hrály pro jeho život a umění barbizonci a zvláště Millet, který byl van Goghovi vzorem, nejen v malbě, po celý život. Je také možné, že zde byla zastoupena jedna z Milletových kreseb dřeváků, která tak mohla inspirovat van Gogha k opakování tohoto motivu v holandském období a nepřímo pobídnout ke znázornění obyčejných pracovních bot v Paříži. Jestli se ale van Gogh neseznámil s Milletovými dřeváky na výstavě, zcela jistě je mohl najít v monografii *Život a dílo J.F. Milleta* od Alfreda Sensiera, kterou četl v Haagu,¹⁶⁸ kde byla kresba rovněž reprodukována.

Hned jedno z prvních van Goghových pláten, které vůbec namaloval, zobrazuje zátiší s dřeváky, zelím, brambory a další zeleninou (Faille F1, Hulsker 89). K tomuto obrazu je rovněž dochována malá skica v dopise adresovaném malířovu bratrovi Theovi (Hulsker 89),¹⁶⁹ skica vznikla jako záznam namalovaného obrazu. Toto zátiší sestavil Vincentovi holandský malíř Anton Mauve, když ho přivedl k malbě olejovými barvami; tehdy měl van Gogh za sebou již dvě léta usilovného kreslení, ve valné většině podle modelu. V dopise se můžeme dočíst: „*Mauve mi okamžitě sestavil zátiší z páru starých dřeváků a jiných předmětů, a tak jsem se mohl pustit do práce (...)*“.¹⁷⁰ Obraz je malován velmi plošně a nános malby je, pokud bereme v potaz kolik barvy dokázal později van Gogh nanést na jedno plátno, poměrně tenký. Za pobytu v Ettenu, kde obraz pravděpodobně vznikl,¹⁷¹ van Gogh nakreslil mnoho tzv. „brabantských typů“ – postav chudých sedláků, rolníků a drobných řemeslníků. Většina figur na těchto kresbách je obuta právě do dřeváků.¹⁷² Dá se předpokládat, že zmíněné zátiší souvisí s oněmi „brabantskými typy“ velmi úzce, soudě i podle zobrazení zelí a brambor,

¹⁶⁶ Pokud to bylo možné, snažil jsem při každé zmínce o nějakém van Goghově díle uvést v závorce katalogové číslo tohoto díla, jak je uvedeno ve dvou souborných zpracování: Jakob Baart de la FAILLE: *The works of Vincent van Gogh: his paintings and drawings*, Amsterdam, 1970. Jan HULSKER: *The Complete van Gogh: Paintings, Drawings, Sketches*, Oxford, 1977. Co se týče van Goghových dopisů, odkazují, na český výběr *Vincent van Gogh Dopisy*, Praha 1958, tyto poznámky odkazují v českém překladu pouze na stránku, u dopisů, které nejsou přeloženy, používám souborné vydání dopisů *The complete letters of Vincent van Gogh I-III*, New York 1988, všechny takovéto odkazy mají uvedeny číslo toho kterého dopisu a stránku.

¹⁶⁷ *The complete Letters of Vincent van Gogh*, New York 1988, 28, č. dopisu 29.

¹⁶⁸ Judy SUND: *True to Temperament*, Cambridge 1992, 49.

¹⁶⁹ Dopis nyní nese v souborném vydání číslo 163.

¹⁷⁰ *Vincent van GOGH: Dopisy*, Praha 1958, 162.

¹⁷¹ Tj. v r. 1883, je však také možné, že vznikl až v raném haagském období. Dopis, ve kterém Vincent toto zátiší zmiňuje, je totiž odeslán nikoliv z Ettenu ale z Haagu, viz van GOGH 1958, 162.

¹⁷² Viz Faille F 318- F 324, Hulsker 18 - 89.

coby selských plodin. Dřeváky jsou na van Goghových obrazech a kresbách až jakýmsi atributem selskosti. V ettenském období kreslil van Gogh postavy z venkovského lidu téměř vždy v jejich prostém, pracovním oděvu, nemaje peníze opatřit modelům jiné rekvizity nežli modrou brabantskou halenu, šedý plátěný oblek havířů, slaměný a kožený klobouk a dřeváky.¹⁷³ Jedna z těchto věcí znázorněná zvlášť, potom odkazuje na svého nositele, vedle toho, že van Goghovi posloužila jako zajímavý předmět k malování. Zde však nelze předpokládat nějakou propracovanou teorii odkazu, věci jsou pro van Gogha prostě věcmi, tak jak je poznal v jejich přirozeném prostředí. Tak všední předmět, jakým je dřevák, mohl být klidně malířem znázorněn jako dřevák nebo pojat za atribut selského života, protože obě dvě pojetí koření v prostém zacházení s dřevákem a jedno s druhým srůstá v obecnější symbol, který může být s to pojmut do sebe různé, ne však protikladné významy.

Zájem van Gogha se soustředil, jak bylo řečeno, na to, jak bylo lze postavy venkovanů nalézt nejčastěji, tedy při práci a v prostém oděvu,¹⁷⁴ takovýto oděv je potom v díle téměř sloučen s figurou a jedno od druhého nelze oddělit.¹⁷⁵ Stejně tak tomu bylo předtím u Courbeta, jehož záměrná neohrabanost či lépe syrovost v kresbě předznamenává van Goghův vlastní kresebný styl.¹⁷⁶ Z tohoto pohledu se zdá jasné, proč van Gogh projevoval poměrně malý zájem malování a kreslení podle nahého modelu, který se mu nutně musel jevit indiferentním a poněkud bezvýrazným. Van Gogh vědomě nikdy nevykročil a ani nikdy vykročit nechtěl z okruhu reality, proto platil ze svého skrovného rozpočtu tolik peněz za modely a proto se vláčel se stojanem a plátnem celé kilometry při lovu motivu. Jestliže van Goghovi obrazy v prosté, mimetické funkci neodpovídají skutečnosti, je to proto, že se van Gogh snažil skutečnost ještě více zdůraznit, ještě výrazněji vytáhnout její kontury, slovy Václava Nebeského van Gogh barevně a světelně *přepodstatňuje* jevy tohoto světa.¹⁷⁷

Oděv, včetně obuvi, je odznakem sociální a kulturní příslušnosti, to je velmi dobře patrné srovnáme-li např. kresby ženců z července r. 1881 (Hulsker 16 – 22) s figurálními výjevy z Haagu, jen o rok staršími (Hulsker 139 – 145).¹⁷⁸ Pouze podle oděvu a obuvi znázorněných lidí lze snadno poznat, že jedni pocházejí z venkova, zatímco druhí z města. Podle van Gogha obraz nabývá na pravdivosti, pokud jsou zobrazené postavy znázorněny při

¹⁷³ Van GOGH 1958, 112.

¹⁷⁴ George H. HAMILTON: *Painting and Sculpture in Europe 1800-1940*, London 1967, 57.

¹⁷⁵ Van GOGH 1958, 431.

¹⁷⁶ Meyer SCHAPIRO: Courbet a lidové umění in: idem 2006, 155.

¹⁷⁷ Václav NEBESKÝ: *Vincent van Gogh*, Praha 1941, nepag. Tato krátká Nebeského studie, která je v podstatě totožná s kapitolou o van Goghovi z jeho knihy *Umění po impresionismu* (Praha 1923) je dle mého soudu nejlepší původní českou prací o tomto umělci, a nebyla, stejně jako celé Nebeského dílo, náležitě rozvinuta a domyšlena.

¹⁷⁸ K tomu srovnej studie rybářů (Hulsker 304 – 313), kteří mají rovněž specifické vysoké boty i oblečení.

všedních činnostech a v běžném oděvu. Van Gogh v podstatě ani nikdy nevěnoval zvláštní pozornost vesničanům v krojích, z období před pařížským pobytem neznáme ani jeden takový výjev.¹⁷⁹ Sám van Gogh k tomu poznamenal: „*Děvečka ve vybledlé a spravované sukni a kazajce, které časem, větrem a sluncem dostaly ty nejkrásnější odstíny, je podle mne krásnější než nějaká dáma; oblékne li se jako dáma, všechna pravdivost s ní spadne. Sedlák je krásnější ve svém barchetu uprostřed svých polí než v neděli, kdy se vyšnoří do kostela jako jemnostpán.*“¹⁸⁰

Boty, tentokrát domácí střevíce, se objevují na kresbě Žena u okna (Hulsker 90, Faille F 901a). Tento výjev je variací na předcházející ettenské kresby (Faille F 885 – 887). Boty, které zde klidně spočívají na podlaze po způsobu Svatby Arnolfiniových Jana van Eyck, představují vlastně samostatné zátiší. V sérii obrazů z léta a podzimu r. 1885 malovaných v Neunenu lze najít rovněž jedno dílo zobrazující dřeváky, jedná se o malbu *Zátiší s lahví, dřeváky a hrncem se štětcí* (Hulsker 920, Faille F 63). Tento obraz navazuje na jiné, méně propracované a pádněji malované *Zátiší s hrnci a dřeváky* (Faille F 54), které van Gogh vytvořil listopadu¹⁸¹ roku 1884 (Faille F 54). Z neunenského období, převážně z podzimu roku 1884 a léta a podzimu roku následujícího se dochovala celá řada zátiší zachycující všední předměty denní potřeby jako džbány, lahve, hrnce, zeleninu ale i osobní věci jako klobouk či dýmku (Hulsker 922, Faille F 62). Tyto malby nepochybně navazují na holandská zátiší 17. stol. a na Chardina, se kterým se van Gogh blíže seznámil díky knize bratří Goncourtů o malbě 18. století.¹⁸² Chardin však van Gogh upoutal již dříve, jak je patrné z dopisů z Ettenu,¹⁸³ ani zmíněnou knihu o malbě 18. století bratří Goncourtů nečetl van Gogh nepřipraven; Vincentův oblíbený umělecký kritik a estetik Charles Blanc rovněž publikoval spis „*L'art au XVIIIe siècle*“, který van Gogh také četl,¹⁸⁴ i když na něj zřejmě nezapůsobil tolik, jako předchozí kniha.

K těmto neunenským zátiším se všedními věcmi, lze volně přiřadit i četné studie ptačích hnízd, kde se objevuje inspirace anglickým uměním, jmenovitě Williamem H. Hunttem,¹⁸⁵ který prázdná ptačí hnízda také několikrát maloval.¹⁸⁶ Zmíněná zátiší s hrnci,

¹⁷⁹ Ve Vincentově myšlení a umění, v mnohém ještě prodchnutém romantickým cítěním, chybí úplně romantický zájem o folklor a také jakýkoliv náznak nacionalismu, van Gogh je orientován, zcela v moderním duchu, kosmopolitně.

¹⁸⁰ Van GOGH 1958, 446.

¹⁸¹ FAILLE 1970, 62.

¹⁸² Van GOGH 1958, 471.

¹⁸³ Ibidem 157, 158.

¹⁸⁴ Ibidem 465.

¹⁸⁵ Robert ROSENBLUM: *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition*, New York 1975, 80.

¹⁸⁶ Pokládat van Goghovi zátiší ptačích hnízd za díla inspirovaná pouze Hunttem je sporné, protože prázdná hnízda lze nalézt i v holandském umění 17. stol.

dřeváky, zeleninou a dalšími domácími předměty, včetně obou maleb s dřeváky, zřejmě odkazují na prostý svět sedláků a rolníků, ke kterému se sám Vincent přiřazoval,¹⁸⁷ nebo se dokonce cítil být přímo jedním z nich.¹⁸⁸ V tomto ohledu je zajímavé poznamenat, že před van Goghovým příchodem do Paříže nenacházíme ani jedno zobrazení jiné obuvi, nežli dřeváků. V Paříži se Vincent brzy přiřadil ke skupině odmítaných umělců, jejichž sociální statut byl nutně jiný nežli brabantských rolníků, tak by se mohlo zdát pravděpodobným, že volba druhu zobrazeného střevíce by mohla nepřímo odrážet malířovo mínění o sobě a tím pádem i volbu vlastní sociální příslušnosti.

Z následujícího úryvku vyplývá, jak důležité byly boty při van Goghově uvažování o společenské situaci člověka „*Dojal mě jeden výrok v Sensierově knize (...), totiž: ‚ten nezájem by mě byl zkrušil, kdybych byl chtěl nosit pěkné střevíce a žít velkopansky, ale protože na to jdu v dřevákách, dostanu se z toho.‘ Proto nikdy, doufám, nezapomenu, že ‚il s agit d’y aller en sabot‘, totiž že člověk musí být spokojen s tím, že se může napít, najíst, vyspat a obléci, s čímž se spokojují sedláci.*“¹⁸⁹ Poukazem na společenskou funkci obuvi se vůbec nevyčerpává celá škála významů dvou obrazů s dřeváky, o nichž je řeč. Do zátiší s obyčejnými věcmi stejně jako do krajin a figur se Vincent vždy snažil vtělit něco bezprostředního z vlastní duše.¹⁹⁰ Jak lze ale spojit něco bezprostředního z vlastní duše s realistickou malbou, o jakou van Gogh usiloval?¹⁹¹ Realismus byl pro van Gogh víc nežli malba lokálním tónem a veristické zachycení vnější reality.¹⁹² Jeho uchopení realismu „*opravdově a vážně pojatého*“¹⁹³ se, spíše nevědomky, obrací ke slovům jež pronesl Proudhon o Courbetovy, totiž že „*vidí duši skrze tělo*“.¹⁹⁴ Tuto duši, nebo podle Vincentových slov „*osobitý charakter*“,¹⁹⁵ ať už věcí nebo lidí, se snažil van Gogh obrátit v líc svých pláten. Je to jakýsi van Goghův osobní realismus, ve kterém nejde tolik o to, aby se postihl přesný tvar věcí ale spíše malířovo procítění reality, zachycení její hlubší vrstvy.¹⁹⁶

Van Gogh vícekrát napsal, že v jeho krajinách, obzvláště těch časných, je něco figurálního,¹⁹⁷ sám se ostatně pokládal za figuralistu, což byl společný rys i dalších

¹⁸⁷ Van GOGH 1958, 441.

¹⁸⁸ Ibidem 382.

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ Ibidem 233.

¹⁹¹ Ibidem 435.

¹⁹² Ibidem 428.

¹⁹³ Ibidem 435.

¹⁹⁴ VENTURI 252.

¹⁹⁵ Van GOGH 1958, 390.

¹⁹⁶ Meyer SCHAPIRO: On a Painting of van Gogh, in: Idem: Modern Art 19th and 20th centuries, New York 1978, 93.

¹⁹⁷ Ibidem 363, 242.

předchůdců expresionismu (Munch, Ensor) počátkem 80. let, tento figurální projev u uvedených umělců kořenil v realistickém malířství poloviny století.¹⁹⁸ Figura, vlastně tvář, která je možná dokonce prvním Vincentovým autoportrétem je znázorněna v *Zátiší s kávovým mlýnkem, dýmkou a džbánem* (Hulsker 535, Faille F 52) z podzimu roku 1884.¹⁹⁹ Ze džbánu zde vyrůstá malá tvář s ostrým nosem a vousy.²⁰⁰ Pro nás je důležité, že pokud zde došlo, byť v nadsázce, k sebestylizaci v díle, není snad daleko od pravdy když řekneme, že i další znázorněné věci představují kus malířova já zakletého do díla.

Dřevák bývá ve van Goghových dopisech zmiňován i jako předmět téměř bezcenný a slouží jako prostředek přirovnání, že nepodařená kresba, nemá větší cenu „nežli hadr nebo dřevák“.²⁰¹ Všechna zmíněná zátiší nejenže nesou více nebo méně zjevné symbolické významy, ale van Goghovi předně slouží k tříbení malířské dovednosti. Většina těchto prací, alespoň podle toho, jak se o nich zmiňoval v dopisech bratrovi, měla charakter přípravných studií, měla být jakousi „investicí“ do budoucích obrazů, které se již budou prodávat a tak Vincent splatí všechny peníze, které přijal od bratra, nikoliv jako dar, ale jako půjčku s neurčitou splatností. U skoro všech svých raných děl Vincent ani nepředpokládal, že je uvidí někdo jiný než bratr Theo a pár přátel – malířů, natož aby se prodávala. Tato díla jsou rovněž experimentálním polem pro uplatnění nových barevných teorií²⁰² a zkoumání možností různých kombinací barev.²⁰³ Všechna zátiší, od raných etenských maleb po neunenské období jsou malována v temných, zemitých tónech a zpracována pádnými tahy štětce. Pozadí bývá většinou temné a neurčité a pouze na některých předmětech ulpívá světlo v tlumené běli. Tyto malby konvenují s tehdejšími van Goghovými názory, pocházejícími ze starší francouzské realistické tradice ale také, a snad ještě více, zde působil vliv domácí haagské školy v čele s Israelem a Mouvem a třemi bratry Marisovými, že pro pravdivost v barvě není možno užívat lokálního tónu. Světlo je potom možno vyjádřit pomocí „kontrastujícího temna“.²⁰⁴ Svým pojetím odkazují, jak již bylo poznamenáno, všechna tato ranější díla (tj. z období před pařížským pobytem) na Chardina, ale snad ještě důrazněji se v nich odráží

¹⁹⁸ Robert GOLDWATER: Symbolic Form: Symbolic Content, in: Problème of the 19th and 20th centuries studies in Western Art, Acts of twentieth international congress of the history of art, vol. IV, Princeton 1963, 116.

¹⁹⁹ FAILLE 1970, 62.

²⁰⁰ Podobných „malířských šprýmů“ je ve van Goghově díle více, např. kresba nahého torza zahaleného do obrovského klobouku (Faille F 1363 recto) z Paříže, takovéto ukázky vyvrací teze, které berou celý van Goghův malířský projev se smrtelnou vážností a nepřipouští do svých interpretací, že by v sobě některá van Goghova díla mohla obsahovat ironii.

²⁰¹ Van GOGH 1958, 242.

²⁰² K barevným teoriím Vincenta van Gogh viz Kurt BADT: Die Farbenlehre Van Gogh, DuMont Schauberg 1961.

²⁰³ The Complete letters of Vincent van Gogh str , dopis č. 428.

²⁰⁴ Van GOGH 1958, 428.

tradice holandských mistrů zátiší 17. století. Je až pozoruhodné, jaké shody vykazuje např. *Zátiší s lulkou a kloboukem* (Faille F 62) s některými díly Pietra Claesze²⁰⁵ nebo Egberta van der Rael.²⁰⁶ Takové rekvizity jako dýmka, různé druhy zeleniny nebo slanečci, které často včleňoval van Gogh do svých zátiší, jsou velice časté také v holandském malířství zátiší 17. stol., ale také např. u Decampse. Ani v tomto případě se nejedná o přímou kopii, je to spíše soubor reminiscencí, kdy nelze doložit přímou citaci nějakého obrazu, nicméně je dlužno předpokládat, že holandská malba 17. stol., kterou notabene van Gogh výborně znal, mu poskytla inspiraci při volbě předmětů. Výběr některých předmětů ve van Goghových dílech je zcela jistě inspirován i jejich ustáleným významem ve smyslu vanitas. Například dýmka, symbol pozemského života a jeho rozkoší, by zcela jistě mohla symbolizovat pomíjivost i ve van Goghových obrazech.²⁰⁷

Po krátkém pobytu v Antverpách, který trval od listopadu 1885 do února 1886 se Vincent van Gogh rozjel do Paříže za svým bratrem Theem, kde také vzniklo nejvíce zátiší v celé van Goghově malířské dráze. Van Gogh namaloval bezpočet váz s květinami, zátiší s jídlem a slanečky, botami a také mnoho (22!) autoportrétů. První zátiší s botami je zřejmě z podzimu nebo zimy roku 1886²⁰⁸ (obr. 1) (Faille F 255, Hulsker 1124). Na neurčitém pozadí je téměř en face znázorněn pár, zřejmě pracovních, bot. Vzhledem k tomu, že je to zřejmě dílo, kolem kterého se rozhořel celý spor interpretací a kterému je věnována tato práce, budeme se jím podrobněji zabývat v samostatné kapitole.

Z přelomu let 1886/87 pochází dílo *Tři páry bot* (obr.3) (Faille F 332, Hulsker 1234), kde jsou pohromadě všechny kompoziční možnosti zobrazení bot, tak jak van Gogha zajímaly a jak je rozpracoval v dalších dílech. Na obraze vidíme tři páry bot vkomponované do mírné diagonály, přičemž prvé dva páry jsou podobné botám z předchozího plátna. První pár bot, bráno zleva, vykazuje jak v podobě, tak v rozmístění, shodné rysy s botami z výše uvedeného díla (F 225); levá bota má ohrnutý komín, zatímco pravá stojí vzpřímeně. Prostřední pár bot je řešen tak, že levá bota páru je otočena podrážkou vzhůru, kdežto pravá, s rozvázanými tkaničkami, stojí běžně na podrážce. U dvou jmenovaných párů se jedná o vysoké, kožené, pracovní boty se šněrováním. Posledním párem jsou kožené galoše bez šněrování. Všechny tři páry bot jsou bez snahy po přílišném aranžování rozloženy na prosté bílé drapérii.

²⁰⁵ Viz díla reprodukováná v: Erika GEMAR-KOELTZCH: *Holländische Stilleben maler im 17 Jahrhundert* bd. II, 1995, 234, 235.

²⁰⁶ *Ibidem* bd. III, 786.

²⁰⁷ Hope D. WERNESS: *Some observations on van Gogh and the vanitas tradition*, in: *Studies in Iconography*, VI 1980, 132.

²⁰⁸ FAILLE 1970, 130.

Ze stejného období je i *Pár bot* (obr.2) (Faille F 332a, Hulsker 1233). Toto zátiší je variací na prostřední pár bot z předchozího díla, kde je rovněž jedna bota převrácená. Mohlo by snad jít o větší přípravnou studii k *Třem pářím bot*. Podle tvaru podrážek je zřejmé, že se jedné o jeden a tentýž pár. Obraz je v levém horním rohu signován „Vincent“.

Asi nejzdařilejším provedením „tématu“ pár bot, jedna převrácená je dílo se stejnojmenným názvem z první poloviny roku 1887 (obr. 4) (Faille F 331, Hulsker 1236). Přestože zde van Gogh nepracuje tahem štětce tak, jako na pozdějších obrazech, kdy doslova kreslí barvou, a zůstává věrný barevnosti vázané ve stupnici teplých ale tmavších tónů, je znát postupné světlání palety a odlehčování úhozu štětce, typické pro pařížské období. Levá bota, na podrážce opatřená cvoky, zůstává podrážkou vzhůru, pravá má široce rozevřený komín a odstávající jazyk. Tkaničky se vlní po namodralé drapérii, na které jsou boty umístěny.

Posledním z pařížských obrazů bot je *Pár galoší* (obr.6) (Faille F 331, Hulsker 1235), v tomto díle jsou zobrazeny stejné galoše jako na obraze *Tři páry bot*. Levá bota leží na boku s podrážkou vytočenou směrem k divákovi, pravá je částečně skována za levou a spočívá na podrážce. Ve van Goghově malířském vývoji, který byl v Paříži umocněn poznáním nejnovějších uměleckých směrů, je tento obraz zcela jistě nejpokročilejší ze všech pařížských „portrétů“ bot. Malba je zpracována pádnými tahy štětce a je provedena ve světlejší barevnosti, než díla předchozí.

Jak jsme mohli pozorovat, obraz *Tři páry bot* je z kompozičního hlediska závazný pro všechna pozdější zobrazení tohoto výjevu z pobytu v Paříži. Tato díla jsou datována do podzimu nebo zimy přelomu let 1886/87, protože v těchto ročních obdobích byl van Gogh, kvůli nepřízni počasí, nucen pracovat v ateliéru.

Později maloval van Gogh boty ještě dvakrát. V srpnu roku 1888 vznikl v Arles obraz *Pár starých bot* (obr.5) (Faille F 461, Hulsker 1569). Boty jsou tentokrát umístěny na kamenné dlažbě van Goghova ateliéru a jsou pojednány ve velmi světlých barvách, stejně jako mnoho ostatních děl z Arles. Jedná se o prosté pracovní střevíce s nízkým komínem a rozvázanými tkaničkami (ani jedny boty ve van Goghově díle nemají tkaničky zavázané). Sám van Gogh se o nich dopise zmínil jako o páru starých selských bot,²⁰⁹ a mimo kusých informací o zmíněné malbě dřeváků, je to malířova jediná přímá zmínka, kterou o všech jeho zobrazení bot máme. Na tomto obraze upoutává pozornost zvláštní perspektivní hra, kdy je pozadí (dlažba) znázorněna z ptačí perspektivy, zatímco předmět (boty) je pojednán z jiného úhlu,²¹⁰ mezi obojím se tak vytváří zvláštní napětí. Jedná se o podobné řešení, které najdeme

²⁰⁹ Dopis B 18, cit. dle FAILLE 1970, 208.

²¹⁰ HULSKER 1977 356.

na portrétu Zuáva z téhož období. Takovéto užití perspektivy představuje rovněž symbolickou formu, která má za úkol vtáhnout diváka do obrazu.²¹¹

Posledním obrazem bot, který van Gogh namaloval je *Pár dřeváků* (Faille F 607) ze sklonku roku 1888, který vznikl nedlouho po Gauginově odjezdu z Arles.²¹² Tentokrát se nejedná o dřeváky, jaké nalézáme na předchozích holandských zátiších. Jsou to spíše jakési dřeváky-pantofle. Tento obraz, svou vyzrálou malířskou technikou, dokazuje příbuznost s krajinami a portréty z téhož období, ve kterých se van Gogh snažil vtělit do děl své přesvědčení, že „*in the colour seeking life the true drawing is modelling with colour*“,²¹³ jak se lapidárně vyjádřil v dopise anglickému malíři Levensovi.

Obě dvě pozdější plátna s botami jsou malována z výrazného „nadhledu“, který je jednotícím rysem všech van Goghových zátiší, ale zvláště je akcentován v zátiších z Paříže a z Arles. Situace, kdy malíř na předměty nazírá jakoby ze shora, je typická pro holandská zátiší 17. století, i když se zde zcela jistě uplatňuje i přirozenost pohledu, přece jde také o historicky vyrostlou formu, typickou právě pro holandské umění. „Přímot“ pohledu se naopak uplatňuje např. u zátiší Caravaggiových, kde jsou předměty pojednány v jedné rovině s pohledem diváka či malíře. U van Gogha jsou předměty zátiší jakoby představeny před pozadí, která skoro nikdy netvoří iluzivní prostor. Díky tomu jsou předměty k diváku blíže a takřka se na něj z plátna „sypou“. Tento efekt van Goghových děl vystihla velmi dobře Françoise Minkowska, když řekla, že van Gogh předměty prožívá a dává je prožít i nám.²¹⁴ Je však také možné, že takovýto „styl“ v malbě zátiší, ale i krajin, zvláště těch pozdních, si van Gogh osvojil při pokusech s perspektivním rámem, respektive když rám později odložil. Van Gogh v malbě zátiší cíleně využíval různost pohledu na předměty.

Všechna zátiší s botami jsou malována *a la prima* bez jakýchkoliv přípravných kreseb. Celá „pařížská skupina“ vykazuje ještě silné vlivy předchozího holandského školení v barevnosti, vázané ve stupnici temných, zemitých tónů,²¹⁵ jak to ostatně, zřejmě jako první, poznamenal Roger Fry.²¹⁶ Pokud se ještě jednou vrátíme k zvláštnímu perspektivnímu vrstvení plánů ve van Goghově díle, dojdeme k závěru, že pařížská zátiší, jimž se věnujeme, stojí na půli cesty k řešení, jež jsou uplatněna v malbách z Arles a celého van Goghova

²¹¹ Jan BIALOSTOCKI: Van Gogh's Symbolik, cit. dle: Bogomila WELSH-OWCHAROW: van Gogh in Perspective, New Persey, 1974, 125.

²¹² Gaugin odjel těsně před vánoci téhož roku.

²¹³ The complete letters of Vincent van Gogh I, New York 1988, 513, dopis č 459a.

²¹⁴ Françoise MINKOWSKA: van Gogh, Gaugin, Seurat – Bachelard, Bingswanger, Minkowski, in: Josef VOJVODÍK, JOSEF JEDLIČKA (eds.): Osoba a existence, Praha 2009, 70.

²¹⁵ Van GOGH 1958 495.

²¹⁶ Roger FRY: Vincent van Gogh, cit. dle: WELSH-OWCHAROV 1974, 93. Tento Fryův názor v podstatě převzala takřka celá van goghovská literatura, např. H. Focillon, beze změny.

pozdějšího období. Jedná se o problém odstupňování plánů. Ve starších dílech je patrné klasické zacházení s perspektivou,²¹⁷ v pařížském období počíná převládat vrstvení plánů pomocí pouhého řazení barevných ploch. Díla s botami, spolu ostatními zátišími, představují jistý mezistupeň; předmět je pojednán plasticky, téměř realisticky, ale pozadí je indiferentní, řešené obvykle v různém odstínění téže barvy. Mohlo by se namítnout, že je to vlastnost téměř všech jeho děl; je tomu tak. Přesto srovnáme-li raná zátiší s pařížskými, uvidíme, jak se změnila povaha pozadí, které je nazíráno z jiného úhlu než znázorněný předmět a tak vytváří zvláštní kontrast, který ústí ve zmíněnou akcentaci a dramatické podání předmětu. Van Gogh zde vychází rovněž z poznatků, které ve svých dílech uplatnili Degas a Manet, a umožňuje tak přinést originální pohled na věci.²¹⁸

²¹⁷ Jak je patrné z četných dopisů, van Gogh horlivě studoval knihy o perspektivě.

²¹⁸ Pierre FRANCASTEL: Malířství a společnost, Brno 2003, LIV. (komentář k obrazu Pár bot, Faille F 255).

2.3. PÁR BOT: MOŽNOSTI INTERPRETACE

Kapitolu jsem nazval možností interpretace, nikoliv jen jako nějaký antipod mezi interpretací, jak je známe z Ecovi podnětné knihy. Jestliže Ecova kniha přišla s celou řadou různých nápodobí jak se tázat, historikové umění se při interpretaci *Páru bot* vydali jinou cestou, obvykle méně podnětnou a více schématickou. V malém se zde tak předvádí celá plejáda uměleckohistorických přístupů 20. století, ovšem ani jeden přístup nedokázal na obraze vydobýt jeho pravdu. Protože dějiny umění jsou konstituovány jako knižní věda, nemůžeme se divit, že historikové umění jsou mnohem více ovlivněni tím co čtou, než co vidí. Paradoxní je, že ne obraz, ale text nás učí vidět. Obraz, socha, architektura jsou převedeny ve strukturu znaků písma nebo řeči. Dějiny umění nemají to štěstí, jako dějiny literatury, aby se vykládané i výklad pohybovali v témže médiu, výtvarné umělecké dílo se vzpírá tomu, aby bylo vsazeno do slov a vět.²¹⁹ Dokud tedy nebude prozkoumána samotná výpovědní hodnota jazyka a pojmů, budou dějiny umění stát na vratkých nohou. Takovéto výzkumy byli již provedeny,²²⁰ stačí tedy zvážit jejich dopad na dějiny umění. Umělecká díla mají charakter trvalosti, uměleckohistorické spisy naopak stárnou závratnou rychlostí, ne z důvodu neschopnosti autorů, naopak, je tomu proto, že stárne metoda uchopení díla. Jediným trvalým se zdá být prostý popis. Začněme tedy jím.

Na neurčitěm pozadí stojí pár bot. Obraz má rozměry 37,5X45cm a je malován olejovými barvami na obyčejném plátně. Pozadí, pojednané matnou bělou a světlými šedivými tóny, je řešeno širšími tahy štětce; ve středu plátna a směrem k jeho (z divákova pohledu) pravé straně převládá matná bílá s horizontálními tahy štětce. V horní části plátna, stejně jako v levé, převládají tmavší, hnědé tóny rušené matně bílými tahy štětce. Směřování tahů je tentokrát spíše vertikální. Uprostřed plátna jsou téměř *en face* zpodobeny boty. Z divákova pohledu levá má ohrnutý komín a je tak nižší nežli bota pravá. Shrnutým komínem a rozvázanými tkaničkami, které jsou nepřírozně „ztuhlé“, se dotýká druhé boty. Jazyk je vpadlý do vnitřku boty. Pravá bota má komín běžně čnicí vzhůru. Jazyk vypadá ven směrem k levé botě. Tkaničky boty, který se nepřírozně kroutí, směřují k pravému okraji obrazu, kde vytvářejí zvláštní, srpovitý útvar. Obě boty jsou pojednány v černé a hnědé, s občasným tahem matné běloby v místech, kam dopadá světlo, které, podle vržených stínů, přichází zřejmě zprava. Jedná se o pár kožených bot, na kterých jsou sice patrné známky

²¹⁹ Na to nás upozornil např. Ladislav KESNER: Dějiny umění a teorie mysli, in: Umění LVI 2008, 25.

²²⁰ Připomeňme pouze takové autory jako Pierce, Saussure, Wittgenstein, Heidegger, Barthes a další, možnost řeči byly prozkoumány i v praxi: Rimbaud, dada, Morgenstern namátkou.

nošení, přesto jsou ještě použitelné. Lze-li z díla soudit, boty jsou čisté. Levá bota je v podrážce mírně prohnuta a špička boty proto směřuje vzhůru. Tkanice, těsně provlečené otvory šněrování, stahují svršek boty, který se tak vpadává do vnitřku boty. Oproti všeobecnému názoru, který pochází snad od Heideggera, soudím, že boty nemají děravé podrážky.

Celá malba je pojata silně pastózně. V levém horním rohu nalezneme napsáno tenkou červenou linkou *Vincent* s ozdobným V, signatura je podtržena touž červenou linkou. Celá malba je vysoce kvalitní. Syntézou některých nových malířských prostředků, osvojených v Paříži, a starších realistických tradic haagské školy, vzniká dílo podivuhodného, sugestivního účinku. Jedná se o podobné střevíce, jaké nalezneme v některých kresbách městských a dělnických typů z Haagu nebo Antverp (viz např. Hulsker 1017). Dá se tedy usuzovat, že takovéto boty patří do městského prostředí. Sám van Gogh se v dopisech několikrát zmiňuje, že musí dát do pořádku svůj oděv, a zejména střevíce,²²¹ aby se lépe včlenil do svého okolí a stal se „*slušným člověkem*“.²²² Je zvláštní, že pro van Gogha byly v Paříži zajímavé jako námět pouze boty a ne nějaký jiný kus oděvu; pouze na malé kresbě z konce jara roku 1887 (Hulsker 1218) nalézáme na věšáku odložený kabát a klobouk.

K obrazu bot, jemuž se zde věnujeme, máme dochována dvě svědectví van Goghových současníků; Paul Gauguina a básníka, který byl blízký přítel Toulouse-Lautraca, Francois Gauziho. Gauzi se ve své knize o Lautrecovi²²³ zmiňuje, jak jednoho dne navštívil Vincenta van Gogha v jeho pokoji, který zároveň sloužil jako ateliér, a uviděl, že „*právě dokončil zátiší, které mi ihned ukázal. Na bleším trhu koupil pár starých, obnošených bot, bot podomního obchodníka, které byly nicméně čisté a právě vyleštěné. Byly to solidní, pevné boty. Jednoho deštivého odpoledne si je obul a vyrazil na procházku podél opevnění. Pokryté blátem se mu zdály mnohem zajímavější. Studie nemusí být nutně uměleckým dílem, vojenské boty poslouží stejně dobře jako růže. Vincent kopíroval svůj pár bot s veškerou úctou. Tento nápad, který byl stěží revoluční, se některým z nás může zdát divný, jeho přátelé z malířského ateliéru (zřejmě Cormonova), si těžko mohli představit mísu jablek visící v obývacím pokoj, jako pandán k okovaným botám.*“²²⁴ (překlad J.Z.)

Básnivější a méně věrohodné svědectví nám ve svých „*Natures Mortes*“ (jak příznačný název, vzhledem tématu, jemuž se věnujeme) zanechal Paul Gauguin. Líčí zde ozvuky soužití obou umělců v Arles, které se mísí se vzpomínkami z Paříže, celý text nakonec vyznívá jako

²²¹ Např. Van GOGH 1958, 212.

²²² Ibidem 212.

²²³ Françoise GAUZI: Lautrec et son Temps, Paris 1954.

²²⁴ Ibidem, cit dle: WELSH-OVCHAROW 1971, 34.

sebeobhajoba potom, co Gaugin zanechal van Gogha v mrákotách v Arles a sám odjel do Paříže. Gaugin líčí okolnosti vzniku díla „*Pár starých bot*“ (Faille F 333) a popisuje je jako „*dvě enormně obnošené a deformované chodecké boty, Vincentovi boty, které si, když byly ještě nové, jednoho krásného rána v Holandsku obul, než se vydal pěšky do Belgie.*“²²⁵ V Gauginově dalším líčení, je kladen důraz na popis van Gogha, jako svatého šílence, který s horoucí láskou spěchá šířit slovo Boží mezi belgickými horníky.

Obě dvě výpovědi se shodují v tom, že boty náleželi van Goghovi, ať už si je opatřil jakkoliv. Shodným rysem je rovněž předpoklad, že malba je provedena „*podle přírody*“ bez nějakých vzorů, nebo jiných inspirací. Ani ve věrohodnějším textu Françoise Gauziho se však nedovíme, proč van Gogh maloval právě boty, co pro něj znamenaly a co ho k tomu přimělo.²²⁶ Umělci je pouze přiznána absolutní tvůrčí svoboda volby motivu, na jejímž vyměňování se podíleli malíři realistické generace a později impresionisté. Těmito zajímavými informacemi, není tedy problém bot cele rozřešen.

Van Gogh, jak můžeme soudit z Gauziho zprávy, ale rovněž z četných autoportrétů, se v Paříži včlenil do zvláštní sorty městských poutníků, tzv. *flaneurs*,²²⁷ kteří se potloukali městem nebo blízkým okolím a pozorovali všední výjevy. Van Gogh si těmito vycházkami také zcela jistě nahrazoval dlouhé pěší výlety, které podnikal v Holandsku, nebo předtím v Anglii. Znázorňované boty by potom mohly konvenovat s touto van Goghovou zálibou.²²⁸ I dobová svědeckví líčí van Gogha jako poměrně dobře upraveného a oblečeného,²²⁹ tedy připraveného k toulkám Paříží. Zvláštní poklonu složil tomuto dílu *ze všech van Goghových zátiší nejdrahoccennějšímu a nejzáhadnějšímu* (překlad J.Z.) Henri Focillon.²³⁰ Interpretuje je jako symbol van Goghovi životní cesty, při které úplně sešlapal podpatky bot, ve kterých putoval.

Jinou linii interpretací, než takovouto „mimetickou“, nacházíme ve van goghovské literatuře, která je orientována psychologicky. Její náznaky spadají do období těsně po malířově smrti. Roku 1891 uveřejnil francouzský kritik Octave Mirbeau článek *Vincent van*

²²⁵ Paul GAUGIN: *Naturel Mortes*, Paris 1894, cit. dle: WELSH-OWCHAROW 1971, 43.

²²⁶ V některých dopisech narazíme na van Goghovu fascinaci starými a obnošenými šaty, které jej vábily svým zvláštním, osobitým vzezřením, což je zřejmě i důvod, proč maloval sešlé a obnošené boty, v jednom dopise čteme že si koupil „*zvlášť malebně záplatovanou halenu z hrubého plátna*“ van GOGH 1958 322.

²²⁷ Výtečným zpracováním tohoto fenoménu je stať Nancy FORBIONE: *Everyday Life in Motion: The Art of Walking in Late-Nineteenth-Century Paris*, in: *The Art Bulletin*, LXXXVII 2005.

²²⁸ To předpokládal např. Marc Edo TRALBAUT: *van Gogh: a pictorial biography*, 1959, a po něm i mnozí další autoři, cit. dle: HULSKER 1977,244.

²²⁹ A.S. HATRICK: *A painters pilgrimage through fifty years*, Cambridge 1939, cit. dle: WELSH-OWCHAROW 1974, 31.

²³⁰ Henri FOCILLON: *La Peinture au XIX et tu XX Siecle*, Paris 1928, cit. dle: WELSH-OWCHAROW 1974, 96.

Gogh, v části nazvané *Styl jako potvrzení osobnosti* píše „vše, co je znázorněno tímto mocným tvůrcem, žije něčím nevšedním, nezávislým na zobrazovaných předmětech, to je to, co pochází z tvůrce – co je přímo jím.“²³¹ (překlad J.Z.). Stejně van Goghovi schopnosti vložit do plátna něco vlastního, jak bylo poznamenáno z *vlastní duše*, si povšiml i Meier-Graefe. Ten přímo hovoří o tom, že malíř „vrhl svou horlivost do předmětů v zátiších, které mají charakter osobní zpovědi“²³² (překlad J.Z.). Předměty jsou tak pouze jakousi extensí vlastní umělcovi osoby, neboť jím jsou poznamenány a deformovány.

Z přehnaného akcentování psychologických rysů autora, které se takřka zrcadlově přenáší do díla, a schematicky uplatněné psychoanalýzy vyšel ve své monografii H. R. Graetz. Bystře si sice všiml, že by se mohlo jednat i o dvě levé boty (což by neodpovídalo vzpomínce F. Gauziho), a sugestivním líčením dokládá, že dvě boty symbolizují dva bratry, Vincenta a Thea, unavené a sešlé životem.²³³ Graetz ale nebyl první, kdo poznamenal, že boty, stojící blízko vedle sebe, sugerují diváku, že mezi nimi existuje nějaký důvěrný, blíže neurčený vztah. H. P. Bremmer, holandský umělec a kritik, původce tohoto tvrzení, kritizuje pojetí zátiší coby *Nature Morte*, mrtvá příroda,²³⁴ jak se zátiší říká ve Francii a Itálii, které je odvozeno od příliš přísného omezení se na námět díla a tím i umrtvení zobrazeného.²³⁵ Bremmerovi komentáře k van Goghovým obrazům (jeho text se souhrnně věnuje zobrazením bot ve van Goghově díle) představují nejlepší a nejpromyšlenější úvahy, kterých před Heideggerem a Schapirem tomuto tématu dostalo. Bremmer promýšlí souvislost krásy nebo vznešenosti námětu s krásou obrazu, disonance těchto dvou aspektů uměleckého díla vystoupila zvláště vyostřeně v období realismu,²³⁶ a dospívá k názoru, že krása nenáleží znázorňovanému objektu ale souvisí „s tím co skrze něj prožíváme“.²³⁷ Tak i van Goghovi boty dávají zprávu o lidské přítomnosti a fakt, že je kdosi nosil, se stává ústředním tématem díla.²³⁸

Skrze znázorněné předměty van Gogh dává ostatním procítit své emoce a poznat myšlenky. V každém tématu, které maloval, byl nějak zainteresován, proto zůstává jeho dílo

²³¹ Cit. dle: WELSH-OWCHAROW 1971, 66.

²³² Julius MEIER-GRAEFE: Über Vincent van Gogh, cit. dle: WELSH-OWCHAROW 1974, 77.

²³³ H. R. GRAETZ: The Symbolic Language of Vincent van Gogh, New York 1963, 47.

²³⁴ H.P. BREMMER: Vincent van Gogh: Inleidende Beschouwingen, Amsterdam 1911, cit. dle: WELSH-OWCHAROW 1974, 82.

²³⁵ Ibidem.

²³⁶ Viz spory o Courbeta, zmíněné i v této práci. Podobný nesoulad, který je ale zahalen v roušku sporu mezi krásou a vznešeností (Burke) najdeme už v 18. stol., (v realismu, a potažmo i u van Gogha, jde o spor krásy a pravdy) kdy se znázorňování některých mohutných přírodních elementů, jako velehor nebo bouří, stává oblíbeným, ačkoliv jim není přiznán statut krásy a krásného námětu.

²³⁷ BREMMER 1911 (pozn. 234) 81.

²³⁸ Ibidem.

nesmírně sdělné a srozumitelné. To je zhruba shrnutí komentářů, které připojil k obrazu *Pár bot* Frank Elgar.²³⁹ Obnošenost bot souvisí s vlastním van Goghovým pocitem sedřenosti životem, který byl poznamenán nekonečnou poutí z místa na místo.²⁴⁰

Společným jmenovatelem všech uvedených výkladů znázornění bot, vyjma Bremmerova, je zrcadlení umělce v díle, které se ve shodě s van Goghovými vlastními názory ale ještě spíše s legendou, která se na jméno Vincent van Gogh za léta nabalila, arci navíc posílena nejlepším spisem, jaký byl o něm kdy napsán, totiž *Žízň po životě* Irwinga Stonea, že obraz má skutečně obrážet nitro umělce. Je jen málo van Goghovské literatury, která by byla zajímavá, a při tom by se dokázala vymanit z uhrančivého vlivu Irvingova románu, mezi takové práce patří bezesporu kniha *Vincent van Gogh, Christianity versus Nature*.²⁴¹

Jak bylo uvedeno výše, jedním z inspiračních zdrojů pro obraz bot, by mohla být Milletova kresba dřeváků. Jako pravděpodobnější se však jeví varianta, že van Gogh byl ovlivněn dílem švédského malíře realisticko-novoromantické orientace Niels Kreugera,²⁴² který si odbyl debut v Salónu roku 1882. Jeho obraz *Boty* pocházející z téhož roku vykazuje mnohé shodné rysy s van Goghovou malbou. I u Kreugera nalézáme vysoké šněrovací boty, znázorněné také en face, stojící na podlaze. Z divákova pohledu pravá bota má shrnutý komín, jako levá na van Goghově obraze, příbuzné prvky nalezneme také v deformaci svršků bot. Pro Nordenfalkovu hypotézu se vyslovil i znalec van Goghova díla Faille.²⁴³ Ve van Goghových dopisech není ale o švédském malíři ani zmínka. A není, pokud vím, jediný důkaz, že by van Gogh jeho dílo znal, natož oceňoval.²⁴⁴

Jako další hypotetickou možnost původu motivu bot, bych uvedl ilustraci Gustava Dorého *Houndditch* (obr.7). V pravé části tohoto pochmurného výjevu je podivné uskupení sešlapaných stěvíců, které se blíže podobají těm z van Goghova obrazu, a svou neurčitostí a jakousi „živostí“ mohly spíše upoutat van Goghovu pozornost, než poněkud hladká malba Kreugerova. Dorého ilustrace pochází z knihy *London*,²⁴⁵ kterou ilustroval drsnými, realistickými výjevy, se sociálním, dickensovsky pochmurným laděním. Právě ilustrací k *Londýnu* si van Gogh z Dorého tvorby vážil nejvíce,²⁴⁶ proto není pochyb, že znal i rytinu

²³⁹ Frank ELGAR: van Gogh: A study of his Life and Work, London 1966, 85.

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Tsukasa KODERA: Vincent van Gogh, Christianity versus Nature, Amsterdam 1990, předností této knihy je plastické vykreslení kultury Holandska druhé poloviny 19. stol., která hluboce formovala van Goghovi názory, životní i umělecké.

²⁴² Carl NORDENFALK: Van Gogh and Literature, in: Journal of Warburg and Courtauld Institutes, X 1947, 136.

²⁴³ FAILLE 1970, 130.

²⁴⁴ Van Gogh kopíroval, nebo lépe interpretoval, pouze díla, která ho hluboce zaujala.

²⁴⁵ B. JERROLD, Gustav DORÉ: London, 1872.

²⁴⁶ Van GOGH 1958, 111.

Houndditch. Je sice faktem, že Doré poutal van Goghovu pozornost hlavně v ranějším, holandském období, kdy sbíral jeho rytiny, ale jak dokládá obraz *Vězeňský dvůr* (Faille F 669, Hulsker 1885), který je podle jedné Dorého rytiny malován, neopouštěl van Gogha zájem o tohoto rytce ani později.

Van Gogh si nepochybně vytvořil vlastní sít' symbolů,²⁴⁷ z nichž některé navazovaly na starší ustálenou tradici významů, ale většinou se jednalo o osobní symbolismus, odvozený z osobního setkávání se a pozorování věcí, přímo z života.²⁴⁸ U van Gogha nalezneme symboliku předmětů ale také barev a perspektivy. Zobrazování bot nepatří do nějakého určitého okruhu významů, respektive význam zobrazení bot ve van Goghově tvorbě není ustálený. Je také možné vidět v nich symbol pracovitosti, píle a naděje; tyto významy, pocházející zřejmě ze starší literatury, přiřadil k botám Johann Heinrich Zedler ve 35 svazku svého *Universal-Lexikon*.²⁴⁹ Takovéto pojetí bot snad mohlo přežít do 19. století. Vtělení pracovitosti a píle do zobrazení bot by nicméně konvenovalo s van Goghovým trvalým zájmem o lidskou práci,²⁵⁰ zachycenou v četných znázornění kopáčů nebo rozsévačů. Figura kopáče i rozsévače má svůj vlastní, specifický význam.²⁵¹ Jak dále uvidíme, přesný výklad díla se nezdařil ani Schapirovi, protože nemáme žádné určité vysvětlení v malířových dopisech, bez kterých by i význam takových děl jako *Ukolébavka* nebo *Slunečnice* zůstal utajen.

²⁴⁷ Jan BIALOSTOCKI: *Van Goghs's Symbolik*, cit. dle: WELSH-OWCHAROW 1974, 122.

²⁴⁸ *Ibidem* 124.

²⁴⁹ KORTE 1976, 15.

²⁵⁰ BIALOSTOCKI (pozn. 244) 124.

²⁵¹ KODERA 1990, 74.

3.1. MEYER SCHAPIRO O VAN GOGHOVI. JEDEN UMĚLECKOHISTORICKÝ PŘÍSTUP

Meyer Schapiro publikoval počátkem padesátých let dvě významné studie o van Goghovi. V roce 1950 vyšla monografie tohoto umělce,²⁵² která obsahuje třicet stran textu a komentáře k reprodukcím van Goghových obrazů. Přes značný uvozující charakter této práce, zde najdeme předběžně rozpracovány všechny otázky, které Schapiro pokládal za důležité; včetně symbolického významu předmětů v malbě zátiší. Druhou prací byl článek *On a Painting of van Gogh*,²⁵³ zabírající se obrazem *Havrani nad obilným polem*, Schapiro se ale i zde dotknul symbolických významů ve van Goghově díle, ke kterým přiřadil i perspektivu, barvu a úhoz štětce. V obou studiích je patrný vliv psychoanalýzy a důraz je kladen na osobnost umělce, který přetváří viděný svět. V článku *On a Painting of van Gogh* Schapiro rovněž cituje Jaspersovu knihu *Strindberg a van Gogh, Pokus o pathografickou analýzu se srovnávacím zřetelem k Swedenborgovi a Hölderlinovi*.

Do poloviny třicátých let spadá přesun Schapirova zájmu od socioekonomických okolností vzniku uměleckého díla k psychoanalýze.²⁵⁴ Schapiro však nikdy netrpěl zúžením pohledu na dílo skrze klíčovou díрку jediné metody. V monumentální, dosud cele nevydané, disertaci „*The Romanesque Sculpture of Moissac*“ rozebíral románské sochařství hned pomocí tří přístupů; nejprve uplatnil formální analýzu,²⁵⁵ dále ikonografický rozbor po vzoru Émila Malea a nakonec marxisticky orientovaný přístup, zaměřený na vyhledávání třídních, etnických a politických aspektů odrážejících se v moissackých v skulpturách.²⁵⁶ Tento triadický postup sám označil za plně vyčerpávající, totální uměleckohistorickou analýzu.²⁵⁷ O tom, jak se Schapiro snažil rozšiřovat pluralitu uměleckohistorických metod, svědčí recepce ikonologie Erwina Panofského, který ve Spojených státech střídavě pobýval od roku 1931, kterou využil při rozboru Oltáře Mérodů Mistra z Flémelle.

²⁵² Meyer SCHAPIRO: *Vincent van Gogh*, New York 1950.

²⁵³ *On a Painting of Van Gogh*, in: *Perspectives U.S.A. I 1952*, přitištěno in: Meyer SCHAPIRO: *Modern Art: 19th and 20th Centuries. Selected Papers*, New York 1978.

²⁵⁴ Karel SRP: *Dějiny umění podle Meyera Schapira*, in: SCHAPIRO 2006, 353.

²⁵⁵ Formální přístup k umění měl ve Spojených státech silnou pozici, v moderním umění jej zastával vlivný Roger Fry, spoluvůrce amerických sbírek, který patřil ve 20. letech k Schapiroovým nejoblíbenějším autorům.

²⁵⁶ David CRAEN: *Meyer Schapiro*, in: Chris MURRAY: *Key Writers on Art, The Twentieth Century*, London 2003, 242. Tato rozsahem nevelká kniha představuje nevšedně promyšlený a dobře napsaný přehled klíčových osobností, které přispěli rozhodujícím způsobem k novému chápání a promyšlení uměleckého díla, je rovněž zajímavé, že nad historiky umění převažují filozofové a další „neoboroví“ autoři.

²⁵⁷ *Ibidem*.

Schapiro obecně vychází z následující premisy: v díle je, ve volbě námětu i v malířském rukopise, přítomen umělec jako vědomá a tvůrčí síla.²⁵⁸ Není těžké vidět v tomto názoru (rozpracovaném již v předchozích studiích o van Goghovi) skrytou polemiku s formalistickými dějinami umění, které se mohly opřít o dva pilíře. V umělecko-historických spisech věnovaných staršímu umění, mohl být stále aktuální H. Wölfflin, který jako nestor oboru zemřel „až“ roku 1945, ostatně imanentistickou teorií slohu se dařilo rozrušovat až po druhé světové válce. Formalismus však postihl i kritiky moderního umění, již jsme se zmiňovali o R. Freyovi, u nás jej představoval např. Vincenc Kramář, přičemž jeho studie *Zátiší v novodobém umění*, by bez problémů mohla sloužit za příklad takového přístupu, proti němuž se Schapiro explicitně vymezil²⁵⁹ v článku *Jablka Cézannova*.²⁶⁰ Ono vymezení se vůči striktně formalistickému pojetí vývoje moderního umění spadá do sklonku třicátých let, kdy Schapiro vystoupil proti formalisticky zaměřenému kritikovi Alfred Baarovi.²⁶¹ S uvedenou prací o Cézannovi souvisí velmi úzce oba dva krátké příspěvky o van Goghovi ze šedesátých a devadesátých let.²⁶² Dá se říci, že to co Schapiro v krátkém textu „*Note on Heidegger*“ pouze nařkl, se pokusil v úplnosti vyložit v eseji *Jablka Cézannova*.

Můžeme se dočíst že: „*Při četbě líčení Cézannova života z pera jeho přátel se vnucuje myšlenka, že v jeho volbě motivů jablek v zátiší – pevných, kompaktních, soustředěných přírodních předmětů každodenní, a přece nevšední krásy, objektů umístěných na prostém stole s neurovnaným ubrusem, který je zprohýbán jako pohoří - je skryta malířova přiznaná příbuznost s předměty, jež zpodobňuje přiznání nadaného samotáře, který se cítí lépe ve společnosti rolníků na rodném venkově, než mezi společenskou smetánkou a její bezkrevnou kulturou. Tento pocit sounáležitosti - kromě podobnosti tvaru jablka s malířovou holou lebkou - možná vysvětluje jeho nutkání zobrazit jablko vedle svého autoportrétu.*“²⁶³

Ještě předtím se Schapiro táže „*Není ale styl (umělce), jakkoliv je osobní, částečně formován i charakterem předmětů, jež poutají umělce pozornost, jejich významem pro osobnost, která na ně reaguje?*“.²⁶⁴ Z těchto úryvků jasně vyplývá, jakou roly přiznával Schapiro znázorněným předmětům v malbě zátiší, která se předtím zdála být pouhými malířskými cvičeními, zaměřenými na formální výboje malířova umění. Předmět v malbě *Nature Morte* je

²⁵⁸ Still life as 139.

²⁵⁹ SRP 2006 (pozn. 251) 349.

²⁶⁰ Idem: *Jablka Cézannova*: Esej o významu zátiší, in: SCHAPIRO 2006.

²⁶¹ SRP 2006 349.

²⁶² The still-life as a personal object, a note on Heidegger and van Gogh, 1969, Further Notes on Heidegger and van Gogh, 1994, obě dvě přetištěny v Meyer SCHAPIRO: *Theory and Philosophy of Art*, New York 1994.

²⁶³ SCHAPIRO 2006 213.

²⁶⁴ Ibidem 212,

totiž analogický, podle toho o jakou věc se jedná, k tužbám lidské bytosti.²⁶⁵ Souběžně s tím nalézá Schapiro ve slavné van Goghově malbě *Židle* (Faille F 498, Hulsker1635), že toto zátiší symbolizuje lidskou bytost, které předměty patří a které nabývají až charakteru jakéhosi atributu.²⁶⁶ V komentáři k dílu *Zátiší s košem ovoce a rukavicemi* poznamenává, že ve van Goghových zátiších se nalézají předměty, které malíři patří a ke kterým měl osobní vztah.²⁶⁷

Po stručném nahlédnutí „pod pokličku“ Schapiroových pracovních postupů a poodhalení interpretačních modelů, se můžeme pustit do objasnění Schapirova výkladu van Goghových *Bot*. K určení nositele bot dospívá Schapiro takřka detektivní prací,²⁶⁸ Svou strukturou jsou oba kratší texty ikonologickými zkoumánými. Schapira zde nezajímá formální pojetí díla, jež naopak převažuje v monografii z padesátých let, ale spíše atribuce bot, ke které využívá literárních zdrojů. Schapiro vychází z následující úvahy; když van Gogh pobýval a maloval na venkově, objevují se v jeho díle dřeváky, obuv venkovského člověka, spolu se selskými potravinami. V žádném zobrazení bot z Paříže však nenacházíme takový atribut, který by předměty jednoznačně situoval do venkovského prostředí.²⁶⁹ To je argument proti Heideggerovi, který, podle Schapirova výkladu, jednoznačně přiřkl boty selce.²⁷⁰ Schapiro dále cituje román Knuta Hamsuna *Hlad*, v Hamsunově románu pohlíží hrdina na své boty, je jimi zároveň fascinován a zároveň je vnímá jako živou součást sebe sama.²⁷¹ Schapiro předpokládal podobný údiv nad svými botami i u van Gogha, což by velmi dobře konvenovalo jak s van Goghovým oceňováním starých, z běžného pohledu nemalebých, věcí (ptačí hnízda, stará halena, boty) a zároveň i s jeho zájmem o vlastní osobu.²⁷² Své závěry ohledně atribuce *Bot* Schapiro stvrzuje další citací; tentokrát z Paul Gaugina a jeho *Natures Mortes*.²⁷³

Schapirovi nejvíce vadí, že Heidegger údajně do obrazu projektuje vlastní myšlenky.²⁷⁴ Jak může Heidegger, potom co bylo shledáno, že boty jednoznačně nenáleží selce, v obrazech

²⁶⁵ Ibidem 210.

²⁶⁶ Idem: Vincent van Gogh, New York 1950, 90.

²⁶⁷ Ibidem 92.

²⁶⁸ Ivan DZEPAROSKI: Van Gogh's Tight Shoes: Derrida Unshoes Heidegger and Schapiro, in: Journal for Politics, Gender, and Culture, III 2004, 142. „Detektivní“ pátrání je důležitým aspektem v dějinách umění jako vědě, domnívám se že je odvozeno z právníkové praxe, protože mnoho významných historiků umění bylo rovněž právníky, např. Bode, Faille u nás Dobroslav Líbal, který byl také náruživým čtenářem detektivek, podle svědectví prof. Horyny se dokonce vyjadřoval, že stejně jako u trestného činu, se při zkoumání uměleckého díla, musí zjistit kdo to udělal, proč to udělal a kdy.

²⁶⁹ Meyer SCHAPIRO: The still-life as a personal object, a note on Heidegger and van Gogh 139

²⁷⁰ Že Heidegger obraz v tomto smyslu neinterpretoval je zmíněno výše, viz str. 17 této práce.

²⁷¹ Ibidem

²⁷² Z Paříže se zachovalo 22 autoportrétů. Viz také zvýšenou pozornost, kterou van Gogh věnoval svému zdraví, v tomto směru interpretoval *Zátiší s cibulemi a lékařskou knihou* Karl Nordenfalk, NORDENFALK 1947, 139.

²⁷³ Viz str. 37 této práce.

²⁷⁴ Vlastimil ZUSKA, Peter MICHALOVIČ: Znaky obrazy a stíny slov, Praha 2009, 246.

spatřovat její bytí, bez reflexe prožívané? Evidentní desinterpretace. Schapiro se ale stává obětí vlastní rigoróznosti, neboť slučuje vlastnictví skutečného předmětu s jeho funkcí ve znázornění. Za filozoficky relevantnější lze považovat výtku, že Heidegger předpokládá, že pravdu náčiní lze poznat hlavně ze zobrazení, respektive z uměleckého díla. Schapiro k tomu poznamenává: „*Bylo by chybou předpokládat, že pravda, kterou odkryl v malbě – bytí bot – je něco, co je dáno jednou pro vždy a je nepřístupné našemu vnímání bot mimo tuto malbu. V Heideggerově fantaskním popisu bot, reprezentovaných van Goghem, nenacházím nic, co bychom si nemohli představit při pohledu na skutečný pár vesnických bot.*“²⁷⁵ Zde se ukazuje Schapirova neznalost hlavních filozofických východisek Martina Heideggera. V *Bytí a čase* Heidegger píše, že se zaobírá jevy a situacemi tak, jak je pobyt (člověk) zakouší *nejdříve a ponejvíce*, podobná premisa se dá předpoklad i ve *Zrození uměleckého díla*, a skutečně, ponejvíce o nějaké věci přemýšlíme pokud o ní čteme, nebo ji vidíme znázorněnou. To ještě nevyklučuje, aby se pravda věci nezjevila i ve věci samé, taková situace mi však zdá řidší, náčiní spíše setrvává ve své „utajené“ existenci a nedává o sobě vědět.

Ve druhém článku věnovaném této problematice, *Further Notes on Heidegger and van Gogh* z roku 1994, Schapiro uvádí jako možný zdroj inspirace pro van Goghův obraz jednu pasáž z dopisu Gustava Flauberta. Jinak nepřináší tento text žádná nová podstatná zjištění. Flaubert píše, že v pohledu na starý pár bot je něco zásadně melancholického, boty mu dokonce sugerují myšlenku, že jednou zestárne stejně jako ony, že bude stejně tak opotřebován životem.²⁷⁶ Citace jen stvrzuje Schapirovo pojetí *Bot* jako metonymického²⁷⁷ autoportrétu. Dnes nemůžeme přesně rekonstruovat, na co van Gogh při malování obrazu myslel, snad to byl, jak se domnívám, jeden úryvek z Hugova románu *Chrám Matky Boží v Paříži*. Zde se můžeme dočíst následující: „*Och dobrý bratře Klaudie (...) podívejte se na mé dřevěné boty. Může být na světě větší tragédie než boty, jejichž podešev vyplazuje jazyk?*“²⁷⁸ Narozdíl od Flaubertových dopisů, máme doloženo, že van Gogh četl Hugův román alespoň dvakrát.²⁷⁹ Zmínění Victora Huga se zdá být o to aktuálnější, že v jedné z linií knihy, ke které patří uvedená citace, je zachycen vztah dvou bratrů, kdy jeden finančně vypomáhá druhému, jenž je ustavičně bez peněz.

Schapiroův první text k této problematice, *A Note on Heidegger and van Gogh*, byl publikován ve sborníku k počtě významného psychologa německo-židovského původu Kurta

²⁷⁵ Meyer SCHAPIO: Note on Heidegger and van Gogh 138, cit. dle: ZUSKA, MICHALOVIČ 2009, 246.

²⁷⁶ Idem: *Further Notes on Heidegger and van Gogh*, in: SCHAPIO 1994, 145.

²⁷⁷ Craig OWENS: Reprezentace, přivlastnění a moc, in: Ladislav KESNER(ed): *Vizuální teorie*, Praha 2005, 196.

²⁷⁸ Victor HUGO: *Chrám Matky Boží v Paříži*, Praha 2009, 264.

²⁷⁹ Van GOGH 1958, 310.

Goldsteina. Snad není náhodou, že se polemika s Heideggerem objevila právě zde. Goldstein byl, coby židovský autor, z Německa vyhnán. Schapirův příspěvek, respektive zvolení platformy pro jeho publikování, lze chápat jako vymezující čin vůči Heideggerově národně-socialistické politické orientaci,²⁸⁰ zcela protikladné Schapirovu marxismu.

²⁸⁰ Michael Ann HOLLY: Mourning and Method, in: Art Bulletin LXXXIV 2002, 664. V poválečné době převládal názor (i u nás) že Heideggerovo myšlení bylo úzce spjato s nacismem a „mystikou“ blut und boden, tyto domněnky ale pomíjely to, že se Heidegger vbrzku vzdal rektorského úřadu i že byl ke sklonku války nasazen, jako prostý dělník, při stavbě opevnění v Normandii.

3.2. ZÁVĚREM: ŠÍPY BEZ TERČE

Potom, co bylo dokázáno, že Heidegger obraz výslovně neinterpretuje jako boty selky, ale pouze se nad ním volně zamýšlí, vyznívá Schapirova kritika na prázdno. Jak je patrné z dobových svědectví, boty skutečně patřily malíři. I kdyby Heidegger pojímal skutečně obraz *Bot*, jako zobrazení selčíných pracovních střeveců, zůstaly by přesto všechny Schapirovi výtky bez důležitých účinků na celkovou koncepci tázání se po uměleckém díle, jak je předestřel Heidegger. Schapirova atribuce námětu obrazu se totiž pohybuje v ontické rovině chápání uměleckého díla, nikoliv v hlubší, ontologické, jako Heideggerovo zamyšlení. Přesto není nutné lamentovat nad Schapiroovým pokusem, jako nad „nejvíce skličující epizodou dějin umění 20. století, která jen prohloubila odluku dějin umění od teorie a filozofie.“²⁸¹ Schapiro, jako vědec zaměřený na objektivní fakta,²⁸² se snažil těmito fakty vyvrátit teorii,²⁸³ operace nutně odsouzená k nezdaru. Schapiro spíše nechtěně poukázal na meze vlastní disciplíny.²⁸⁴ Obecně vzato mají pravdu oba autoři, Schapiro i Heidegger. Heidegger dokázal v souladu s celým svým výzkumem bytí pobytu na světě, že umělecké dílo odhaluje něco, co není jinak patrné. Schapiro použitím umělecko-historického organon určil, že obraz *Pár bot* nese skutečně znaky zátiší jako ryze osobního vyjádření a snad i autoportrétu, a to zpracováním i volbou námětu.

Obraz sám odolal nakonec každé snaze jej jednoznačně uchopit. Dnes se můžeme jen dohadovat, co měl van Gogh „v hlavě“, když tento obraz maloval. Je možné, že se inspiroval Kreugerem nebo Dorém, Flaubertem nebo Hugem, ani zjištění těchto „pramenů znázornění“ by však neobjasnilo van Goghovo dílo v úplnosti, v jeho zavrženosti. Ve spleti různých interpretací nakonec samo dílo poněkud utonulo. Když jsem v Amsterdamu stál před tímto obrazem, nepřišlo mi na mysl, že by to mohl být metonymický autoportrét, dokonce mi bylo lhostejné, kdo měl boty kdy na noze. Byl jsem zaujat souhrou tónů, neobyčejně živým malířským přednesem. Bez sentimentu lze tvrdit, že boty působí téměř živě. To je rys, který Schapiro postihl velmi dobře.

²⁸¹ W. J. T. MITCHELL: Schapiro's Legacy, in: *Art in America*, 83 1995, cit. dle: Alan Walach: Meyer Schapiro's Essay on Style: Falling to the Void, in: *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, LV 1997, 11.

²⁸² Barry SCHWABSKY: Resistance: Meyer Schapiro's Theory and Philosophy of Art, in: *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, LV 1997, 4.

²⁸³ *Ibidem* 2.

²⁸⁴ SRP 2006, 368.

SUMMARY

In Heidegger's text *Origin of the work of Art* is one part, where Heidegger writes about van Gogh's painting *Pair of shoes*. A lot of art writers and philosophers who considered Heidegger's essay managed, that Heidegger interpreted this painting as shoes of peasant woman. In my opinion Heidegger only freely speaks about van Gogh's painting. In Heidegger's own words it is questioning of philosopher not strict interpretation. Everything what Heidegger says about van Gogh's painting is deeply connected with whole philosopher's concept of human being, which he introduced in his masterpiece *Being and Time*.

Van Gogh painted number of shoes, we can find sabots in his early period and leather working or walking shoes from Paris period. Depicting of sabots is connected with van Gogh's liking for country-life and life of poor peasants in his Holland period. On the other hand in his Paris period one can find four paintings of city worker's shoes. These paintings are connected with van Gogh's social status as flaneur – city walker. One of these paintings is the same that Heidegger mentioned in his essay. It is surely „Pair of Shoes“ (cat. num. Faillle F 255). A lot of scholars, including Jameson, Owens, Derrida have considered this painting. The most probably interpretation seems to be that van Gogh wanted to express himself in this work of art. It is possible, that van Gogh was also inspired by novel *Notre Dame in Paris* by Victor Hugo.

Meyer Schapiro American art historian and theorist published two short articles where criticised Heidegger's interpretation of van Gogh's painting as completely mistaken and fantastical. Schapiro proposed that the painting *Pair of Shoes* is metonymical self-portrait of van Gogh himself.

Postup, který je tu nutný musí se otevřeně distancovat od pokusů, které sebou okamžitě nutně zase nesou přehmaty obvyklých výkladů. Toho se nejspíše uchráníme tehdy, jestliže prostě bez jakékoliv filosofické teorie náčiní popíšeme

Volíme za příklad obyčejné náčiní: pár pracovních bot. Jejich popis vůbec nevyžaduje předlohy skutečných exemplářů užitkového náčiní tohoto druhu. Každý je zná. Ale protože na bezprostředním popisu přece záleží, bude snad dobře, abychom jejich znázornění usnadnili. K tomu postačí vyobrazení. Vybíráme tedy známý obraz van Gogha, který takové boty několikrát maloval. Co tu však lze asi tak vidět? Každý ví, co k botám přísluší. Nejsou-li to zrovna dřeváky nebo lýkové střevíce, pak mají kožené podrážky a svršek, obojí spojeno stehy a floky, takové náčiní slouží k obutí. Látka a forma se různí podle toho, slouží-li boty k polní práci nebo k tanci.

Tyto správné údaje objasňují pouze to, co již stejně víme. Že náčiní je náčiní, to záleží v jeho službyschopnosti, co však s touto službyschopností samotnou? Chápeme již touto schopností sloužit to, co na náčiní plyne z povahy náčiní? Není třeba vyhledat toto službyschopné náčiní v jeho službě, aby se nám to podařilo? Selka nosí boty na poli. Teprve zde jsou tím, čím jsou. Jsou tím opravdově, čím méně na ně selka při práci myslí, či si jich vůbec všimá nebo je jakkoliv pociťuje. Stojí v nich a jde. Tak boty skutečně slouží. S tím co činí náčiní náčiním, musíme se v tomto procesu použití náčiní skutečně střetnout.

Pokud si naproti tomu představujeme pár bot pouze všeobecně, nebo dokonce hledíme na boty zobrazené, které tu – prázdné a nepoužité – pouze stojí, pak nezakusíme nikdy co v pravdě znamená, že náčiní je náčiním. Na základě van Goghova obrazu nemůžeme ani určit, kde tyto boty stojí, v okolí tohoto páru pracovních bot není nic, k čemu či kam by mohly náležet, je tu jen neurčený prostor. Nelpí na nich ani kus hlíny z pole, nebo polní cesty, což by přece jen mohlo poukazovat k tomu že jsou používány. Pár pracovních bot a nic víc. A přece.

Z temného rozevření sešlapaného vnitřku bot civí námaha dělníkova kroku. V bytelné tíži bot je soustředěna houževnatost pomalé chůze do daleka se táhnoucimi a stále stejnými brázdami pole, na nímž fičí ostrý vítr. Na kůži lpí vlhkost a sytost půdy. Pod podrážkami se vleče osamělost polní cesty sklánějící se večerem. V botách, v tomto náčiní, zachvívá se mlčenlivý jásoť země, její tichý dar zrajícího zrna i její neobjasněné sebeodpírání v pustém úhoru zimního pole. Bez nářku proniká tímto náčiním starost o jistotu chleba i nemá radost nad znovu přestálou bídou, obava z blížícího se narození a strach při hrozbě smrti. Zemi náleží toto náčiní a v selčině světě je spravováno. Z této spravované přináležitosti povstává náčiní samo, aby v sobě spočinulo.

Toto vše spatřujeme snad jen v botách na obraze. Selka však boty pouze nosí. Jen kdyby ale toto prosté nošení bylo tak prosté. Kdykoliv selka v pozdní večer odkládá v těžké, ale zdravé únavě, a sahá po nich znovu za časného ranního šera, nebo je o svátku myjí, ví vše bez pozorování a úvah. To, že je náčiní náčiním záleží sice v jeho službyschopnosti. Službyschopnost sama však tkví v plnosti bytostného bytí náčiní. Nazýváme to spolehlivostí. Díky této spolehlivosti je selka prostřednictvím náčiní vpuštěna v mlčící jásoť země, díky jí je si jistá svým světem. Svět a země jsou tu pro ni a pro ty, kteří s ní sdílejí způsob života, pouze takto, v náčiní. Pravíme „pouze“ a uvádíme tím v omyl, neboť teprve spolehlivost náčiní dodává přístupnému světu jeho bezpečí a zajišťuje zemi svobodu jejího stálého naléhání. To, že náčiní je náčiním, tato spolehlivost, zahrnuje v sobě všechny věci do jejich způsobu i rozsahu. Schopnost náčiní sloužit je tedy pouze podstatným důsledkem spolehlivosti.

²⁸⁵ Citovaný text je pasáží z Heideggerova Zrození uměleckého díla, kde filozof „interpretuje“ van Goghův obraz. Cit. dle: HEIDEGGER 1968/1969, 60. Přeložila dr. Irena Michňáková.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- ARENDOVÁ Hannah: Vita activa, Praha 2009
- BAUDELAIRE Charles: Úvahy o některých současnících, Praha 1968
- BADT Kurt: Die Farbenlehre Van Gogh, DuMont Schauberg 1961
- BIČ Miloš, J. B. SOUČEK: Biblická konkordance, Praha 1963
- BIEMEL Walter: Martin Heidegger, Praha 1995
- BIEMEL Walter: Zur Deutung der Polyperspektivität bei Picasso, in: Philosophische Jahrbuch der Goerresgesellschaft, LXXIV, 1966
- BRUIN John: Heidegger and two Kinds of Art, in: The Journal of Aesthetic and Art Criticism 1994
- BRYSON Normen: Looking at overlooked, four essays on still life painting, London 1990.
- CLARK Timothy J.: Image of the people. Gustav Courbet and 1848 Revolution, London 1999
- ČAPEK Josef: Diktátorské boty, Praha 1938
- DANCHEV Alex: Georges Braque – Životopis, Praha 2006
- DZEPAROSKI Ivan: Van Gogh's Tight Shoes: Derrida Unshoes Heidegger and Schapiro, in: Journal for Politics, Gender, and Culture, III 2004
- ECO Umberto: Meze interpretace, Praha 2004
- ELGAR Frank: van Gogh: a study of his life and work, London 1966
- FAILLE Jakob Baart de la: Vincent van Gogh: his paintings and drawings, Amsterdam 1970
- FORBIONE Nancy: Everyday Life in Motion: The Art of Walking in Late-Nineteenth-Century Paris, in: The Art Bulletin, LXXXVII 2005
- FRANCASTEL Pierre: Malířství a společnost, Brno 2003
- GADAMER Hans Georg: Pravda a metoda, Praha 2010
- GEMAR-KOELTZCH Erika: Holländische Stilleben maler im 17 Jahrhundert bd. II, 1995
- GOGH Vincent van: Dopisy, Praha 1958
- GOLDWATER, Robert: Symbolic Form: Symbolic Content, in: Problème of the 19th and 20th centuries studies in Western Art, Acts of twentieth international congress of the history of art, vol. IV, Princeton 1963

GRAETZ H. R.: The Symbolic Language of Vincent van Gogh, New York 1963

GREW Francis: Shoes and Pattens, Woodbridge 2001

HADOT Pierre: Závoj Isidin, Praha 2008

HAMILTON Georgie H.: Painting and Sculpture in Europe 1800-1940, London 1967

HEIDEGGER Martin: Bytí a čas, Praha 2008

HEIDEGGER Martin: Konec filozofie a úkol myšlení, Praha 2006

HEIDEGGER Martin: O pravdě a bytí, Praha 1971

HEIDEGGER Martin: Věk obrazu světa in: Orientace V 1969

HEIDEGGER Martin: Zrození uměleckého díla, in: Orientace 1968/1969

HOLLY Michael Ann: Mourning and Method, in: Art Bulletin LXXXIV 2002

HUGO Victor: Chrám Matky Boží v Paříži, Praha 2009

HULSKER Jan: The Complete van Gogh: Paintings, Drawings, Sketches, Oxford, 1977

CHALUPECKÝ Jindřich: Evropa a umění, Praha 2005

CHVATÍK Květoslav: Od avantgardy k druhé moderně, Praha 2004

JANKOVIČ Milan: Dílo jako dění smyslu, in: Orientace 1967

JERROLD B., Gustav DORÉ: London, 1872

KESNER Ladislav: Dějiny umění a teorie mysli, in: Umění LVI 2008

KOCKELMANS Joseph: Heidegger on art and artworks, Dortrecht 1985

KODERA Tsukasa: Vincent van Gogh, Christianity versus Nature, Amsterdame 1990

KORTE Claus: Van Gogh und das Schuh-Stilleben der Bataille du Realisme, in: Schuhwerke. Aspekte zum Menschenbild, Nürnberg 1976

MANN Paul de: Rétorika temporality, in.: Vlastimil ZUSKA (ed.): Umění, krása, šeredno. Praha 2004

MINKOWSKA Françoise: van Gogh, Gaugin, Seurat – Bachelard, Bingswanger, Minkowski, in: Josef VOJVODÍK, JOSEF JEDLIČKA (eds.): Osoba a existence, Praha 2009

MITCHELL W. J. T.: Schapiro's Legacy, in: Art in America, 83 1995

- MOKREJŠ Antonín: Projekt filosofie a problém estetiky, in: Orientace 1969
- NEBESKÝ Václav: Vincent van Gogh, Praha 1941
- NOCHLIN Linda: Realism, New York 1970
- NORDENFALK Carl: Van Gogh and Literature, in: Journal of Warburg and Courtauld Institutes, X 1947
- NOVÁK Aleš (rec.): Otto Pöggeler: Bild und Technik. Heidegger, Klee und die moderne Kunst, in: Reflexe XXVI, 2004.
- OWENS Craig: The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism, in.: Charles HARRISON, Paul WOOD (eds.): Art in Theory, 1900-2000, Oxford
- OWENS Craig: Reprezentace, přivlastnění a moc, in: Ladislav KESNER(ed): Vizuální teorie, Praha 2005
- OWENS Wayne D.: Heidegger's Philosophy of Art, in: British Journal of Aesthetics, 29, 1989
- PANOFSKY Erwin: Early Netherlandish Painting I, New York 1971
- PATOČKA Jan: Dopisy Václavu Richterovi, Praha 2001
- PATTISON George: Routledge philosophy guidebook to the later Heidegger, New York 2000
- PERNIOLA Mario: Estetika 20. století, Praha 2006
- PEŠINA Jaroslav: Česká malba pozdní gotiky a renesance, Praha 1950
- PEŠINA Jaroslav: Podíl Čech na vývoji zátiší v evropské malbě pozdního středověku, Umění 1960 VII
- KUDĚLKA Zdeněk, SAMEK Bohumil (eds.): Václav RICHTER: Umění a svět, Praha 2001
- ROSENBLUM Robert: Modern Painting and the Northern Romantic Tradition, New York 1975
- SCHAPIRO Meyer: Dílo a styl, Praha 2006
- SCHAPIRO Meyer: Theory and Philosophy of Art, New York 1994
- SCHAPIRO Meyer: Modern Art: 19th and 20th Centuries. Selected Papers, New York 1978
- SCHAPIRO Meyer: Vincent van Gogh, New York 1950
- SCHLOSSER Hanspeter: Moses, in: Lexikon der Christlichen Ikonographie III, Freiburg 1990

SCHWABSKY Barry: Resistance: Meyer Schapiro's Theory and Philosophy of Art, in: The Journal of Aesthetic and Art Criticism, LV 1997

SINGH Raj: Heidegger and the World in an Artwork, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism III, 1990

ŠTÝBROVÁ Miroslava: Boty, botky, botičky, Praha 2009

The Complete Letters of Vincent van Gogh I-IV, New York 1988

VENTURI Lionello: History of Art Criticism, Dutton 1964

WALTHER Ingo F., METZGER Reiner: Vincent van Gogh, Praha 2003

WEISBERG Gabriel, William TALBOT: Chardin and the Still-life Tradition in France, Cleveland, 1979

WELSH-OVCHAROV Bogomila: Van Gogh in Perspective, New Jersey 1974

WERNES Hope D.: Some observations on van Gogh and the vanitas tradition, in: Studies in Iconography, VI 1980

ZUSKA Vlastimil, MICHALOVIČ Peter: Znaky obrazy a stíny slov, Praha 2009