

JAN ZACHARIÁŠ

PRAHA

***Pár bot* Vincenta van Gogha: pokus o interpretaci¹**

V rozsáhlém malířském díle Vincenta van Gogha najdeme stěžejní obraz, který byl tak málo důležitý pro umělce samého² a přitom diskutovaný tolika předními osobnostmi filosofie, estetiky a dějin umění, jako je obraz *Pár bot*. Ten se stal prubířským kamenem metod dějin umění a posloužil jako záminka k snad nejslavnější diskuzi mezi filosofem a historikem umění, která se kdy odehrála. Heideggerův spor se Schapirem, který zakončil Derrida, lze označit za jednu ze zásadních událostí věd o umění 20. století.³ Tato výměna názorů však nevedla k žádnému podstatnějšímu zjištění, co se týče interpretace díla. Recentní bádání se obvykle spokojilo s konstatováním již známých faktů, popřípadě rozborem některých Heideggerových nebo Derridových teoretických otázek. Srovnání Goghova *Páru bot* s Warholovým tiskem *Diamond Dust Shoe* bylo také použito jako doklad opravdově míněného uměleckého projevu klasické avantgardy oproti zploštělému a mělkému umění postmoderny, kterou zde zastupuje právě Warhol.⁴ Van Goghův obraz ovlivnil mnoho umělců, kteří jej buď přímo kopírovali, nebo jinak ve svém díle citovali.⁵ *Nachleben* obrazu *Pár bot* patří beze sporu k těm nejzajímavějším. Tato studie si klade za úkol na základě malířových dopisů a dalších svědectví co možná nejpravděpodobněji postihnout, čím byl van Gogh inspirován a co obraz reprezentuje. Ačkoliv se obrazem *Pár bot*⁶ budu zabývat spíše monotematicky, jsem přesvědčen, že zde předkládané interpretační možnosti jsou platné pro celou Goghovu „pařížskou skupinu“ zátiší s botami.⁷

¹ Text vychází z mé magisterské práce *Martin Heidegger, Meyer Schapiro, van Goghovy Boty a některé problémy interpretace*, napsané pod vedením Lubomíra Konečného na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy roce 2011.

² O tom, že si van Gogh obrazu příliš necenil, svědčí i fakt, že nepoužil nové plátno, ale přemaloval starší výjev zachycený v Antverpách (*Pohled z okna*). Geoffrey Batchen, *Van Goghs Schuhe*, Leipzig 2009, s. 7. Zde také základní bibliografie.

³ Důležitost této diskuse dokládá například skutečnost, že všechny tři příspěvky jsou přetištěny v prestižní publikaci Donald Preziosi (ed.), *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford 1998.

⁴ Fredrick Jameson, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, New York 1991, s. 8.

⁵ Joan Miró, Antoni Tapiés, René Magritte, Werner Buttner, Jasper Johns, Marilyn McLaren, Dorothea Lange, Sandro Chia, Joseph Beuys, v Čechách Ivan Pinkava nebo Václav Hejna.

⁶ Pro základní informace viz Jacob Baart de la Faille, *Vincent van Gogh: His Paintings and Drawings*, kat. č. 255, Amsterdam 1970. – Jan Hulsker, *The Complete van Gogh: Paintings, Drawings, Sketches*, kat. č. 1124, Oxford 1977.

⁷ Spore Heidegger – Schapiro – Derrida bude řešen pouze v rámci různých možností interpretace díla. Nelze objasňovat všechny aspekty diskuse, které mají vyloženě filosofický charakter (teorie střetávání Země a Světa v uměleckém díle, analýza náčiní při práci, problém páru apod.).

Obuv v evropském umění: prolegomena k obrazu *Pár bot*⁸

Chceme-li objasnit okolnosti a myšlenkové pozadí vzniku van Goghova díla, kde jsou boty znázorněny jako prvek zátiší, musíme nejdříve naznačit, jakým způsobem a za jakých okolností se boty objevovaly ve výtvarném umění před van Goghem.

Mnohá díla středověku a novověku znázorňující zuté boty se vztahují k biblické události *Mojžíš před hořícím keřem*.⁹ Je zvláštní, že v celé obrovské produkci zátiší 17. a 18. století holandské a francouzské (Chardin) provenience, kterou van Gogh dobře znal a oceňoval, nenajdeme, pokud vím, jediné zátiší, které by zobrazovalo pouze boty, a nasměřovalo by nás tak blíže k objasnění původu motivu van Goghova obrazu. Jenom v některých žánrových výjevech se občas vyskytuje dřevák, obvykle v prvním plánu, kde je zobrazeno více podobných, často rozbitých věcí. Většina takovýchto pláten, kterých však není mnoho, má zřejmě evokovat pomíjivost pozemských věcí – vanitas.¹⁰ Staré střevíce jsou na těchto plátnech navrženy spolu s dalšími věcmi běžné potřeby, jako džbány, hrnce, ale také zelenina, takřka na „jedné hromadě“.

Zvláštní místo zaujímají boty v kultuře 19. století. Když Baudelaire psal, že velkým umělcem dneška bude ten, kdo „*nous fait voir et comprendre, avec de la couleur ou du dessin, combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies*,”¹¹ vracel se k fixní ideji, která ho provázela celý život, k problematice modernosti a moderního člověka. Moderního člověka, ať úředníka, makléře, podomního obchodníka nebo umělce, Baudelaire vidí takřka vrstlého do jeho všedního obleku. V tomto smyslu je oblek skutečným výrazovým rejstříkem individuality, ale zároveň tvoří jednotící prvek doby, její styl. Frak, tato „*la pelure du héros moderne*”,¹² má pro básníka poetickou stránku, což mu ovšem nebrání ironizovat dav ofrakovaného lidu jako „*une immense défilade de croque-morts, croque-morts politiques, croque-morts amoureux, croque-morts bourgeois*.”¹³ Móda je v Baudelairově pohledu výmluvným svědectvím o životě lidí a je zároveň zrcadlem jejich vlastní sebeúcty. Vezmeme-li v potaz, jakou pozornost Baudelaire věnoval například líčidlům, ženské toaletě nebo oděvu dandyho, nesmí nás překvapit, že i obuv hrála značnou úlohu jako indikátor společenského stavu,¹⁴ nadto slovo bota – *soulier* – patřilo k Baudelairovým zamilovaným.¹⁵

⁸ Snad nejvýrazněji se do západních dějin umění a kultury zapsaly dva modely zobrazování bot: dámský střevíček, který obvykle symbolizuje kokoterii a kurtoazii, například slavný obraz Jeana Honorého Fragonarda *Houpačka (The Swing)*, kde se střevíček ladným obloukem snáší k milenci-voyerovi, nebo už zmíněné dílo Andyho Warhola. Silně se uplatnil (a uplatňuje) topos pevných vojenských bot. Oba modely byly a jsou hojně využívány jak v umění (fetišizace bot v surrealismu), tak i v současné vizuální kultuře. Ve studii se omezím na naznačení ikonografie bot ve van Goghově díle – tedy dřeváků a pracovních bot.

⁹ V *Písmu* stojí: „*Mojžíš pak pásł dobytek Jetry tchána svého, kněze Madianského, a hnav stádo po poušti, přišel až k hoře Boží Oréb. Tehdy ukázal se mu anděl Hospodinův v plameni ohně z prostředku keře. 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 keře, 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).

Tento citát z Písma nám připomíná základní určení nošení bot ve vztahu k posvátnému v evropské kultuře – tedy být bosý znamená prokazovat úctu či pokoru, zobrazení bot vedle postavy se stává explicitním poukazem na úctu, kterou postava prokazuje. Mojžíš byl mnohokrát zobrazen před hořícím keřem, jak si stahuje své opánky. Už Erwin Panofsky si povšiml, že boty zobrazené v dílech jako *Svatba Arnolfiniových* Jana van Eycka, *Narození Páně* Huga van der Goes nebo Petra Christa či *Snímání s kříže* Mistra z Flémalle odkazují na Mojžíše stojícího na půdě, jež „*svatá jest*“, a zdůrazňují tak posvátnost a vznešenost výjevu. Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting I*, New York 1971, s. 203. Religiózní interpretace bot, kterou van Gogh dobře znal ze své kazatelské praxe, konvenuje, jak dále uvidíme, s jedním ze základních konceptů modernistické estetiky soustředěným na „posvátnost všední věci“, který vystupuje v obrazu *Pár bot*.

¹⁰ K nadužívání interpretace holandských zátiší pouze ve smyslu vanitas se podnětně vyjádřil Norman Bryson, *Looking at Overlooked, Four Essays on Still Life Painting*, London 1990.

¹¹ Charles Baudelaire, *Curiosités esthétiques*, Paris 1868, s. 78–79.

¹² *Ibidem*, s. 193.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Baudelairovi stačí jediný pohled na střevíc, aby v ženě rozpoznal kurtizánu. „*Dans cette galerie immense de la vie de Londres et de la*

Uvážíme-li vnímavost publika vůči oděvu a samozřejmě i vůči sociálnímu postavení zobrazených lidí, není divu, že nastupující realisté byli kritizováni a se závratnou rychlostí také karikováni i pro tuto údajnou nedůstojnost modelů a jejich šatu.¹⁶ 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.¹⁷ Tedy znázorňování prostého, neidealizované venkovana nebo dělníka se vším, co k němu patří (i s jeho oděvem a obuví), se považovalo v pařížských Salonech poloviny 19. století za nevkusné. Ostatně i slovo sabotáž pochází od francouzského *sabot* – dřevák – a vztahuje se k události z roku 1910, kdy dělníci naházeli své dřeváky do strojů s úmyslem je zničit.¹⁸

V dobových ilustrovaných časopisech lze nalézt množství karikatur dělníků útočících na Courbeta a jeho obrazy s motivy každodenní práce. Karikované postavy bývají obuty do dřeváků gigantických rozměrů, které výrazně deformují celou postavu. Tyto karikatury narážejí jednak na jistou disproporčnost a loutkovitost Courbetových figur, jednak na prozaičnost jeho pláten, pro tehdejší veřejnost špatně stravitelnou, zde akcentovanou právě dřevákem. Tyto karikatury nejsou tak lehkovážné, jak by se mohlo na první pohled zdát, postihují totiž jeden rys, který byl vlastní celé „svaté trojici“ realismu, Proudhonovi, Champfleurymu i Courbetovi, a to 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 besançonské dřeváky,¹⁹ snad 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. Jak dokládá Korte,²⁰ boty se staly hanlivými atributy realismu, jak můžeme vidět například na karikatuře *Svíce realismu*. Velkou smělostí tak bylo, když Bonvin namaloval, snad povzbuzen Milletovým příkladem, v roce 1875 pár dřeváků, nikoli jako studii, ale jako plnohodnotný obraz.²¹

I na příkladu zobrazování bot můžeme zaznamenat vzestup malby zátiší v druhé polovině 19. století. V 18. století stála malba zátiší v žebříčku „hodnotnosti“ jednotlivých žánrů nejnižší.²² Bylo to proto, že malíři zátiší údajně znázorňovali pouze všední realitu, bez vyšších myšlenkových přesahů. Také prý stáli příliš blízko k prosté materii.²³ Z toho vycházelo často i špatné umístění takových děl na Salónu, kde zátiší těžko mohla

vie de Paris, nous rencontrons les différents types de la femme errante, de la femme révoltée à tous les étages: d'abord la femme galante, dans sa première fleur, visant aux airs patriciens, fière à la fois de sa jeunesse et de son luxe, où elle met tout son génie et toute son âme, retroussant délicatement avec deux doigts un large pan du satin, de la soie ou du velours qui flotte autour d'elle, et posant en avant son pied pointu dont chaussure trop ornée servirait à la dénoncer. Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne*, in: idem, *L'art romantique*, Paris 1889, s. 100–101.

¹⁵ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, <http://promethee.philo.ulg.ac.be/engdep1/download/proust/french/pdf/Contre%20Sainte-Beuve.pdf>, p. 231, vyhledáno 27. 7. 2014. Bota se v Baudelairově básnické imaginaci přimyká jak k tomu nejprostšímu, k zemi, k materii, tak i k posvátnému prostřednictvím křesťanské náboženské tradice – nevěrnice nechá botky u paty kostela, dovnitř vstoupí bosá. V básnickém obrazu delikátně spojuje střevíc padlé a hříšné se svatým.

¹⁶ Meyer Schapiro, *Courbet and the Popular Imagery*, in: idem, *Modern Art, 19th and 20th Centuries*, London 1978, s. 47–49.

¹⁷ Timothy J. Clark, *Image of the People. Gustave Courbet and 1848 Revolution*, London 1999, s. 10.

¹⁸ *Encyklopaedia Britannica*, vol. 19, London 1965, s. 793.

¹⁹ Schapiro (pozn. 16), s. 79.

²⁰ Claus Korte, *Van Gogh und das Schuh-Stilleben der Bataille du Realisme*, in: Barbara Bredow et al., *Schuhwerke. Aspekte zum Menschenbild* (kat. výst.), Kunsthalle Nürnberg 1976, s. 9–14.

²¹ *Ibidem*, s. 9.

²² Například Winckelmann o malbě zátiší a krajinomalbě soudil, že se nedotýkají duše. „Purely material sensation merely brush against the soul, leaving no lasting trace: such is the pleasure given us by the sight of a landscape or still life.“ Cit. dle Jean Starobinski, *Emblems of Reason*, Cambridge, Mass., 1988, s. 279.

²³ Korte (pozn. 20), s. 12.

konkurovat velkým plátnům historické malby. V tom můžeme spatřovat jistou afinitu mezi Chardinem, který ostatně sehrál značnou úlohu při genezi postimpresionistické malby,²⁴ a těmi umělci, kteří se snažili pracovat právě s touto „prostou matérií“, počínaje Courbetem a Milletem.²⁵

Boty v díle Vincenta van Gogha

Jestli lze k van Goghově „pařížské skupině“ zobrazení bot najít nějaký ekvivalent v ranější umělcově tvorbě, jsou jím zátiší s dřeváky. Dřevák, ačkoliv má jiné sociokulturní konotace, patří do stejného okruhu ikonografických motivů jako kožená bota. To navíc potvrzuje fakt, že dřeváky jsou, stejně jako ostatní boty, zachyceny jako v zátiší. Když byl van Gogh poprvé v Paříži v letech 1875–1876, 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*“.²⁶ To jen dokazuje, co znamenal pro van Gogha v umění i životě Millet. Je také možné, že na výstavě byla zastoupena jedna z Milletových kreseb dřeváků, která mohla inspirovat van Gogha k opakování tohoto motivu během jeho holandského pobytu a nepřímo pobídnout ke znázornění obyčejných pracovních bot, která vytvořil, když pobýval v Paříži. Jestli se ale van Gogh neseznámil s Milletovými dřeváky na výstavě, zcela jistě je mohl najít v monografii *La vie et l'oeuvre de J. F. Millet* od Alfreda Sensiera,²⁷ kde byla kresba reprodukována a kterou četl v Haagu. Jedna z kreseb byla rovněž zastoupena na velké Milletově pařížské retrospektivě, konající se v roce 1887, již van Gogh navštívil. Dřeváky snad Van Goghovi symbolizovaly onu „*poetry of peasant life*“, kterou v Milletově díle nacházel.²⁸

Jedním z prvních van Goghových pláten je *Zátiší s dřeváky, zelím a brambory* (de la Faille, kat. č. 1, Hulsker, kat. č. 89). Dochovala se rovněž malá skica v dopise jeho bratru Theovi (Hulsker, kat. č. 89), která obraz reprodukuje. Zátiší sestavil Vincentovi holandský malíř Anton Mauve, když ho na několik měsíců přijal jako svého žáka. Van Gogh o tom píše: „*Mauve at once sat me down before a still-life with a pair of old wooden shoes and some other objects, so I could set to work.*“²⁹ Za pobytu v Ettenu van Gogh nakreslil mnoho tzv. brabantských typů – postav chudých sedláků, rolníků a drobných řemeslníků. Většina figur na těchto kresbách je obuta právě do dřeváků.³⁰ Dá se předpokládat, že zmíněné zátiší, i když vzniklo v Haagu,³¹ souvisí velmi úzce s oněmi „brabantskými typy“, soudě i podle zobrazení selských plodin – zelí a brambor – vedle dřeváku. V ettenském období kreslil van Gogh postavy venkovanů téměř vždy v jejich prostém, pracovním oděvu, nemaje peníze opatřit modelům jiné šaty než modrou brabantskou halenu, šedý plátěný oblek havířů, slaměný a kožený klobouk a dřeváky.³² Takové předměty znamenaly pro van Gogha více než pouhé rekvizity malířské práce, vždy odkazují ke světu, ze kterého vycházejí a který v díle

²⁴ Svou „zrnitost“ malby předcházela Seurata, viz Meyer Schapiro, Seurat, in: idem (pozn. 16), s. 186. Chardin položil základy francouzského zátiší a udal mu rozhodující impulzy i pro 19. století, viz Gabriel Weisberg – William Talbot, *Chardin and the Still-life Tradition in France* (kat. výst.), Cleveland Museum of Art, 1979. Jisté chardinovské ozvuky nalézáme i v díle van Gogha.

²⁵ Korte (pozn. 20), s. 12. Srovnej také Schapiro (pozn. 16).

²⁶ *The Complete Letters of Vincent van Gogh I*, London 1978, s. 28. Van Goghovy dopisy, cituji podle *The complete Letters of Vincent van Gogh I–III*, London 1978. Srovnej také dalšího souborné vydání *Van Gogh: The Letters 1–5*, ed. Leo Jansen, London 2009.

²⁷ Judy Sund, *True to Temperament*, Cambridge 1992, s. 49.

²⁸ Evert van Uiter – Luis van Tilborgh – Sjaar van Heugten, *Vincent van Gogh: Paintings*, Amsterdam 1990, s. 70.

²⁹ *The complete Letters of Vincent van Gogh I* (pozn. 26), s. 276.

³⁰ Viz de la Faille, kat. č. 318 – 324, nebo Hulsker, kat. č. 18–89.

³¹ Pro bližší informace viz Matthias Arnold, *Vincent van Gogh, Werk und Wirkung*, München 1995, s. 242–243.

³² *The Complete Letters of Vincent van Gogh I* (pozn. 26), s. 216.

zpřítomňují, reprezentují.

Van Goghův zájem se soustředil na zachycení venkovanů při jejich běžné činnosti-práci a v prostém oděvu.³³ Takový oděv je potom v díle téměř sloučen s figurou, respektive tvoří její signifikantní rys.³⁴ Dá se říci, že oděv a tělo srůstají ve van Goghově díle v jedno. V tomto smyslu Van Gogh nikdy nevykročil z okruhu reality, proto také platil ze svého skrovného rozpočtu tolik peněz za modely a proto se vláčel se stojanem a plátnem celé kilometry, když hledal motiv. Jestliže van Goghovy obrazy v mimetické funkci neodpovídají skutečnosti, je to proto, že se van Gogh snažil skutečnost ještě více zdůraznit, ještě výrazněji vytáhnout její kontury, slovy Václava Nebeského: „*Všude naopak [ve van Goghových obrazech] zcela rozhodný náběh k jakémusi barevnému s světelnému předpodstatnění jevu: náběh k jeho metafenomenalizaci.*“³⁵ Tato „operace“ předpodstatnění či metafenomenalizace, již předchází dialektika soustředěného pozorování a vžití, ústí v neobyčejně silnou vizi skutečnosti, vyjadřované celou škálou významuplných výtvarných prostředků, které umožňují uchopit hlubší vrstvu reality.³⁶

Oděv, včetně obuvi, je odznakem sociální a kulturní příslušnosti, to je velmi dobře patrné, srovnáme-li například kresby ženců z července roku 1881 (Hulsker, kat. č. 16–22) s figurálními výjevy z Haagu, jen o rok staršími (Hulsker, kat. č. 139–145).³⁷ Pouze podle oděvu a obuvi znázorněných lidí lze snadno poznat, že jedni pocházejí z venkova, zatímco druzí z města. Podle van Gogha obraz nabývá na pravdivosti, pokud jsou zobrazené postavy znázorněny při všedních činnostech a v běžném oděvu. Van Gogh v podstatě nikdy nevěnoval zvláštní pozornost vesničanům v krojích, z období před pařížským pobytem neznáme ani jeden takový výjev.³⁸

Všechna zátiší s hrnci, dřeváky, zeleninou a dalšími domácími předměty včetně maleb s dřeváky zřejmě odkazují na prostý svět sedláků a rolníků, ke kterému se sám van Gogh počítal, často se cítil být jedním z nich.³⁹ Před van Goghovým příchodem do Paříže nenacházíme ani jedno zobrazení jiné obuvi než dřeváků. V Paříži se brzy přiřadil ke skupině umělců, jejichž sociální status byl nutně jiný než holandských rolníků, tak by se mohlo zdát pravděpodobné, že volba druhu zobrazeného střevíce by mohla nepřímo odrážet malířovo mínění o sobě, a tím i volbu vlastní sociální příslušnosti. Z následujícího úryvku vyplývá, jak důležité byly boty ve van Goghově uvažování o společenské situaci člověka: „*I quite agree with you in this, but Millet himself has felt and known this, and when reading Sensier I was struck by his saying something at the beginning of his career which I do not remember exactly, only the meaning of it, namely that (this*

³³ George H. Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe 1800–1940*, London 1967, s. 57. Tento přístup je zajímavé srovnat s Heideggerem, který také zkoumá pobyt (člověka – „*Dasein*“) tak, jak jej lze nalézt *nejdříve a ponejvíce*.

³⁴ Viz například van Gogh, *The Complete Letters II*, s. 299.

³⁵ Václav Nebeský, *Umění po impresionismu*, in: idem, *Smysl modernosti* (ed. Karel Srp), Praha 2001, s. 18. Tato krátká studie, je velmi originální i ve světovém kontextu. Díky svému teoretickému založení v neokantovské filosofii vyniká i ve srovnání s podobně orientovanou zahraniční literaturou (Max Raphael, Fritz Burger). Bohužel nebyla, stejně jako celé Nebeského dílo, náležitě rozvinuta a domyšlena.

³⁶ Meyer Schapiro, *On a Painting of van Gogh : Crows in the Wheatfield*, in: idem, *Modern Art 19th and 20th Centuries*, New York 1978, s. 93. Van Gogh promýšlel své dílo velmi komplexně, vedle klasického námětu má svůj význam skladba barev, klidnost či náhlost tahů, jejich vzájemné uspořádání, řešení perspektivy apod.

³⁷ K tomu srovnej studie rybářů (Hulsker, kat. č. 304–313), kteří mají rovněž specifické oblečení a vysoké boty.

³⁸ Sám k tomu poznamenal: „*I think ta peasant girl is more beautiful than a lady, in her dusty, patched blue skirt and bodice, which get the most delicate hues from weather, wind and sun. But if she puts on a lady's dress, she loses her peculiar charm. A peasant is more real in his fustian clothes in the fields than when he goes to church on Sunday in a kind of dress coat.*“ Van Gogh, *The complete Letters II* (pozn. 26), s. 370.

³⁹ *The Complete Letters of Vincent van Gogh II* (pozn. 26), s. 363.

*indifference towards Millet) would be bad enough for me if I wanted fine shoes and the life of a gentleman, but „puisque il s'agit d'y aller en sabot, je m'en tirerai". And so it has come about. What I hope I shall not forget is that, „il s'agit d'y aller en sabot" which means to be content with the food, drink, clothes and board which the peasants content themselves with.*⁴⁰ O tom, že dřevák byl v druhé polovině 19. století skutečným atributem selskosti, svědčí i výrok Theo van Gogha o Camillu Pissarroví, „*in them you also find qualities of rusticity which show immediately that man is more easy in wooden shoes than in patent leathre boots*".⁴¹ Poukazem na společenskou funkci obuvi se vůbec nevyčerpává celá škála významů obrazu s dřeváky, o němž je řeč. Do zátiší s obyčejnými věcmi stejně jako do krajin a figur se Vincent vždy snažil vtělit něco bezprostředního z vlastní duše. Jak lze však spojit něco bezprostředního z vlastní duše s realistickou malbou, o jakou van Gogh usiloval?⁴² Realismus, tj. pravda v malířství, byl pro van Gogha víc než malba lokálním tónem a veristické zachycení vnější reality.⁴³ Jeho uchopení realismu jako umění „*that has character and a serious sentiment*",⁴⁴ se spíše obrací k Proudhonovým úvahám o realismu a Courbetovi: „*The truth is that Courbet, in his realism, is one of the most powerful idealists we have ... the idealism of Courbet is more profound ... He sees the soul through the body.*"⁴⁵ Snaha o zachycení vnitřního stavu znázorňovaného koresponduje s van Goghovým hledáním osobitosti – „*personal character*"⁴⁶ – ať už věcí, nebo lidí, jež se teprve stávala základem obrazu.

Dřevák participoval na van Goghově obraznosti a bývá zmiňován i jako prostředek přirovnání, „*the color of the lumps of earth is as soft as a pair of sabots.*"⁴⁷

V Paříži namaloval van Gogh, vedle interpretovaného obrazu *Pár bot* (de la Faille, kat. č. 255), několik variací na téma boty, je to *Pár bot* (de la Faille, kat. č. 332a, Hulsker, kat. č. 1233) zachycující jiný model pracovní obuvi než předchozí obraz, a *Pár bot, jedna převrácená* – velmi zdařilé dílo respektující realistickou tradici; ve vztahu k dalšímu vývoji van Goghova umění malířsky nejpokročilejší obraz *Pár galoší* (de la Faille, kat. č. 331, Hulsker, kat. č. 1235). Všechna tato díla vznikla snad jako studie k obrazu *Tři páry bot* (de la Faille, kat. č. 332, Hulsker, kat. č. 1234), shrnujícím různé kompoziční možnosti znázornění bot. Později maloval van Gogh boty ještě dvakrát. V srpnu roku 1888 v Arles vznikne obraz *Pár starých bot* (de la Faille, kat. č. 461, Hulsker, kat. č. 1569) je, mimo kusých informací o zmíněném obrazu s dřeváky, jediným zobrazením bot, o kterém máme zachované autorovo svědectví.⁴⁸ Na tomto obraze upoutává pozornost perspektivní hra, kdy pozadí – dlažba – je znázorněno z ptačí perspektivy, zatímco předmět – boty – je pojednán z jiného úhlu,⁴⁹ mezi obojím se tak vytváří zvláštní napětí. Jde o podobné řešení, které najdeme na *Portrétu Zuáva* z téhož období. Takové užití perspektivy představuje rovněž symbolickou formu, která má za úkol vtáhnout diváka do obrazu.⁵⁰ Dalším obrazem bot je *Pár dřeváků* (de la Faille, kat. č. 607) ze sklonku

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ *The Complete Letters of Vincent van Gogh* III (pozn. 26), s. 550.

⁴² *The Complete Letters of Vincent van Gogh* II (pozn. 26), s. 342.

⁴³ „*Truth has a beauty of its own.*" Ibidem, s. 295

⁴⁴ Ibidem, s. 342.

⁴⁵ Lionello Venturi, *History of Art Criticism*, Dutton 1964, s. 252.

⁴⁶ *The Complete Letters of Vincent van Gogh* II (pozn. 26), s. 124.

⁴⁷ *The Complete Letters of Vincent van Gogh* I (pozn. 26), s. 49.

⁴⁸ Van Gogh o nich hovoří jako o „*pair of old peasant shoes*", in: Van Gogh, *The Letters* (pozn. 26), vol. IV, s. 696.

⁴⁹ Hulsker (pozn. 6), s. 356.

⁵⁰ Jan Białostocki, Van Gogh's Symbolism, in: Bogomila Welsh-Ovcharov, *Van Gogh in Perspective*, New Jersey 1974, s. 125.

roku 1888, který vznikl nedlouho po Gauguinově odjezdu z Arles.

Obě pozdější plátina s botami jsou malována z výrazného „nadhledu“, který je jednotícím rysem všech van Goghových zátiší, ale zvláště je akcentován v zátiších z Paříže a Arles. Situace, kdy malíř na předměty nazírá jakoby shora, je častá v holandském zátiší 17. století. U van Gogha jsou předměty zátiší jakoby vysunuty před pozadí, která skoro nikdy netvoří iluzivní prostor. Díky tomu jsou předměty k divákovi blíže a takřka se na něj z plátina „sypou“. Tento efekt vystihla velmi dobře Françoise Minkowska, když napsala, že van Gogh předměty prožívá a dává je prožít i nám.⁵¹

Všechna zátiší s botami jsou malována à *la prima* bez přípravných kreseb. Celá „pařížská skupina“ respektuje barevnost vázanou ve stupnici hnědavých, zemitých tónů, kde je patrné van Goghovo holandské školení a zároveň nadšení pro Israëlse.⁵² Pokud se ještě vrátíme k zvláštnímu řešení perspektivy ve van Goghově díle, dojdeme k závěru, že pařížská zátiší s botami stojí na půli cesty k řešení, jež jsou uplatněna v obrazech z Arles a celého van Goghova pozdějšího období. Jde o problém různých úhlů pohledu v témže díle. Ve starších dílech je patrné klasické zacházení s perspektivou – jednopohledovost –, v pařížském období začíná van Gogh tuto strukturu komplikovat a řeší pozadí a předmět jakoby z jiných úhlů pohledu.

Díla s botami představují jistý mezistupeň; předmět je pojednán plasticky, velmi realisticky, ale pozadí je indiferentní, řešené obvykle v různém odstínění téže barvy. 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 v akcentování a dramatické podání předmětu, jež lépe vystihuje holandský pojem *stilleven* než francouzský *nature morte*. Van Gogh zde vychází rovněž z poznatků, které ve svých dílech uplatnili Degas a Manet,⁵³ kteří rovněž kombinují úhly pohledu.

Pár bot: horizonty interpretací

Obraz je malován olejovými barvami na běžném plátně. Uprostřed plátina jsou téměř *en face*, po způsobu portrétu, zpodobeny boty. Jde o pár kožených bot, na kterých jsou sice patrné známky nošení, přesto jsou ještě použitelné. Lze-li z díla soudit, boty jsou čisté. Oproti všeobecnému názoru, který pochází snad od Heideggera, se domnívám, že boty nemají děravé podrážky.

Syntézou nových malířských prostředků, osvojených v Paříži, a starších realistických tradic, dosahuje dílo podivuhodného, sugestivního účinku. Podobné střevíce nalezneme v některých kresbách městských a dělnických typů z Haagu nebo Antverp (viz například Hulsker, kat. č. 1017). Dá se tedy usuzovat, že takové boty patří do městského prostředí. Sám van Gogh se v dopisech několikrát zmiňuje, že musí dát do pořádku svůj oděv a střevíce, aby lépe zapadl do svého okolí.⁵⁴

K obrazu se dochovala dvě svědectví van Goghových současníků; Paula Gauguina a básníka, který

⁵¹ Françoise Minkowska, Van Gogh, Gauguin, Seurat, Bachelard, Bingswanger, Minkowski, *Schweizer Jahrbuch für Neurologie und Psychiatrie* LXVII, 1951, s. 63.

⁵² Roger Fry, Van Gogh, in: Susan Alyson Stein (ed.), *Van Gogh, A Retrospective*, New York 1986, s. 353–355, cit. s. 353. Tento Fryův názor převzala v podstatě beze změny celá vangoghovská literatura takřka beze změny.

⁵³ Pierre Francastel, *Peinture et société, Naissance et destruction d'un espace plastique. De la Renaissance au Cubisme*, Paris 1965, s. 222

⁵⁴ *The Complete Letters of Vincent van Gogh* III (pozn. 26), s. 557–558. Viz také André Dombrowski, History, Memory, and Instantaneity in Edgar Degas's *Place de la Concorde*, *The Art Bulletin* XCIII, 2011, s. 216.

byl blízký přítel Toulouse-Lautreca, Françoise Gauziho. Gauzi se v knize o Lautrecovi⁵⁵ zmiňuje, jak jednoho dne Lautrec navštívil Vincenta van Gogha v jeho pokoji, který zároveň sloužil jako ateliér „*Just when he was finishing a still life which he showed to me. He had purchased a pair of old, worn-out shoes at the flea market, shoes of a street peddler, which nonetheless were clean and freshly polished. They were sturdy footwear lacking in fantasy. He put on these shoes one rainy afternoon and took a walk along the fortifications. Covered with mud, they appeared more interesting. A study is not necessarily a painting, army boots or roses might served just as well. Vincent copied his pair of shoes faithfully. This idea, which was hardly revolutionary, appeared bizarre to some of us, his studio comrades, who could not imagine a plate of apples hanging in a dining room as a companion piece to a pair of hobnailed shoes.*“⁵⁶

Básnivější a méně věrohodné svědectví nám ve svých *natures mortes* zanechal Paul Gauguin. Líčí zde ozvuky soužití obou umělců v Arles, které se mísí se vzpomínkami z Paříže, celý text nakonec vyznívá jako sebeobhajoba poté, co Gauguin zanechal van Gogha v mdlobách v Arles a sám odjel do Paříže. Gauguin líčí okolnosti vzniku jednoho díla na téma boty, sám obraz označuje názvem „*Pair of old shoes*“.⁵⁷ Popisuje ho jako „*two enormous, worn and misshapen walking shoes, the shoes of Vincent, those which, when still new, he put on one fine morning in Holland before departing by foot for Belgium.*“⁵⁸

Obě výpovědi se shodují v tom, že boty náležely van Goghovi, ať už si je opatřil jakkoliv. Shodným rysem je rovněž předpoklad, že malba je provedena „podle přírody“, bez nějakých vzorů nebo jiných vnějších 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. Umělci je pouze přiznána absolutní tvůrčí svoboda volby motivu, na jejímž vymišňování se podíleli malíři realistické generace a později impresionisté. Těmito snad zajímavými informacemi není však problém bot cele rozřešen.

Van Gogh, jak můžeme soudit z Gauziho zprávy, ale i z četných autoportrétů, se v Paříži zařadil do zvláštní sorty městských poutníků, tzv. *flaneurs*,⁵⁹ kteří se potloukali městem a pozorovali jeho život. Ačkoliv van Gogh nebyl „kanonickým“ flaneurem, jak jej definuje Walter Benjamin (ostatně éra flaneurství vrcholí podle Benjaminova ve čtyřicátých letech), na to byl Gogh příliš empatický a nedokázal tak „požívat“ a používat město, nalezneme také u van Gogha základní předpoklad flaneurství – „*the joy of watching*“, jež bývá soustředěna do pozorování,⁶⁰ stojícího v základu všech jeho děl. 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.⁶¹ V tomto smyslu lze chápat boty jako symbol životního putování, při kterém se boty zcela opotřebovaly.⁶²

Boty, stojící blízko sebe, jak poznamenal H. R. Graetz, sugerují divákovi, že mezi nimi existuje nějaký

⁵⁵ Françoise Gauzi, *Lautrec et son temps*, Paris 1954, in: Alyson Stein (pozn. 52), s. 71–80.

⁵⁶ *Ibidem*, cit. s. 72.

⁵⁷ Jde spíše o obecné reference na van Gogha a jeho obrazy než o konkrétní záznam, viz Michael Payne, Derrida, Heidegger, and Van Gogh's Old Shoes, in: *Textual Practice* VI, 1992, s. 92.

⁵⁸ Paul Gauguin, *Naturel Mortes*, Paris 1894, in: Alyson Stein (pozn. 52), s. 121–122, cit s. 121.

⁵⁹ Výtečným zpracováním tohoto fenoménu je stat' Nancy Forbione, *Everyday Life in Motion: The Art of Walking in Late-Nineteenth-Century Paris*, *The Art Bulletin* LXXXVII, 2005.

⁶⁰ Walter Benjamin, *The Writer of Modern Life, Essays on Charles Baudelaire*, Cambridge Mass. 2006, s. 98.

⁶¹ To předpokládal například Marc Edo Tralbaut, *Van Gogh: A Pictorial Biography*, 1959. A po něm i další autoři.

⁶² Henri Focillon, *La Peinture au XIX et au XX siècle*, Paris 1928, in: Welsh-Ovcharov (pozn. 50), s. 96.

blízký vztah.⁶³ Graetz, vycházející z pozic vulgarizované psychoanalýzy, identifikuje střevíce se oběma bratry – Vincentem a Theem –, kteří jsou stejně jako ony doslova sešlí životem. Ačkoliv vypadá interpretace lákavě, mívá se zcela s van Goghovými teoretickými předpoklady výtvarného umění.

Bremmer ve své studii kritizuje na příkladu van Gogha a zvláště jeho obrazů bot pojetí zátiší jako mrtvé přírody – *nature morte*, které je odvozeno od příliš přísného omezení na námět díla, jež má za následek jeho umrtvení.⁶⁴ Bremmer, jehož komentáře k van Goghovým obrazům představují nejpromyšlenější úvahy, kterých se před Heideggerem, Schapirem a Derridou tomuto tématu dostalo, uvažuje o souvislosti krásy nebo vznešenosti námětu s krásou výsledného obrazu, kdy disonance těchto dvou aspektů uměleckého díla vystoupila zvláště ostře v realismu,⁶⁵ a dospívá k názoru, že krása nenáleží znázorňovanému objektu, ale „relates to what we experience through them.“⁶⁶ Tak i van Goghovy boty dávají zprávu o lidské přítomnosti a fakt, že je kdosi nosil, se stává ústředním tématem díla. Jako o šedesát let později Derrida i Bremmer boty restituuje. Předmět chápe Bremmer jako jakýsi impuls k prožitku, ale to, co je v jeho výkladu nové, respektive moderní, je, že prožitek je s předmětem spojen asociací diváka a nikoliv kauzální zákonitostí, kdy krásný námět rovná se krásné dílo.⁶⁷

Společným jmenovatelem většiny výkladů tohoto obrazu je zrcadlení umělce v díle. To se shoduje nejen s van Goghovými vlastními názory, ale ještě spíše s legendou, která jméno Vincent van Gogh za léta obklopila, posílena nejvlivnějším spisem, jaký byl o něm kdy napsán – *Lust for Life* (1934) od Irvinga Stonea, totiž že obraz má skutečně odrážet nitro umělce, což v případě *Páru bot* obvykle znamená, že obraz zrcadlí van Goghův životní pocit, oscilující mezi opotřebovaností vlastní osoby a schopností ještě – jako staré boty – sloužit.

Všechny výše uvedené výklady pracovaly s vyobrazením bot jako s jistým příkladným dílem, ukazujícím obecné principy van Goghovy tvorby. Naopak interpretace *Páru bot*, kterou včlenil do známého eseje *Der Ursprung des Kunstwerkes* německý filosof Martin Heidegger,⁶⁸ se věnovala dílu v jeho jedinečnosti. Tedy že Heideggerovy myšlenky nelze vztáhnout na jiné van Goghovy obrazy, které nezobrazují boty. Tento text, uvedený prostřednictvím Meyera Schapira do diskurzu dějin umění, tak spustil vlnu zájmu o obraz *Pár bot*.⁶⁹ Úvodem je třeba avizovat, že sama interpretace (která, jak dále uvidíme, v podstatě ani interpretací není) nemá v Heideggerově textu stěžejní postavení.⁷⁰ Ani sám obraz, není pro něj příliš

⁶³ H. R. Graetz, *The Symbolic Language of Vincent van Gogh*, New York 1963, s. 47.

⁶⁴ H. P. Bremmer, Vincent van Gogh: Inleidende Beschouwingen, Amsterdam 1911, in: Welsh-Ovcharov (pozn. 50), s. 82.

⁶⁵ Viz spory o Courbete zmíněné i v této práci. Podobný nesoulad, který je však zahalen v roušku sporu mezi krásou a vznešeností, najdeme už v 18. století (Edmund Burke) (v realismu, a potažmo i u van Gogha, jde o spor krásy a pravdy), kdy se znázorňování některých mohutných přírodních elementů, například velehor nebo bouří, stává oblíbeným, ačkoliv jim není přiznán status krásy a krásného námětu.

⁶⁶ Bremmer (pozn. 64), s. 82.

⁶⁷ Ibidem, s. 81.

⁶⁸ Van Gogh a jeho dílo bylo vícekrát zpracováno různými filosofy; jde ve filosofické literatuře snad o nejvíce zmiňovanou postavu z celých dějin (moderního) umění. Karl Jaspers, Gaston Bachelard, Georges Bataille, Albert Camus, Dino Formaggio nebo Pierre Hadot zařadili vedle Heideggera a Derridy do svých spisů dílčí interpretace van Goghovy osobnosti a díla. Z tohoto pohledu by bylo zajímavé sledovat, jak se konkrétní umělci doslova zapsali do dějin filosofie.

⁶⁹ Všechny výše uvedené zmínky nepopisují konkrétní van Goghův obraz a v podstatě se mohou týkat kteréhokoliv díla z pařížské skupiny, vyjma malby *Tři páry bot*, to samé lze říci i o Heideggerovi. Teprve Meyer Schapiro zpětně dovedl, že Heidegger mluví právě o obrazu *Pár bot*. Tohoto zjištění se však nepodrželi ostatní autoři, kteří o sporu Heidegger – Schapiro psali. Velice častá je také situace, kdy je reprodukován jiný obraz bot.

⁷⁰ Ani sám obraz, jakožto umělecké dílo, není pro něj příliš důležitý. Viz Michael Kelly, *Iconoclasm in Aesthetics*, Cambridge 2003, s. 49. Naopak velmi důležité pro Heideggera je, že obraz spodobuje právě boty. Ohledně základní bibliografie k Heideggerovi a jeho vztahu k umění viz Udo Kultermann, *Kunst und Wirklichkeit*, München 1981, s. 169–172. Ohledně Heideggerovy interpretace van Gogha viz

důležitý, naopak velmi podstatné je, že obraz spodobuje právě boty. V souladu s celým Heideggerovým promýšlením bytí pobytu (*Dasein*) na světě, představuje dílčí úsek tázání se na to, co je umělecké dílo. Při tomto tázání vyplouvají na povrch i některá zásadní zjištění o člověku, respektive pobytu (*Dasein*), která nebyla včleněna do Heideggerova opus magnum *Sein und Zeit*. Heidegger nikde neuvádí, který obraz bot od Vincenta van Gogha vlastně viděl. Na dopis, v němž se ho Meyer Schapiro tázal, o jakém obraze ve *Der Ursprung des Kunstwerkes* píše, Heidegger odpovídá, že to bylo jedno z pláten přítomné na výstavě konané roku 1930 v Amsterdamu.⁷¹ 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 (*ein Paar Bauernschuhe*),⁷² můžeme se s velkou mírou pravděpodobnosti domnívat, že se jde o dílo *Pár bot*. Předpokládám, že užití bot (a tím pádem i van Goghova obrazu) v *Der Ursprung des Kunstwerkes* je odvozeno z analýzy předmětů (příručních jsoucen – *Zuhandenheit*) obsažené právě v *Sein und Zeit*, kde stojí: „*Das herzustellende Werk als das Wozu von Hammer, Hobel, Nadel hat seinerseits die Seinsart des Zeugs. Der herzustellende Shuhe ist zum Tragen (Shuhzeug), die gefertigte Uhr zur Zeitablesung.*“⁷³ V následujícím textu se sice nemluví přímo o botách, ale z textu lze vyrozumět, že se k obuvi vztahuje. „*Im Werk liegt zugleich die Verweisung auf Materialien. Es ist angewiesen auf Leder, Faden, Nägel u. dgl.*“ a dále: „*Das Werk wird ihm auf den Leib zugeschnitten, er ist im Entstehen des Werkes mit dabei.*“⁷⁴ Všechny tyto výklady jsou včleněny do §15 s názvem *Das Sein des in der Umwelt begegnenden Seienden (Bytí jsoucna, s kterým se setkáváme ve světě našeho okolí)*,⁷⁵ pojednávajícím právě o věcech běžného použití. Popis, či spíše zamyšlení nad van Goghovým obrazem je ve spisu *Der Ursprung des Kunstwerkes* včleněno do rozsáhlé kapitoly „*Das Ding und das Werk*“ a má doložit Heideggerovu tezi, že o náčiní se nelze dozvědět nic podstatného, ani pokud je přímo používáme, ani když na ně hledíme. Heidegger se v úvodu pasáže věnované van Goghovu obrazu ptá: „*Doch welcher Weg führt zum Zeighaften? Wie sollen wir erfahren, was das Zeug in Wahrheit ist?*“⁷⁶ 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 filosofická tradice. Za příklad náčiní volí Heidegger „*Zu deren Beschreibung bedarf es nicht einmal der Vorlage wirklicher Stücke diese Art von Gebrauchszeug. Jedermann kennt sie. Aber da es doch auf eine unmittelbare Beschreibung ankommt, mag es gut sein, die Veranschlichung zu erleichtern. Für diese Nachhilfe genügt eine bildliche Darstellung. Wir wählen dazu ein bekanntes Gemälde von van Gogh, der solches Schuhzeug mehrmals gemalt hat.*“⁷⁷ Místo toho, aby se Heidegger přímo střetl s věcí, volí její zobrazení.

U Heideggera je náčiní konstituováno schopností sloužit. Pracovní boty jsou přece pracovními botami nejopravdověji, když jsou používány. „*Die Bäuerin auf dem Acker trägt die Schuhe. Hier erst sind sie, was sie*

příslušnou kapitolu v knize Andrea Pinottiho, *Estetica della Pittura*, Bologna 2007.

⁷¹ Meyer Schapiro, Still life as a Personal Object, in: idem, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*, New York 1994, s. 136.

⁷² Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: idem, *Holzwege*, Frankfurt am Main 1977, s. 18, s. 22.

⁷³ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1953, s. 70.

⁷⁴ *Ibidem* s. 70–71.

⁷⁵ *Ibidem* s. 66–72.

⁷⁶ Heidegger (pozn. 72), s. 17.

⁷⁷ *Ibidem* s. 18.

*sind. Sie sind dies um so echter, je weniger die Bäuerin bei der Arbeit an die Schuhe denkt oder sie gar anschaut oder auch nur spürt. Sie steht und geht in ihnen. So dienen die Schuhe wirklich. An diesem Vorgang des Zeuggebrauches muß uns das Zeughafte wirklich begnen.*⁷⁸ V citovaném textu není vůbec jasné, jestli Heidegger mluví o zobrazeném, nebo skutečném páru bot. Příklad se selkou má pouze objasnit, jakým způsobem jsou boty tím, čím jsou, přičemž si za selku můžeme dosadit sedláka, dělníka nebo kohokoliv jiného, kdo pracovní boty používá. K van Goghovu obrazu patří selka pouze nepřímo. Ať tak či onak jsou to boty zachycené podle Heideggera při práci, v jejich pravdě. „*Solange wir uns dagegen nur im allgemeinen ein Paar Schuhe vergegenwärtigen oder gar im Bilde die bloß dastehenden leeren, ungebrauchten Schuhe ansehen, werden wir nie erfahren, was das Zeugsein des Zeuges in Wahrheit ist. Nach dem Gemälde von van Gogh können wir nicht einmal feststellen, wo diese Schuhe stehen. Um dieses Paar Bauernschuhe herum ist nichts, wozu und wohin sie gehören könnten, nur ein unbestimmter Raum. Nicht einmal Erdklumpen von der Akkerscholle oder vom Feldweg kleben daran, was doch wenigstens auf ihre Verwendung hinweisen könnten. Ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter. Und dennoch.*“⁷⁹

Heideggerovi nejde o popis, jaký se běžně užívá, 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 takové, jaké bezprostředně jsou. „*Ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter.*“

Heidegger v pravém slova smyslu neprovádí atribuci námětu, respektive věci, konkrétní osobě – selce. Dodejme, že zvolené příklady – pracovní boty a selka – mohou pocházet i z Heideggerovy osobní zkušenosti, jeho dědeček byl švec a matka selka.⁸⁰ Schapirova reakce a reinterpretace obrazu by mohla být zařazena do Heideggerovy struktury bytí pobytu jako příklad uplatnění ontické, tj. předontologické myšlenkové operace míjející se s podstatným. Snad je to i důvod, proč Heidegger, pokud vím, nereagoval na Schapirovu kritiku než větou, že z obrazu se nedá vyčíst, komu boty náležejí („*um wem sie gehören*“).⁸¹ V eseji rozvíjí Heidegger svůj pomalý a hluboký způsob myšlení, zbudovaný v klidu pracovny nevelkého Freiburgu nebo samoty Schwarzwaldu,⁸² který se nehodí do živé diskuze, již snad neuměl či nechtěl vést.⁸³ Heidegger byl právem nařčen, že na samotném obrazu mu nezáleží, ovšem neprávem obviněn, že jej nepochopil, na to lze říci, že se jej ani pochopit nesnažil, ostatně k vysvětlení podstaty uměleckého díla dochází Heidegger až v poslední kapitole svého eseje.

Naproti tomu Meyer Schapiro ve své kritice Heideggera obecně vychází z následující premisy: v díle je ve volbě námětu i v malířském rukopise přítomen umělec jako vědomá a tvůrčí síla.⁸⁴ Není těžké vidět v tomto názoru, rozpracovaném v eseji *Jablka Cézannova* a ve studiích o van Goghovi, i skrytou polemiku s

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem s. 18–19.

⁸⁰ David Joel Schapiro, Van Gogh, Heidegger, Schapiro, Derrida: The Truth in Criticism, in: Joseph Masheck (ed.), *Van Gogh 100*, Hofstra 1996, s. 281–294, cit. s. 283.

⁸¹ Tuto poznámku připojil později Heidegger do svého výtisku tohoto eseje. Viz Heidegger (pozn. 72), s. 18.

⁸² Willibald Saurländer poukázal na to, že ve sporu Schapiro versus Heidegger nestojí proti sobě jen vědecké a filosofické argumenty a politická odlišnost, ale rovněž dva světonázory, jeden vyrostlý v rušném New Yorku a druhý v tišině provinciálního jihoněmeckého města. Viz Willibald Saurländer, *Der „große Außenseiter“*, in: idem, *Geschichte der Kunst – Gegenwart der Kritik*, Köln 1999, s. 256.

⁸³ Emil Staiger, *Erinnerungen an Martin Heidegger*, in: Roland Jost (ed.), *Im Dialog mit der Moderne: Zur deutschsprachigen Literatur von der Grunderzeit bis zur Gegenwart: Jacob Steiner zum sechzigsten Geburtstag*, Frankfurt am Main, 1986, pp. 17–19.

⁸⁴ Schapiro (pozn. 71), s. 139. V podstatě ve všech van Goghových dílech nachází a hledá Schapiro nějaké rysy symbolického autoportrétu. Viz Kelly (pozn. 70), s. 50.

formalistickými dějinami moderního umění, které měly v USA silnou tradici. S uvedenou prací o Cézannovi souvisejí velmi úzce oba dva krátké příspěvky o van Goghovi.⁸⁵ To, co Schapiro v krátkém textu *Still life as a personal object* pouze naznačil, se pokusil v úplnosti vyložit v esejí o Cézannovi, kde píše: „*In reading the accounts of Cézanne by his friends, I cannot help thinking that in his preference for the still-life of apples – firm, compact, centered organic objects of a commonplace yet subtle beauty, set on a plain table with the unsmoothed cloth ridged and hollowed like a mountain – there is an acknowledged kinship of the painter and his objects, an avowal of a gifted withdrawn man who is more at home with the peasants and landscape of his province than with its upper class and and their sapless culture. This felt affinity, apart from any resemblance to his bald head, explains perhaps the impulse to represent an isolated apple beside a drawing of himself.*“⁸⁶ Ještě předtím se Schapiro táže: „*But is not a style of ‚knowing‘, however personal, shaped in part by the character of the objects of attention, their meaning and interest for the responding mind?*“⁸⁷ Z těchto úryvků jasně vyplývá, jakou roli přiznával Schapiro znázorněným předmětům v malbě zátiší. Předmět v zátiší je podle Schapira analogický – podle toho, o jakou věc jde – k preferencím lidské bytosti.⁸⁸ Souběžně s tím nalézá Schapiro ve van Goghově obraze *Židle a dýmka*, že toto zátiší symbolizuje lidskou bytost, které předměty náležejí a které potom nabývají charakteru až jakéhosi atributu. 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.⁸⁹

K atribuci bot ve van Goghově díle dospívá Schapiro takřka detektivní prací⁹⁰ a jako první dovozuje, o kterém obraze Heidegger vlastně psal. 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.⁹¹ To je argument proti Heideggerovi, který, podle

⁸⁵ Meyer Schapiro, *The still-life as a Personal Object, a Note on Heidegger and van Gogh* (1969), *Further Notes on Heidegger and van Gogh* (1994), obě práce jsou přetištěny in: idem (pozn. 71).

⁸⁶ Meyer Schapiro, *The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still-life*, in: idem (pozn. 16), s. 27.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 25.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 23. Zde je patrný Schapirův zájem o psychologii umělce a psychoanalýzu. I jeho článek *A Note on Heidegger and van Gogh* byl publikován ve sborníku k počtě významného psychologa německo-židovského původu Kurta Goldsteina. Schapiro zřejmě zvolil takovou platformu ze dvou důvodů; zaprvé Goldstein jako první upozornil Schapira na Heideggerův text a zadruhé jde o svého druhu politický akt, protože Goldstein, coby židovský učenec, byl z nacistického Německa vyhnán, a pokud tedy Schapiro publikoval ve sborníku na jeho počest, lze to chápat jako vymezení se vůči Heideggerově národně-socialistické politické orientaci z první poloviny třicátých let, zcela protikladné Schapirovu marxismu, uplatňovanému spíše soukromě než veřejně v dějinách umění. K tomu viz Michael Ann Holly, *Mourning and Method*, *Art Bulletin* LXXXIV, 2002, s. 664.

⁸⁹ Schapiro píše: „*His still lives are often personal subjects, little outer pieces of the self exposed with less personal but always significant things. Here the blue gloves, joined like two hands in a waiting passive mood, are paired in diagonal symmetry with a branch of cypress, a gesticulating tree that was deeply poetic to Van Gogh.*“ In: idem, *Vincent van Gogh*, New York 1950, s. 92.

⁹⁰ Ivan Dzeperovski, *Van Gogh's Tight Shoes: Derrida Unshoes Heidegger and Schapiro*, *Journal for Politics, Gender, and Culture* III, 2004, s. 142. „Detektivní“ pátrání je stejně důležitým aspektem v dějinách umění jako ve vědě. Domnívám se, že je odvozeno z právní vědy 19. století. Mnoho významných historiků umění bylo rovněž právníky, nebo práva studovalo, například Eitleberger, Bode, Riegl, de la Faille, Antal nebo Julián Gallego, i Panofsky se vzdal práv ve prospěch dějin umění. Na inspiraci „suchými“ právníckými důkazy v uměleckohistorických spisech Wilhelma von Bode upozornil Jiří Kroupa, *Školy dějin umění 1*, Brno, s. 164. Přímé analogie mezi prací historika umění a detektiva pojednal Carlo Ginzburg ve známém esejí Morelli, *Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method*, *History Workshop Journal* IX, 1980, s. 5–36. Ginzburg píše: „*The art connoisseur and the detective may well be compared, each discovering, from clues unnoticed by others, the author in one case of a crime, in the other of a painting.*“ Cit. s. 8. – Podobné srovnání ohledně vztahu dějin umění a psychoanalýzy (Morelli, Freud) učinil už Arnold Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München 1958, s. 119. O této problematice viz také Lubomír Konečný, Giovanni Morelli: historik umění jako znalec (namalovaného) lidského těla, in: Taťána Petrasová – Pavla Machalíková (edd.), *Tělo a tělesnost v české kultuře 19. století*, Praha 2010, s. 218–225. V uměleckohistorické práci je však také něco voyerského, historik umění čte dopisy, které mu nikdy nebyly určeny (někdy velice intimního rázu), sleduje umělce ve všech dobrých i zlých situacích, pracuje skutečně jako detektiv, kterému se může hodit každá informace.

⁹¹ Schapiro (pozn. 71), s. 139.

Schapirova výkladu, jednoznačně přiřkl boty selce a zařadil je tak do série ikonografických motivů venkova. Schapiro dále cituje román Knuta Hamsuna *Hlad*.⁹² V Hamsunově románu pohlíží hrdina na své boty, je jimi zároveň fascinován a zároveň je vnímá jako živou součást sebe sama.⁹³ Schapiro předpokládal podobný údiv nad svými botami i u van Gogha. Své závěry ohledně atribuce díla *Pár bot* Schapiro stvrzuje další citací; tentokrát z Paula Gauguina a jeho *Natures Mortes*.⁹⁴ Ve druhém článku, věnovaném této problematice, *Further Notes on Heidegger and van Gogh* z roku 1994 Schapiro poukázal na další literární analogii: uvádí jednu pasáž z dopisu Gustava Flauberta, která podle něho mohla van Gogha inspirovat.⁹⁵ 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.⁹⁶ Všemi uvedenými citacemi se Schapiro snaží doložit svou tezi, že boty na obraze jsou metonymickým⁹⁷ autoportrétem.⁹⁸

Derrida věnoval otázkám soustředěným kolem celého „konfliktu“⁹⁹ značnou část své knihy *La vérité en peinture* (kapitola *Les Restitutions de la vérité en peinture*)¹⁰⁰ a teze, které zde předkládá, jsou skutečně zásadním příspěvkem k danému tématu, neboť autor problematizuje všechny aspekty Heideggerových i Schapiroových názorů ohledně van Goghova obrazu.¹⁰¹ Derridův příspěvek je ve své podstatě metakritikou, neboť pracuje se dvěma výše rozebíranými texty, a sám autor, zastoupený ve více osobách, vystupuje spíše jako svědek nebo posuzovatel, který se pouze snaží dohlížet, aby byly boty vráceny svému oprávněnému vlastníkovi.¹⁰² Ani on však není zcela nestranný, přiklání se často spíše k Heideggerovi i tím, že pokračuje v pokládání otázek, cestě, které si u Heideggera vysoko cenil.¹⁰³ Jak však název kapitoly napovídá, běží Derridovi v první řadě o navrácení pravdy, respektive navrácení bot k nim samým. Derrida si také všimá, že Heideggerovi i Schapirovi je vlastní stejný postup, kdy boty někomu přisuzují,¹⁰⁴ což je natolik signifikantní rys, že můžeme soudit, že oba vycházejí ze stejné humanistické tradice. Ve zkratce uvedme, že Derrida nachází v Schapirově pojetí několik dogmat (Schapiro se například při atribuci namalovaných bot odvolává na boty reálné), kvůli kterým se jeho názor zásadně rozchází s Heideggerovým a jež nakonec Derridovi slouží k tomu, aby nově promyslel vztah mezi předmětem (botami), jeho vlastníkem (van Goghem) a zobrazeným

⁹² Je zajímavé poznamenat, že Hamsunův otec byl švec. Za toto upozornění děkuji Vojtěchu Lahodovi.

⁹³ Schapiro (pozn. 71), s. 139.

⁹⁴ Viz příslušnou pasáž tohoto článku.

⁹⁵ Je velmi překvapující, že Schapiro ani nezminil knihu Jacquese Derridy *Les Restitutions de la vérité en peinture*, vydanou roku 1978, o deset let později i v anglickém překladu, o které zcela jistě věděl a pravděpodobně ji i četl. Ostatně Schapiro se setkal s Derridou na seminářích teorie literatury na University of Columbia, kde francouzský filosof přednášel na podzim roku 1977. Jacques Derrida, *Truth in Painting*, Chicago 1987, s. 272. Meyer Schapiro, *Further Notes on Heidegger and van Gogh*, in: idem, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*, New York 1994. Co se týče Flauberta, nelze s jistotou doložit, že by van Gogh jeho dopisy znal.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Pojem Craiga Owense, viz Craig Owens, *Representation, Appropriation and Power*, in: idem, *Beyond Recognition, Representation, Power and Culture*, Berkeley 1994, s. 94. – Michael Ann Holly říká o Schapirově názoru na *Pár bot* následující: „... *painted as a kind of psychological self-portrait of the creative individual itself*“. Michael Ann Holly, *The Melancholy Art*, Princeton 2014, s. 107–108.

⁹⁸ Schapiro přichází i s filosofickou výtkou vůči Heideggerovi, totiž že být bot či náčiní můžeme detekovat i přímo a není k tomu potřeba umělecké dílo. Ve zkratce dodejme, že Schapiro nebere v úvahu Heideggerovy předchozí analýzy (jak ze *Sein und Zeit* tak i *Ursprung des Kunstwerkes*), a proto vychází jeho argument naprázdno.

⁹⁹ Původně pojem Paula Ricoera, viz Peter Michalovič – Vlastimil Zuska, *Znaky, obrazy a stíny slov*, Praha 2009, s. 244. Slovo konflikt musíme dát do uvozovek, protože se o konflikt v pravém slova smyslu nejedná, neboť Heidegger na Schapirovy námítky nereagoval.

¹⁰⁰ Derrida (pozn. 95), s. 255–382.

¹⁰¹ Derrida se zamýšlí nad tím, co vůbec je pár, jakou roli hraje v interpretaci obrazu idea nomádství (u Goldsteina a Schapira), zkoumá otázku přivlastnění předmětu, fetišizace bot a podobně.

¹⁰² Dzevaroski (pozn. 90), s. 146.

¹⁰³ Derrida (pozn. 95), s. 262. Viz také Jacques Derrida, *Of Spirit: Heidegger and the Question*, Chicago 1991.

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 266.

objektem.¹⁰⁵ Vzhledem k rozsáhlosti a netradičnosti Derridova textu zde není možné věnovat místo jeho dalším, zajímavým postřehům.

Možnosti nových interpretací: nápověď literatury, otevřenost obrazu

Jak jsme viděli, Heidegger používá obraz jako záminku k vlastnímu tázání, Schapiro se snaží fakty vyvrátit teorii a dokázat, ve shodě se svou tezí „*still life as a personal object*“, že předměty znázorněné na obraze zastupují van Gogha, Derrida oba předchozí přístupy dekonstruuje, aby boty vrátil zpět *do* obrazu. Derridovy i Heideggerovy postřehy musíme dát do závorek, protože ani jeden se neptá po významu díla, nýbrž dílo *myslí*. Pokusme se přesto podržet základní Derridovy koncepce, totiž restituace, a zkusme se vrátit do doby vzniku obrazu, kdy boty na obraze, obraz i jejich model – skutečné boty – patřily, náleželo-li kdy vůbec něco z těchto věcí, skutečně malíři,¹⁰⁶ a pokusme se rovněž rehabilitovat cestu, kterou zvolil Schapiro, jenž v tomto případě spojil dílo, zobrazený objekt a umělce v jeden celek, jehož části se doplňují a jedna druhou vysvětluje.¹⁰⁷ Umělec, jako osobnost předcházející a utvářející dílo, je *sine qua non* jeho přístupu k modernímu umění.¹⁰⁸

Jak bylo uvedeno výše, jedním z inspiračních zdrojů pro obraz bot by mohla být Milletova kresba dřeváků. Odborník na středověké rukopisy a zároveň vangoghovský badatel Carl Nordenfalk navrhl ještě jinou možnost. Předpokládá, že van Gogh byl inspirován švédským malířem novoromantické orientace Nilsem Kreugerem,¹⁰⁹ který si odbyl debut v Salonu 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 zřepředu, stojící na podlaze. Z divákova pohledu pravá bota má shrnutý komín jako bota levá na van Goghově obraze, příbuzné prvky nalezneme také v deformaci svršků bot. Pro Nordenfalkovu hypotézu se vyslovil i znalec van Goghova díla de la Faille.¹¹⁰ Ve van Goghových dopisech není však o švédském malíři ani zmínka. A není, pokud vím, jediný důkaz, že by van Gogh jeho dílo znal, natož oceňoval. O všech umělcích, kteří van Gogha nějakým způsobem inspirovali, najdeme v dopisech nějakou zmínku, dílům která van Gogh kopíroval, nebo lépe interpretoval, jsou často věnovány dlouhé pasáže. Jinými slovy, van Gogh dobře volil to, čím se nechával ovlivnit. Zatajení původu motivu by rovněž odporovalo jeho uměleckému a životnímu krédu, založenému na přímosti a pravdivosti.

Nordenfalk naznačil již koncem čtyřicátých let, že literární inspirace v díle Vincenta van Gogha zůstává stále tématem, které nabízí nové a překvapivé interpretace.¹¹¹ Van Goghův seznam přečtených knih je impozantní, najdeme zde všechny velké francouzské realisty, vedle toho Dickense a další anglické autory, historiky a kritiky jako Micheleta, le Blanca nebo Taina, knihy o zdraví a o perspektivě, spis *O následování*

¹⁰⁵ Michalovič – Zuska (pozn. 99), s. 251.

¹⁰⁶ To platí jak ve smyslu derridovském (boty, pokud nemají přímý styk se subjektem, se stávají anonymními), tak i historickém, protože Vincent van Gogh vícekrát zdůrazňoval, že vše, co má, patří jeho bratru Theovi. Podotkneme ale také, že tato sdělení se vyskytují pouze v dopisech adresovaných právě Theovi.

¹⁰⁷ Takové pojetí Heidegger podrobuje kritice hned na prvních stránkách *Der Ursprung des Kunstwerkes*, kde uvádí následující příklad: umělec má původ v díle, dílo zase v umělci, a dodává, že tento myšlený kruh nemá východisko.

¹⁰⁸ Bylo by správnější hovořit o různých přístupech, protože Schapiro používá jinou metodu pro středověké umění a jinou pro moderní.

¹⁰⁹ Carl Nordenfalk, Van Gogh and Literature, *Journal of Warburg and Courtauld Institutes* X, 1947, s. 136.

¹¹⁰ De la Faille (pozn. 6), s. 130.

¹¹¹ Viz tyto práce: Jean Seznec, Literary Inspiration in van Gogh, in: Welsh-Ovcharov (pozn. 50), s. 126–133. – N. A. Dmitrieva, Van Gogh i literatura, in: idem, *Člověk i chudožnik – Monografija o Vincente van Goge*, Moskva 1980. – Judy Sund, *True to Temperament*, Cambridge 1992. – Tsukasa Kodera, *Van Gogh: Christianity versus Nature*, Amsterdam 1990.

Krista od Tomáše Kempenského nebo jiná náboženská díla. V mládí přečetl van Gogh mnoho holandských teologů 19. století.

Mezi jeho nejoblíbenější autory patřil i Victor Hugo, jehož román *Notre Dame de Paris* nabízí v rámci literárních interpretací další vodítko k poznání myšlenkového pozadí apologie bot v 19. století, a tedy i obrazu *Pár bot*. V jedné z linií románu vystupují postavy dvou bratrů, chudého Jana (Jehan) a Claudia, vysokého církevního hodnostáře. Vztah bratrů není stejně jako u Vincenta a Thea bezkonfliktní, oba se často hádají a nemohou žít společně. Přesto starší Claudius drží nad Janem, hýřilem a rošťákem, ochrannou ruku a finančně mu vypomáhá, ačkoliv ho ke konci knihy zatratí. Přes všechny odlišné vlastnosti měly postavy Jana a Vincenta van Gogha něco společného; finanční závislost na bratrovi, ačkoliv Theo van Gogh byl samozřejmě postavou diametrálně odlišnou od Claudia a nikdy Vincenta nezatratil, přece se něco z života bratrů van Goghů v Hugově románu odráží. Jiné van Goghovy rysy jako by se zase zrcadlily v Claudiovi, především zarputilost v práci a (u van Gogha několikeré) milostné ztroskotání, které oba vehnalo na strastiplnou životní cestu. Quasimoda zase van Gogh přirovnával ke svému oblíbenému malíři Thijsovi Marisovi – ušlechtilé duši v ošklivé skořápce,¹¹² to naznačuje, že van Gogh přenášel charakteristiky literárního díla do skutečného života.

V jedné pasáži, kde je zachycena rozmluva obou mužů - Jana a Claudia, se můžeme dočíst:

„Oh ! bon frère Claude, repris Jehan enhardi par ce sourire, voyez mes brodequins percés. Y a-t-il cothurne plus tragique au monde que des bottines dont la semelle tire la langue? L'archidiacre était promptement revenu à sa sévérité première. „Je vous enverrai des bottines neuves. Mais point d'argent.“¹¹³

Je možné pomýšlet na to, že van Gogh při četbě alespoň trochu reflektoval odraz vlastní reality zrcadlí se v knize a později si snad při malbě střevíců, ve kterých chodil po stejné pařížské dlažbě jako Jan, Claudius a další postavy románu, na uvedenou pasáž vzpomněl. U van Gogha nalézáme jistou identifikaci s osudy hrdinů románů, které četl. Ačkoliv tato identifikace nedosahuje, díky vědomé distanci vůči postavám románu (v rámci rozlišní sféry reálné a fiktivní), plného ztotožnění, je možné, že van Gogh při čtení románu – aktualizované geniem loci Paříže,¹¹⁴ kde se van Gogh při práci na obrazu pohyboval, – souznělo s jeho tehdejší životní situací.

Přestože obraz nevznikl jako ilustrace k *Chrámu matky boží*, na to byl van Gogh příliš zaujat výtvarnými problémy uměleckého díla vyplývajícími z důsledného, ale vášní a touhou prodchnutého vidění světa, přesto jistým způsobem konvenuje obraz s textem. Nebylo by ostatně ani ve shodě s van Goghovými uměleckými názory nějaký text doslova kopírovat, vnášet do obrazu jeho narativitu. Van Gogh hleděl na to, aby mezi obrazem a jeho námětem, popřípadě předlohou literární či výtvarnou existovalo jisté vnitřní, hlubinné souznění, aby výsledný tvar díla odpovídal základnímu ladění předlohy. K tomu dospíval van Gogh předpodstatňováním původního syžetu, jeho přetavením výtvarnými prostředky obrazu.

¹¹² *The Complete Letters of Vincent van Gogh I* (pozn. 26), s. 548.

¹¹³ Victor Hugo, *Notre Dame de Paris*, Paris 2008, s. 376. Zhruba přeloženo, „Ó dobrý bratře Klaudie ... podívejte se na mé dřevé boty. Může být na světě většího a tragičtějšího koturnu nežli boty, jejichž podešev vyplazuje jazyk? Arcijáhen se vrátil ke své první záležitosti. Pošlu Vám nějaké boty. Ale ne peníze.“

¹¹⁴ Podobně jako impresionisté byl van Gogh zaujat hlavně pařížskými suburbii, nelze ale zapomínat, že měl pochopení i pro historický střed města. K pojetí Paříže u Maneta a impresionistů viz T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, Princeton 1984. Jonh House, *Impressionism. Paint and Politics*, Hew Haven 2004, s. 71–144.

Zmíněný úryvek může být uveden jako jeden ze způsobů chápání bot v 19. století, a tedy i u van Gogha, ale nenabízí žádný konkrétní návod interpretace díla, pokud nepřemýšlíme nad tím, že si tím obrazem chtěl Vincent u Thea vymoci nové boty, snad jde jen o obecný pocit oné chudobné životní úlohy – hovoříme schválně o úloze, neboť koturn je obuv používaná v antickém divadle, která byla van Goghovi svěřena. Na rozdíl od Flaubertových dopisů máme doloženo, že van Gogh Hugův román četl alespoň dvakrát, a to vždy s velkým zaujetím. Symbolismus boty hraje v Hugově románu významnou roli. Jedna z postav, nešťastná matka poustevnice, jež přišla o svého potomka, kterého později najde podle botičky v osobě Esmeraldy, si z malého střevíčku vytvořila relikvii, u které se každý den modlí. Běží tedy o zvláštní sakralizaci všedního předmětu, která by snad mohla konvenovat s „kultem všednosti“, se kterým přišli realisté a ze kterého nevykročil ani van Gogh.

V tomto zaujetí předmětností má dost možná původ i zvláštní rozvrh obrazu *Pár bot*. Malíř nazírá na boty z takového úhlu, aby z nich bylo vidět jediným pohledem co nejvíce, pozadí je schválně neutrální, aby dalo vystoupit předmětu. *Pár bot* září svou předmětností; boty nejsou ani obuté (respektive nejsou doplňkem figury), ani uklizené v botníku, ani pohozeny v koutě, nýbrž jsou povýšeny ve svém prostém bytí, oproštěném momentálně od úkolu být nošeny. Boty stojí až v jakési sakrálním okrsku, když je malíř uznal za hodné zobrazit. Werner Hofmann ve fundamentální knize dokládá původ vysokého ocenění a obliby věci v moderním umění – „*Dingliebe*“, odvolává se na Shaftesburyho, Schopenhauera (*In den gewöhnlichen Dingen des Lebens lehrt uns Gott die höheren...*) a v případě van Gogha příhodně na Goethovy verše „*Geb ´ Gott dir lieb zu deinem Pantoffel, Ehr ´ jede krüppliche Kartoffel, Erkennen jedes Dings Gestalt, Sein Leid und Freud, Ruh und Gewalt, und fühle, wie die ganze Welt, Der grosse Himmel zusammenhält.*“¹¹⁵ V sílící krizi náboženské malby, prostupující celé 19. století, prorůstá religiozita stále více do jiných žánrů.¹¹⁶ Roste přesvědčení, že prosté věci nejenže zasluhují znázornit, ale nesou v sobě i jakési zrnko božství, které z nich při interakci s člověkem může zazářit. Věci jsou studovány stále podrobněji – analogicky k rozšiřujícím se horizontům vědy a filosofie (Husserlovo motto „*zurück zu den Sachen selbst*“) – a nevhodnější žánr, schopný věc zachytit, je samozřejmě zátiší.¹¹⁷ Na rozvoji takové předmětnosti mají lví podíl dva ze čtyř Hofmannových otců (Patres) moderního umění – van Gogh a Cézanne. V této souvislosti vystupuje *Pár bot*, nikoli jako rozmar umělce, ale rozkrývá stejně jako Cézannova jablka nová pole vizuality, jako důležitý mezník na cestě k modernímu výtvarnému projevu, soustředěnému, zvláště v kubismu, na anatomii věci, často konfrontované s člověkem.

Jak si povšiml John Wolker, teoretické a zvláště teologické opodstatnění starého šatstva a obuvi jako zvláštního předmětu nejvíce spojeného a vystihujícího lidskou bytost vnesl do kontextu moderní kultury anglický spisovatel a kritik Thomas Carlyle. V knize *Sartor Resartus* chápe Carlyle staré šatstvo jako „*the shells and outer Husks of the Body, wherein no devilish passion any longer lodges but only the pure emblem*

¹¹⁵ Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst*, Stuttgart 1966, s. 209. To, že nikdo nevzal v potaz Hofmannovy postřehy, publikované téměř před půl stoletím, je skutečně zářející. Přímou inspiraci van Gogha při tvorbě obrazu *Pár bot* Goethovými verši můžeme vyloučit, van Gogh Goetha nečetl, soudě podle dopisů.

¹¹⁶ Nejprve se odráží v krajinomalbě, viz mysticko-náboženské pojetí krajiny u německých romantiků, později v žánrové malbě (Millet, ruští realisté) a nakonec, domnívám se, v zátiší. Portrét má v tomto ohledu výlučné postavení po celé 19. století.

¹¹⁷ Někteří badatelé neváhali označit celou epochu modernismu za epochu zátiší, která nastupuje po epoše krajinomalby, viz Aleksej Fedorov-Davydov, *Russkoe iskusstvo promyšlenogo kapitalisma*, Moskva 1929.

and effigies of Man: I mean to Empty or even to Cast Clothes".¹¹⁸ Tedy charakteristika, kterou sdílel snad vlivem Carlylovy knihy i van Gogh.¹¹⁹ Zde mohl najít předobraz své oblíbenosti starých opotřebovaných šatů, nasáklých osobností nositele.¹²⁰ Staré šaty, tato slupka chrámu božího zjevení, jímž je podle Carlylových slov každý člověk,¹²¹ je *effigy or emblem*, tedy je i symbolem, který Carlyle popisuje takto: „*In the Symbol proper, ... there is sever more or less distinctly and directly, some embodiment of and revelation to Infinite; the Infinite is made to blend itself with the Finite, to stand visible, and as it were, attainable there.*”¹²² Symbol je nakonec schopný ve své nekonečnosti spojený s konečností odkazovat a zjevovat Boha.¹²³ Dvojakost symbolu („*In a Symbol there is concealment and yet revelation*”¹²⁴) je Carlylem demonstrována právě na příkladu bot (sic!). „*Of Symbols, however, I remark farther, that they have both an extrinsic and intrinsic value, oftenest the former only. What, for instance, was in that clouted Shoe, which the Peasants bore aloft with them an ensign in their Bauernkrieg?*”¹²⁵ Stejně jako ostatní ukázky textů není ani tento vysvětlením obrazu, spíše ukazuje na kontext obklopující genezi věci v 19. století.

Dospíváme k objasnění povahy věci, která je nasycena ve své symboličnosti ambivalencí skrytého a zjeveného, jež jí dodávají onu zmíněnou posvátnost. Sakralita není vázána na konkrétní věc, ale může putovat a zjevit se v libovolném předmětu, pokud dojde k příhodné interakci s člověkem, kdy z předmětu začíná promlouvat čas uložený do něho za dobu jeho mlčení. Jak přesvědčivě říká Marcel Proust, „*En réalité, comme il arrive pour les âmes des trépassés dans certaines légendes populaires, chaque heure de notre vie, aussitôt morte, s'incarne et se cache en quelque objet matériel. Elle y reste captive, à jamais captive, à moins que nous ne rencontrions l'objet.*”¹²⁶ V těchto intencích můžeme promýšlet botu a věc v díle van Gogha a v moderním umění vůbec. Pro úplnost možností literárních zdrojů díla *Pár bot* doplníme, že byla vyslovena také domněnka, že se van Gogh inspiroval básní Arthura Rimbauda „*When I, rhyming in midst of/ fantastic shadows/ Like lyres I pulled on the laces/ Of my wounded shoes, a foot / next to my heart.*”¹²⁷ Stejně jako u Flauberta není zdaleka jisté, jestli van Gogh Rimbauda kdy četl, protože se o něm v dopisech nezmiňuje.¹²⁸

Jako další předobraz van Goghova díla bych uvedl ilustraci Gustava Dorého *Houndsditch* [VII]. V pravé části tohoto pochmurného výjevu je podivné uskupení sešlapaných střeviců, které se také blíže

¹¹⁸ Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*, London 1967, s. 180. Na přebalu tohoto vydání nalézáme ilustraci, kde hlavní hrdina knihy – smyšlený německý profesor Teufelsdröckh zkoumá ze své pracovny „*Orbis vestitus*” – oděný svět – na příkladu exemplářů tří různých bot („*Bootides Europa*”), boty mužské, ženské a dětské: boty se staly předmětem filosofie.

¹¹⁹ John A. Walker, *Art History versus Philosophy: the Enigma of the „Old Shues*”, in: idem, *Van Gogh Studies*, London 1981, s. 66. Walker je první, kdo upozorňuje na pozoruhodnou vazbu mezi Carlylem a van Goghem. Van Gogh četl Carlylův *Sartor Resartus* v roce 1883 a popsal ho ve vztahu k explicitně vyloženému obsahu knihy jako „*the philosophy of old clothes*”, přičemž starým šatstvem zde rozumí dogmata a formalismus, viz *The Complete Letters of Vincent van Gogh* III (pozn. 26), s. 374.

¹²⁰ V některých dopisech narazíme na van Goghovu fascinaci starými a obnošenými šaty, které ho vábily svým zvláštním, osobitým vzezřením, což je možná i důvod, proč maloval sešlé a obnošené boty; v jednom dopise čteme, „*Yesterday, for instance, I bought a very picturesque patched smock of coarse linen.*” *The Complete Letters of Vincent van Gogh* I (pozn. 26), s. 557.

V Carlylově knize najdeme i další afinity s van Goghovými obrazy, jedna pasáž předchází obraz *Jedlící brambor* a citovaný text o posvátnosti opuštěných šatů nabízí nové nápovědy při četbě vyobrazení prázdných židlí.

¹²¹ Carlyle (pozn. 117), s. 180.

¹²² Ibidem s. 165.

¹²³ Ibidem.

¹²⁴ Ibidem.

¹²⁵ Ibidem s. 167.

¹²⁶ Proust (pozn. 15), s. 59.

¹²⁷ David Joel Schapiro (pozn. 81) s. 290.

¹²⁸ Van Gogh se příliš nezajímal o dekadentní a symbolistickou literaturu.

podobají van Goghovu obrazu a svou neurčitostí a jakousi „živostí“ mohly spíše upoutat van Goghovu pozornost než poněkud hladká malba Kreugerova. Tato ilustrace smetiště a pohřebiště bot silně připomíná, stejně jako sešlapané boty van Goghovy, onu bataillovskou beztvářost, vystupující v neurčité deformaci kožených svršků bot, která je průvodním znakem modernity.¹²⁹ Dorého rytina pochází z knihy *London*,¹³⁰ kterou ilustroval drsnými, realistickými výjevy se sociálním, dickensovsky pochmurným laděním. Doré, „*der industrialisierte Romantiker*“,¹³¹ chtěl původně v knize pojednat všechny aspekty londýnského života, nakonec však převážil zájem o chudinu a její pitoreskní svět, zalidněný zlodějíčky, žebráky, tuláky a lupiči.¹³² *London* Jerrolda a Dorého je prodchnut atmosférou chudoby a zoufalství, snad pro jejich neotřelou pravdivost si van Gogh ilustrací k *Londýnu* z Dorého tvorby vážil nejvíce.¹³³ Není tedy pochyb, že znal i rytinu *Houndsditch*. Je sice fakt, že Doré poutal van Goghovu pozornost hlavně v ranějším, holandském období, kdy sbíral jeho rytiny, ale jak dokládá obraz *Vězeňský dvůr*, který je podle jedné Dorého rytiny, opět z knihy *London*, namalován, neopouštěl van Gogha zájem o tohoto rytce ani později. Dorého virtuózní karikaturní zkratka, snažící se vytáhnout základní rysy postavy, předcházející van Goghův malířský ideál, jeho zájem o městskou chudinu, to vše muselo van Goghovi imponovat. Tím spíše, že se za svého evangelního působení v Anglii důkladně seznámil se stejnými lidmi, kteří jsou v knize Dorého pojednání.

Van Gogh si nepochybně vytvořil vlastní síť symbolů,¹³⁴ z nichž některé navazovaly na starší ustálenou tradici významů, přeživší do 19. století, ale většinou šlo o osobní symbolismus, odvozený ze setkávání se a pozorování věcí přímo ze života.¹³⁵

Umělecké dílo je polyvalentní a může časem, jak poznamenal už Carlyle, nabývat zcela nové významy,¹³⁶ obraz *Pár bot* patří tedy pouze neurčitě do jistého okruhu významů, které se mohou postupně aktualizovat. Nelze také opomenout, že se v díle může zrcadlit van Goghův zájem, dost možná vzbuzený Carlylem, ve sbírání starých, hrubých a omšelých věcí (haleny, levná vydání knih atd.), ve kterých nalézal zvláštní zalíbení. 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 třicátém pátém svazku *Universal-Lexikonu*.¹³⁷ Takové pojetí bot snad mohlo přežít do 19. století. Vtělení pracovitosti a píle do zobrazení bot by konvenovalo s van Goghovým trvalým zájmem o lidskou práci,¹³⁸ projevující se v četných znázornění figur kopáčů a rozsévačů, které mají také svůj specifický význam.¹³⁹ Z rozboru van Goghových děl vyplývá, jak důležitou roli při interpretaci hrají malířovy dopisy,¹⁴⁰ bez jejich znalosti by i původní umělecká intence děl

¹²⁹ Srovnej Georges Didi-Huberman, *Ninfa moderna, Essai sur le drapé tombé*, Paris 2002. Zde je také naznačeno, v jakých dalších intencích lze deformovanou draperii, jakou jsou částečně i boty z van Goghova obrazu, promýšlet.

¹³⁰ Blanchard Jerrold – Gustave Doré, *London, A Pilgrimage*, London 1872. Stejně jako Doré pobýval i van Gogh v Londýně, a mohl tak z první ruky poznat tamní chudinu.

¹³¹ Tak jej ve své monografii označuje Konrad Farner. Viz Konrad Farner, *Gustave Doré*, Dresden 1963. Nejnověji také *Gustave Doré. Master of Imagination* (kat. výst.), Paris 2014.

¹³² Je také možné, že makabrázní atmosféra ilustrací má původ ve změnách politických poměrech po porážce pařížské Komuny, kdy byl Doré v Londýně *persona non grata*.

¹³³ *The Complete Letters of Vincent van Gogh I* (pozn. 26), s. 113.

¹³⁴ Białostocki (pozn. 50), s. 122.

¹³⁵ *Ibidem*, s. 124.

¹³⁶ Carlyle (pozn. 117), s. 168.

¹³⁷ Korte (pozn. 20), s. 15.

¹³⁸ Białostocki (pozn. 51), s. 124.

¹³⁹ Koderer (pozn. 111), s. 74.

¹⁴⁰ Batchen (pozn. 2), s. 13.

jako *Ukolébavka* nebo *Slunečnice* zůstala zatajena, jako se tomu stalo v případě obrazu *Pár bot*. Vzdušně postupující nemoci, držel se van Gogh až křečovitě skutečnosti, přísně kontroloval rozvrh, význam i zamýšlený efekt svých obrazů v rámci vlastní logiky vize skutečnosti. Hermetičnost jeho děl nepochází z novosti syžetů, ty jsou naopak velmi prosté, nýbrž vyvěrá z radikálně osobního, ovšem základně lidského pojetí prozaičnosti světa, proniknuté záračností součinnosti pohledu malířova oka, schopného vidět, a ruky, schopné viděné transformovat, přepodstatnit, zachytit.

Dnes se můžeme jen dohadovat, jaké vzory a umělecké ideje za tímto dílem stojí. Je možné, že se van Gogh inspiroval Kreugerem, Goethem nebo Doréem, Flaubertem, Carlylem nebo Hugem, zjištění těchto „pramenů znázornění“ objasňuje však van Goghovo dílo pouze částečně,¹⁴¹ nikoliv v jeho dovršenosti, přestože se svět inspirace do jisté míry překrývá se světem díla. Takový pramen může pouze naznačit a usměrnit cestu myšlenek obírajících se dílem.

Obraz je světem. Každá věc na obraze znázorněná je reprezentací sebe samé i původního světa, ze kterého vyšla, vržená v nové usouvztážení ve struktuře obrazu. Tedy obraz bot je polem reprezentujícím jak sebe sama – jako obraz –, tak i boty a jejich svět. Pokud použijeme předchozí výklady, svět bot nám připomíná van Goghovy deštivé procházky pařížským předměstím, nutný, ale myšlenkově bohatý svět Hugova Studenta, žijícího za bratrovy peníze; naznačuje otiskem chodidla tvarujícím kůži obuvi celý kočovný van Goghův život, na chvíli upokojivšího se v Paříži – neboť boty jsou zuté; referuje dokonce o autorově fyziognomii, příznačně tak symbolizující člověka v jeho nahé svatosti ve smyslu Carlylových úvah. Apologie věci-symbolu směřujícího k nekonečnu-Bohu je vhodným rámcem k pochopení apoteózy věci u van Gogha a v raném modernismu. Plocha obrazu nese v sobě všechny tyto odkazy, sjednocené barvou a tahem štětce v jediný svět, který, přes jistou míru intencionality, nemá jednu přesnou interpretaci, stejně jako svět skutečný. „*Die Dinge, die sich überlebt haben, sind unerschöpfliche Behälter von Erinnerungen geworden*,“¹⁴² říká proustovsky Benjamin o Baudelairovi ve své knize *Passagen-Werk*; van Goghovy staré boty se staly přesně takovým rezervoárem. V tom je rozhodně velká část názoru rodícího se moderního umění, výrazně určeného pojmem *kontingence*.¹⁴³

¹⁴¹ Tento pramen, či původ (*Ursprung*), je možné v souladu s Benjaminem chápat jako vír či závin (*Strudel*) v proudu dění, který nelze poznat v jeho holé fakticitě, v jeho konečnosti. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiel*, in: idem, *Gesammelte Schriften* I/1, Frankfurt am Main 1972, s. 225.

¹⁴² Idem, *Gesammelte Schriften* V/1, Frankfurt am Main 1991, s. 447.

¹⁴³ Viz T. J. Clark, *Farewell to an Idea*, New Haven 1999.