

Tamty boty od van Gogha

Autor: Miloš Kučera

Abstract

Those boots by van Gogh. – **J. Lacan**'s interpretation: these shoes are moving from the decay to the organic rebirth, in the opposite direction than things in the still-life genre. Looking at the picture, I had a vision: *A man, a woman, long way behind.* Miracle: this effect is obtained by rather realistic portrait of boots, not by caricatural *comics*.

M. Heidegger sees therein shoes of *a peasant woman*: without describing the picture he speaks about her life and feelings, in nationalistic rhetorics of soil.

M. Schapiro objects against, this be a fanciful projection of Heidegger's beliefs. The painting represents Van Gogh's own shoes from the town, his identification with them, approaching a self-portrait.

J. Derrida, among other things, criticizes Schapiro for misunderstanding of Heidegger, who has written not a description of the picture, but (my words) rather a verbal, poetic equivalent of the picture. As for the *pair* of shoes, he makes a lot of combinations: e. g., perhaps it is not a couple, but a single shoe with its *Doppelgänger!*

Nevertheless, the gender is striking here: was Van Gogh meditating about man and woman by means of left and right (shoe)?

The sexual theme is present also in Heidegger: why had he chosen a peasant *woman*, and not a *man*? The image of a peasant *widow* emerges from his pathetic text. Heidegger introduces to her two notions, the *world* and the *earth*, with dialectics like between male and female principle. (The sexuality is *aufgehoben* on a higher and nationalistic level.)

Keywords: boots by Van Gogh, J. Lacan, M. Heidegger, M. Schapiro, J. Derrida, sexuality, pair, Heidegger's widow

Klíčová slova: boty od van Gogha, J. Lacan, M. Heidegger, M. Schapiro, J. Derrida, sexualita, pár, Heideggerova vdova

Při rozboru Lacanova semináře 7, *L'éthique de la psychanalyse* (prosloven 1959 až 1960; publikován 1986) jsem narazil na jeho pojetí, s odkazem na Heideggerovu interpretaci (v práci *Der Ursprung des Kunstwerkes*), slavného obrazu, ba přímo *en face* portrétu bot od van Gogha.

I když se jedná o seminář k etice, Lacan se zde rozsáhle věnuje estetice a otázce *krásna*. Krásno pro něj vystupuje jako druhá z bariér k přístupu k rozkoši (la jouissance), spojené s freudovským pudem smrti, v Lacanově interpretaci jakožto lidským *přáním* (le désir) po udělení čistého stolu, po vypletení se za všech možných kompromisů a snahy dělat dobro, v rovině pouhé slasti či libosti (le plaisir). *Dobro* (le bien) je ona první bariéra, *krásno* (le beau) je naproti tomu k rozkoši blíž. Kde a jak se krásno projevuje? Ve zvláštní zóně, zóně přechodu mezi životem a smrtí: tam se paprsek přání současně odrazí a současně lomí, pokračuje svou cestu... Vyvolá tak dojem hloubky, oslepí svým leskem, přání se o sobě

v záblesku něco podstatného dozví, ale současně zmizí bez objektu, nic tam není.¹ (Pak má podle Lacana pravdu sv. Tomáš o tom, že krása mírní, temperuje přání, i Kant se svou bezobjektností v *Kritice soudnosti*.)

Hlavním uměleckým dílem, jemuž Lacan věnuje rozsáhlé čtení (zhruba 50 s.), však nejsou boty od van Gogha, nýbrž tragédie *Antigona* od Sofokla. Lesk (l'éclat) hrdinky, Antigony, strhne Sbor v okamžiku výrazu jejího přání po smrti, kdy bude přecházet do skalní hrobky, nachystané Kreontem. Zóna přechodu s efektem krásy se podle Lacana vyskytuje v uměleckých dílech všeobecně. Asociací přes jednu rodinnou historku s botami si Lacan vzpomene na Heideggerův rozbor van Gogha.²

Tyto boty nám vysílají vzkaz (un signe d'intelligence), přesně napůl mezi imaginací a signifikantem. Nejde dokonce ani o signifikant chůze, únavy, vášně, lidského tepla.³ „Je to jenom signifikant toho, co znamená pár opuštěných škrpálů, tj. současně čistá přítomnost a nepřítomnost – věc, nehybná, udělaná pro všechny, ale věc, která, některými svými aspekty, při všem jak je nemá, mluví –, stopa, která se vynořuje jakoby v organické funkci, a, řečeno naplno, jakožto odpad, evokující začátek samoplození (génération spontanée).“⁴ Boty pak vypadají jako pár pupenců.

Krásno tedy nemá co dělat s nějakou ideální krásou. Krásno je třeba uchopit v bodovosti jeho přechodu ze života ke smrti, což platí i pro ideální formu krásna, jíž je lidské tělo. Už za Řeků se drazo nekupovaly jen obrazy bohů, ale třeba cibulí. Nejen holandsští malíři si všimli, že jakýkoli objekt se může stát signifikantem pro vibraci zvanou krásno. Viz žánr *zátiší* (la nature morte = mrtvá příroda). Škrpály od van Gogha se mění v pupence, a v zátiší se přechází *stejná linie naopak*. „Mrtvá příroda“ ukazuje a skrývá rozklad, a tak vyjevuje krásno jakožto funkci časového vztahu.

Člověk samozřejmě nemůže nechat svého autora jen tak o něčem mluvit, a nepodívat se, o čem.

Na obrazovku s touto malbou jsem tedy pro kontrolu Lacanových vývodů o samoplození zíral několik minut, než se mi dostalo následující „iluminace“: je to *komiks* svého druhu. Na rozdíl od běžného *komixu* zde nemají boty přímo nakreslená lidská očička s řasami (dost očiček na provlékání tkaniček však mají) a pusy, ale v zásadě jde o stejnou personifikaci či alespoň animaci. Vzešlo mi z toho bezprostřední haiku *Slavný pár bot, / Muž a žena, / Dlouhou cestu za sebou. / (van Gogh, 14. 2. 2020)*. Malba má podle mě dvojí „vtip“: onu animaci a ono vyjádření pohlaví – jedna bota je shrnutá. I kdyby boty nakonec nepřišly samy, je z nich nositel už vyzvednut, a ony žijí svůj život. Umělecký zázrak pak spočívá v tom, že toho není docíleno karikaturou *komixu*, ale dost realistickým zobrazením.

Protože jsem si nebyl svým dojmem jist, poprosil jsem jednoho studenta, začínajícího básníka, aby si obraz na internetu našel a napsal mi, o co jde: rychlá odpověď zněla „Chudí

¹ LACAN, Jacques. *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986, (zkráceně podle s. 291).

² Tuto historku, i když je senzační, zde neuvádím, protože by zavedla do následující diskuse další aspekt navíc, k němuž by bylo nutné vytvořit řadu mezičlánků. (Obecně, Lacanovy *Semináře* nejsou žádnými systematickými spisy, ale přepisem přednášek, kde se během roku od jedné hodiny k druhé hledá.)

³ To je implicitní polemika s Heideggerem, který za botami cítí chůzi, únavu a bytování selky.

⁴ LACAN, Jacques. *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*, s. 344.

manželé“.⁵ Když jsem o tom vyprávěl jednomu příteli, upozornil mě na diskusi mezi Heideggerem, Shapirem a Derridou, ke které se zde stručně vyjádřím.⁶

M. Heidegger se rozboru plátna věnuje v práci *Der Ursprung des Kunstwerkes* (Zrození uměleckého díla,⁷ 1935; pak 1977 v *Holzwege*).

Cílem je dojít k vymezení uměleckého *díla*, kunstverku, zkráceně *des Werkes*. Dílo má vždycky něco věcného, *Dinghaftes*, už tím, že jde o jednotlivé věci, takže bude třeba také probrat *das Ding*. Mezi věcmi pak existuje ještě zvláštní druh objektu, *das Zeug, náčiní*.⁸ na rozdíl od kusu žuly to není pouhá věc, je to výrobek. Ten tak zaujímá prostřední místo mezi věcí a dílem.

Jaké, řekl bych, diskurzy se historicky uplatňují na stanovení věci? Tři, podle Heideggera chybné. První chápe věc jako *nositele rysů* (Träger von Merkmalen) a pochází z nešťastného překladu řeckého *hypokeimenon* (slovníkově *hypokemai* = ležet vespod), Heideggerova *jádra* (der Kern) věci, do latinského, římského *subiectum*, dále z překladu *hypostasis* do *substantia* a *symbebēkos* do *accidens*. Je pak pro nás přirozené určovat věc jako substancii vzniklou sloučením akcidencí, což odpovídá i naší gramatické struktuře vět se subjektem a predikátem.

V druhém pojetí vystupuje věc jakožto *aisthēton*, jakožto navnímaná do jednoty různými *smysly*. Zde Heidegger upozorňuje, že v běžné životní situaci ovšem nevnímáme samotné abstraktní počítky, ale hned věci a rozdíly mezi nimi: „...slyšíme Mercedes v bezprostředním rozdílu k vozu od Adlera.“⁹ První pojetí si věc drží od těla, druhé si ji pouští k tělu příliš.¹⁰

Třetí diskurz, související už se smyslovým přívalem, zavádí do věci *látku* (Stoff), *hylé*. K té se připojí *forma, morfé*: věc je pak *zformovaná látka*. Takové pojetí věci se zdá platit na věcnost díla a vystupuje v nejrůznějších uměnovědných úvahách jako *forma* a *obsah*,¹¹ ale i všeobecněji, v jiných oblastech: také kus žuly má formu, nějaké rozmístění látky.

V jakém okruhu má pak dvojice forma-obsah svůj zdroj, ve věcnosti pouhých věcí, nebo v dělnosti díla? Zde přichází ke slovu okruh *des Zeuges*, náčiní: tam není dokonce prvotní obsah, jenž by měl být zformován, ale forma si vybírá látku: džbán nepropustnou,

⁵ Není to samozřejmě žádný důkaz, že jsme se dva lidé shodli.

⁶ Tato diskuse, do níž se zapojily přinejmenším desítky dalších autorů, pokračuje...

⁷ Tak zní oficiální český překlad. Podle závěru Heideggerovy stati by šlo ale mluvit i o „pramenu“ díla.

⁸ Momentálně překládám *Zeug* jako *náčiní*, které se pak může v češtině specifikovat např. do „nádobí“. V náčiní je nějaký účel, služba. V němčině se *Zeug* vyskytuje v řadě kompozit: tak *Werkzeug* je nástroj, *Spielzeug* je hračka, a zde mluví Heidegger i o *Schuhzeug*, o tom, co má být bota, co je tah na botu. (Etymologicky je *Zeug* asi příbuzné s *Zug*, s tahem, pluhem.) Německý slovník výraz *Schuhzeug* neuvádí, ale zná *Schuhwerk* (to ovšem Heidegger nemůže použít, protože by vyvolal zmatek). „Cajk“ a „verk“ a dokonce kompozitum „vercajk“ (řemeslníka) ještě přežívají v českém slangu: budu ho také používat.

⁹ HEIDEGGER, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*. In TÝŽ. *Holzwege*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klosterman, 1977, část 15. Tohle je docela důležité, protože celým textem prochází *strukturalistický princip rozdílů*, k němuž se Heidegger nehlásí, netematizuje ho.

¹⁰ Nevidím mezi oběma pojetími až zas tak velký rozdíl, pokud jsou rysy (a to často bývají) formulovány v termínech počítků: věc má barvu, tvrdost, váhu...: to jsou smyslové charakteristiky.

¹¹ Ano, stačí si přečíst každé hodnocení díla, od záčkovského slohu až po vydaný román, od kresbičky až po plátno.

sekyra tvrdou, bota pevnou a současně ohebnou (volně část 17). Dvojice forma-obsah pramení z pojmu *služebnosti* (Dienlichkeit), z toho, na co bota je: pochází z okruhu *des Zeuges*, a ne z pouhého *des Dinges*. Cajk přitom jednak spočívá jako pouhá věc, blok žuly (ale už nemá její svéráznost, samorostlost, *Eigenwüchsigkeit*¹²), jednak je udělán, vyroben (hergestellt) jako verk, je tedy mezi. Z toho pak onen přenos (viz výše) na oba krajní členy, nakonec tedy na vše jsoucí. Je nám zcela přirozené mluvit v této dvojici (viz veškerý diskurz o stvoření a tvorbě), ale je to přepadení, útok (der Überfall) na věčnost věci.

Důsledkem oněch tří diskurzů, výkladů s předpojmy (Vorbegriffe) je, že o okruzích věc, cajk, verk mluvíme bez rozlišení, a tedy o všem jsoucím jen ve všeobecnosti. Jak se předpojmů zbavit?, táže se Heidegger. Na úrovni pouhých, čistých věcí je to podle něj těžké. Ale zkusme se vrátit k verknosti verku, třeba to není náhoda, že získal mezi diskurzy dominující postavení.¹³ Že popíšeme cajk jednoduše, bez filosofické teorie.

Obyčejný cajk: „*pár selských bot*“ (část 22).¹⁴ Maloval je několikrát van Gogh. Vezmeme jen ty kožené, ne lýkové a dřeváky. O služebnosti (Dienlichkeit) už víme, ale popíšeme, v čem zde služba spočívá. To *selka na poli* nosí boty.¹⁵ Tady jsou, co jsou, a tím víc, čím míň o nich selka ví.

A nyní přijde kritické místo, citované Schapirem a opakované dvakrát Derridou ve třech jazycích:

„Pokud si naproti tomu představíme pár bot jen ve všeobecnosti nebo dokonce na obraze pohlížíme na pouze stojící prázdné, nepoužívané boty, nikdy se nedozvíme, co cajknost cajku (das Zeugsein des Zeuges) v pravdě je. Podle van Goghovy malby nemůžeme ani určit, kde ty boty stojí.¹⁶ Kolem tohoto páru selských bot není nic, k čemu a kam by mohly patřit, jen neurčitý prostor. Nelpí na nich ani kus hlíny z hroudy pole nebo z polní cesty, což by mohlo poukázat aspoň na jejich použití. Pár selských bot a nic víc. A přesto.

Z temného otvoru vystoupené (nohou?) vnitřní strany (das Inwendige) boty zírání námaha pracovních kroků. V hrubě čisté tíze boty se nashromáždila houževnatost pomalé chůze skrz do daleka rozprostřené a stále stejné brázdy pole, nad nimiž stojí drsný vítr. Na kůži leží mokrost a sytost půdy. Zpod podrážek se sem sune osamělost polní cesty skrz klesající večer. V botě se vznáší zamlčené volání země, její tiché darování zralého zrna a její nejasná askeze (Sichversagen) v pustém úhoru zimního pole. Tímto cajkem se táhne nežalobná úzkost o jistotu chleba, bezeslovná radost ze zas jednoho přežití bídy, chvění při zprávě o narození a třesení se při hrozící smrti. To k zemi patří tento cajk a ve světě selky je opatrován. Z tohoto opatrovaného přináležení vyvstává cajk sám jakožto spočinutí v sobě (Insichruhen).“¹⁷

¹² To je zřejmě synonymum k onomu jádru, *Kern*.

¹³ V němčině má *Zeug* ještě homofonické výhody: *das Zeugnis* = svědectví.

¹⁴ Výraznější by bylo „sedláckých“, ale dál se to pak hůře překládá u nositelky, kde „sedlačka“ zní divněji než „selka“.

¹⁵ Proč právě selka?

¹⁶ Poznámka editora vydání z r. 1977 – v Reclam (1960) pokračovalo ještě: „...a komu patří.“

¹⁷ HEIDEGGER, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, část 22–23.

Co se panebože událo, táži se, mezi prvním a druhým odstavcem?! V prvním je pár bot „ve všeobecnosti“ a van Goghovo plátno bez konkrétních indikací? Nebo šlo jen o naši nepozornost k náznakům: pomocí okrů a pastóznosti malby, pomocí neurčitosti, jež evokuje zemi? To Heidegger neříká. Každopádně značí pauza odstavce nějaké ponoření se do plátna, ba možná nějaké poslouchání, co *říká*. Na plátně nic z toho lyrického a patetického výlevu druhého odstavce zobrazeno není, a přesto, *und dennoch*, tohle to u diváka, zde Heideggera, evokuje.

Jistě, je to v r. 1935 dost ideologicky zatížená interpretace, odpovídající svými signifikanty, jako např. *Scholle*, hrouda, národovecké literatuře o půdě a mystice nacismu. Klíčové pojmy, zatím nerozvedené a jen uvedené, jsou *země* a *svět*. Co je to *země*, to Heidegger později v textu vymezuje strukturalisticky diferencně: není to ani usazená masa nějaké látky, ani astronomická planeta Země. Země podle mě odpovídá zemi třeba z Rilkových *Duinských elegií*¹⁸ nebo u nás takového Seiferta.¹⁹

Záslouhou malby se ukázalo, že nejde jen o to, že boty slouží. Vyplývalo, že selka na ně spoléhá, že ony jsou spolehlivé. Ve *spolehlivosti* (Verlässlichkeit) bot je si jista svým světem, spolehlivost je cajknost cajku, nikoli to, že byl vyroben. V tom je jeho *klid* (die Ruhe).

Našlo se to ne díky výrobě a díky nošení bot, ale jen díky kunstverku od van Gogha, který *promluvil*. Nejde tak o nic subjektivního, a nedostatek je jen v tom, že se naše poznání vyjadřuje v příliš hrubé řeči. Dílo také nic nezobrazovalo (nereprodukovalo), jen vyjevilo cajknost cajku, jaksi ji postavilo. „Podstata umění by pak byla: prosazení se do díla pravdy jsoucího (das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden).“²⁰ V němčině je to lepší, neboť *das Sich-ins-Werk-Setzen* znamená i „rozběhnutí se do díla, dání se do pohybu“: pravda se v díle uděje, *sich ereignet, geschieht*, jak verk otevírá (eröffnet) jsoucí v jeho bytí. Proto lze mluvit primárně o *pravdě*, a ne o *kráse*.

Zde Heideggerův výklad useknu, a přejdeme k **M. Schapirovi**.²¹

Teze krátkého článku, *a note*, poznámky, je, že nejde o *žádné boty nějaké selky*, ale o *vlastní boty van Gogha*, který byl v době malby v Paříži, a tedy nikoli venkovským, nýbrž městským člověkem („a man of the city and of the town“, s. 404). Heidegger podle Schapira do interpretace projikoval svůj patetický postoj k zemi. Nad tuto projekci, další údajná Heideggerova chyba: „Nenacházím v Heideggerově fantaskním (fanciful) popisu bot zobrazených van Goghem nic, co bychom si nemohli představit při pohledu na reálný pár selských bot“ (s. 405) – podle mě není vůbec jisté, že by pohled na reálné selské boty rozběhl

¹⁸ „Země, je tohle co chceš: nevidět být, jak v nás vyvstáváš?“ atd. (KUČERA, Miloš. *Rilkovy „Duineser Elegien“: Interpretace /a deklamace/*. Praha: Karolinum, 2019, s. 226; *Devátá elegie*). – Vůbec se nadělá s tím, že se velký filosof ráčil milostivě sklonit k jedné Rilkové básničce (viz KUČERA, Miloš. *Rilkovy „Sonette an Orpheus“: Interpretace /a překlad/*. Praha: Karolinum, 2018, s. 366–385), když by se mohlo opačně propátrat, které všechny představy od Rilka převzal (viz např. *Osmou elegii*).

¹⁹ „Do šedé mlhy padá země stará, na malou chvílku usnouti“ (báseň Podzim ve sbírce *Šel malíř chudě do světa*).

²⁰ HEIDEGGER, Martin. Der Ursprung des Kunstwerkes, část 25.

²¹ Původně SCHAPIRO, Meyer. The Still Life as a Personal Object – A Note on Heidegger and van Gogh. In SIMMEL, Marianne Leonore (ed.). *The Reach of Mind*. New York: Springer, 1968. Cituji internetově dostupný přetisk v *The Bloombury Anthology of Aesthetics*, 2012, s. 403–407. – „Still life“ je právě Lacanem uváděná „nature morte“ (mrtvá příroda), zátiší.

stejně vize; také dál zůstává záhadou, kde by se u nenamalovaných sedláckých bot vzalo přesvědčení, že patří ne sedlákově, ale selce. Heidegger, jistě, to nijak nezduvodnil a je v tom spíš jakousi obětí malby, ale Schapiro si otázku položit mohl.

Třetí námitka souvisí s druhou. Heidegger prý nechápe „přítomnost umělce v díle“: „Ve své zprávě přehlédl to osobní a fyziognomické na botách, které je činí tak úpornými (persistent) a absorbujícími pro umělce subjekt (nemluvě o intimním spojení se specifickými odstíny, formami a širokým štětcem /brush-made/ vytvořeném povrchu obrazu jakožto malovaného díla).“²² – Dvě věci. První k „technice“ a „formě“: Jistě, Heidegger se k nim nevyjadřuje, bylo by to ostatně proti jeho předsevzetí nepoužívat dvojici forma-obsah, ale to neznamená, že na něj tyto rysy nezapůsobily. Druhá věc: Schapiro vidí boty nějak oživené. Kam taková identifikace sahá: jde prostě o oblíbený objekt, jakým je pro někoho auto, pro někoho dýmka, nebo to sahá přes postupnou identifikaci až téměř do portétu v zrcadle?

„Izoloval na podložce své vlastní boty; nastavil je, aby se k nám obrátily tváří (facing us), a nechal je vypadat natolik nošené a vráscité, že o nich můžeme mluvit jako o realistických (veridical) portrétech stárnoucích (aging) bot.“²³ – Schapiro zde dává v jedné větě dohromady realismus (odpovídání skutečnosti) a na druhé straně personifikaci (stárnutí): to by stálo za vysvětlení. Každopádně stále přesně nevíme, o jaký vztah k botám tam jde. Přichází citace z Hamsunova románu *Hlad*, kde hrdina na svých botách odkrývá lidskou fyziognomii ze švů a rýh, jež jim dávají výraz;²⁴ jako by do nich přešlo něco z hrdinovy povahy, takže ho oslovily „jako duch (ghost) mého druhého Já – dýchající část mého vlastního sebe (self)“.²⁵

Ale i Schapiro překvapivě přidá existenciální notu za použití Heideggerova klíčového signifikantu „země“: van Gogh „dělá z nich součást autoportrétu, tu část kostýmu, s níž chodíme po zemi (earth) a do níž umisťujeme napětí pohybu, únavu, tlak, tíži – břemeno vztyčeného (erect) těla v jeho kontaktu s půdou, podložkou (ground)“.²⁶

J. Derrida rozebírá koncepcí Heideggera a Schapira v rozsáhlém textu, tvořícím třetinu jeho *La vérité en peinture*, Pravdy v malířství.²⁷ Text je komponován jako diskuse několika hlasů, které si skáčou do řeči, a tak postupují až do konce, který je vyznačen jako otevřený: točí se to, zaplétá, jde ven a dovnitř, přitahuje a odtahuje, zavazuje a rozvazuje jako tkaničky (les lacets), jejichž variace topografické a sémantické²⁸ slouží autorovi jako podklad výkladu. Hlasy nejsou nijak značeny (jak by tomu bylo na divadle, postava A, B, C...), a tak vlastně ani není jasné, kolik jich je a zda třeba hlas fiktivního A zastává nějakou trvalou

²² SCHAPIRO, Meyer. *The Still Life as a Personal Object...*, s. 405.

²³ *Ibid.*

²⁴ Řekl bych, v narážce na svou vstupní „iluminaci“, že dávají „ksicht“.

²⁵ SCHAPIRO, Meyer. *The Still Life as a Personal Object...*, s. 405.

²⁶ *Ibid.*, s. 406.

²⁷ DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978. Partie o botách se jmenuje *Restitutions de la vérité en peinture* (Restituce pravdy v punktuře, s. 291–436), tedy se slovní hříčkou mezi „peinture“ a „pointure“. „Pointure“ je dle slovníku typografická punktura, dírka u ševce (kudy jde tkanička?) a také číslo bot nebo rukavic. (Nevím, zda tento nápad nebyl současně inspirován i Heideggerem, který v části 62 hovoří o tom, že „podstata básně je ale *Stiftung* pravdy“, kterážto *Stiftung* rozvádí do darování, zakládání a začínání; *der Stift*, známý u nás z Horníčkovy okřídleného výroku, že „štít spadl do trávy“, je ovšem „nýtek“ či „kolíček“.)

²⁸ „Le lacet“ je také oko, léčka, (kterou údajně schystal na Heideggera Schapiro), „l'entrelacement“ je proplétání i text, na tkanici měl Freudův vnuk svou špulku, když hrál svoje *fort/da*, atd.

pozici, třeba skeptika, který by brzdil fiktivní B, které by moc spěchalo (ale právě takováto nějaká distribuce tam, asi vedle jiných dalších, existuje).²⁹ Text je proložen pro vyznačení strukturalistických rozdílů jinými obrazy bot a zátiší, nejen od van Gogha.³⁰

Východiskem Derridových úvah je, zda má Schapiro (ten si začal, Heideggera napadl) ve své kritice pravdu, a to pro dva body: zda si Heidegger do malby projekoval svou sedláckou ideologii a zda Schapiro sám správně určil boty jako městské a svého druhu jako malířův autoportrét.

Ono lyrické líčení, citované Schapirem, připadá Derridovi (tedy, přesněji, jednomu z hlasů, ale ostatní to nenámitkují) samo o sobě coby „patetická tiráda“, jak z nějakého „školního cvičení“, „směšná“, „ubohá“.³¹ Ovšem Schapiro prý pasáž vytrhl z jejího kontextu: z celého Heideggerova pátrání, z toho, jakou funkci mělo toto líčení hrát. Jestli Derridovi dobře rozumím, pak Heidegger chtěl ukázat, jak *mluví* umělecké dílo, mimo rubriky obsahu a formy, mimo znázornění, mimo pojetí adekvátní imitace věci uměním (což má být naopak pozice Schapirova): pak, i kdyby se Heidegger sebevíc spletl, nemohl udělat zásadní chybu.³² Přidělení kvalifikace „sedlácké“ těmto botám bylo možná neopatrné, ale k tématům tohoto cajku (tak blízký, ale odpojitelý; jeho vztah k chůzi, k práci, k půdě, k zemi, světu) by se došlo i u městských bot, jen delší cestou (s. 355–356).

(K tomu bych podtrhl dvě věci: zaprvé, že by se možná mělo uvažovat o tom, že Heideggerův patetický výlev, ono doslova vylítí se z obrazu bot představuje vlastně jeden ze způsobů interpretace uměleckého díla, a to takový, že se dílo neanalyzuje, ale vytvoří se k němu určitý ekvivalent v jiném médiu, jako kdyby třeba nějaký skladatel napsal na malbu hudební kousek;³³ za druhé, že i když jde o vidění, vizi mimo, pak, jak říká Heidegger, „ale to všechno možná nazíráme botě jen v obrazu“³⁴, tj. ten zázrak se odehrál přece jen na plátně a díky němu, nikoli na nějakých reálných starých botách.)

Pro Schapirův postup nemá Derrida moc shovívavosti a vidí ho zatížený třemi dogmaty (se společnou funkcí): namalované boty musí někomu patřit; boty jsou vždycky boty, ať namalované nebo reálné; nohy vždycky patří k vlastnímu tělu, nedají se oddělit (volně s. 357–358).³⁵ Konkrétní obsah prvního dogmatu, že jde o van Goghovy vlastní a městské boty, o jeho svého druhu autoportrét, zpochybňuje Derrida v rovině Shapirovy samozřejmosti: proč by malíř v Paříži nemohl malovat sedlácké boty, co je to za argument? Proč Schapiro tvrdí, že van Gogh nebyl sedlák, když tak rád maloval selský svět a měšťany nesnášel? Atd.

²⁹ Nepovažuji své čtení Derridovy práce za náležitě pečlivé. Chci se ovšem dobrat odpovědi na velmi omezenou otázku: jedná se s van Goghovou malbou o Lacanův přechod linie od rozkladu k rozkvětu bot? Nenašel bych někde oporu pro svou „iluminaci“, že jde o zázračně oživlý pár bota-muž a bota-žena?

³⁰ Už na obálce knihy je Magritův „Le Modèle rouge“, kde se kotníčkové boty směrem dolů mění v živé lidské chodidlo s prsty a nehty. Uvnitř pak (s. 361) např. ještě „Le Puits de vérité“ (Studna pravdy) s jedinou stojící nestvůrně vysokou nohavicí pánských kalhot (ve velikosti člověka) a s botou pod ní.

³¹ Není to právě velká poezie, to je pravda, a někdo by mluvil o kýči. Je to ale přece jen *text*, a je skutečně divné, že ho Derrida neanalyzuje. Viz níže, kde selku určuji jakožto jednu speciální ženskou postavu, typus života ženy.

³² A ostatně, jak by měl pár sedláckých bot mluvit jinak než o životě, který má se svou selkou?

³³ Byť je tento umělecký ekvivalent pak shrnut do pojmu, do „spolehlivosti“. – Ostatně Heidegger sám ve třetím oddílu své práce tvrdí, že všechno umění je ve své podstatě *Dichtung* (básnění) (část 60).

³⁴ HEIDEGGER, Martin. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, část 23.

³⁵ Vyvracejí to ony citované obrazy od Magritta.

S druhým a třetím dogmatem se dostáváme k tématu *fetiš* (ať už psychoanalytického³⁶ či ekonomického), k maskulinitě vs. femininitě, tedy k *genderu*, k pojmu *páru* (co je to za dvojici). Určitá sexualita se u Heideggera objevuje záhadně přes „selku“.³⁷ Samotnému pojmu *páru* se ale předchozí interpreti nevěnují. Sám Derrida není ve svých výpovědích, co je ten pár bot zač, jednotný. Zpočátku (s. 317) jeden z hlasů tvrdí, že obě vypadají levé, ta pravá (na pravé straně obrazu) víc, a že nevypadají moc jako pár (*une paire*), ale jako dvojice, párek (*un couple*); později (s. 383) se zdá, že nejde ani o pár, ani o párek (homo nebo hetero), ale o „bisexualitu dvojníka ve dvou stěvících“.

Na závěr (s. 427–430) se ještě vyjmenovávají možnosti: jak jsou boty ponechány volně (zezuté, tkaničky rozvázané), nemusí tvořit pár; pak možná každá z nich patří k jinému páru, který v každé z nich „straší“ (*hanter*); nebo jde o jednu a tutéž botu; další možnost: jde o dvě levé nebo dvě pravé boty; tyto pak patří dvěma různým párům nebo dvěma stejným párům (existuje víc párů jedné sorty bot); v posledním případě jde o *impair* (lichost) a každá bota je dvojníkem druhé, je *Doppelgänger* – to se zdá být Derridovo poslední rozhodnutí, opakující dvojníka výše, ale už bez zmínění bisexualitu: to je fantom strašící na obraze – takže možná něco na Schapiroově citaci z Hamsuna o *duchovi druhého Já* něco bylo (s tím, že podle Derridy není jasné, zda se myslí duch, fantom van Gogha nebo duch druhého Já van Gogha).

Když tkaničky, smyčky Derridova diskurzu dobíhají do (provizorního) konce textu, ukazuje se, že si Heidegger a Schapiro jsou možná blíží, než se čekalo.³⁸

Nevím, zda má Derrida pravdu s určením nemožnosti páru, s *lichostí*. Když se na malbu dívám dál, stejně mi původní vize páru – párek, dvojice různého pohlaví – přetrvává. Pak si říkám, zda Derridovo určení jeho *lichosti* není reakcí na určitý záhadný a nemožný úkol, který si zde malíř svým realistickým *komiksem* zadal: máme pravou a levou botu a pak máme ženu a muže – v jakém je to vztahu, copak se tyto polarity kryjí? Je potom van Goghovo plátno nějakou úvahou o *pohlaví, prostřednictvím pravosti a levosti*? Pak by to samozřejmě šlo rozvíjet, že pravá a levá spolu chodí, ale muž a žena ne stejně, že si nerozumí? Ale to už bychom se ocitli mimo obraz.

Prozatím nám jediný sexuální moment (implicitně) zmíněný Heideggerem zazněl jen v podobě záhadně zvolené „příznakové“ *selky*. Nevnutilo se mu toto určení pohlaví nositele nekontrolovaně a nevědomě, když percipoval ženskost pootevřené boty, ale do páru kvůli plánované „spolehlivosti“ cajku pro uživatele jít nechtěl? Tak aspoň vykreslil selskou *vdovu* lopotící se na poli, *matriarchální* postavu zodpovědnou za svůj rod a jeho pokračování. Vdova má svůj svět, kde její lidé umírají do země a kde se rodí do světa, ale rodí až v dalších generacích: ona už nemá pro sebe žádný oplodňující falus, má jen („zástupně“) rodící zemi, které ona k tomu pomáhá jako chlap oráním a setím.³⁹

³⁶ Je bota symbol pro mužský či ženský genitál? Ona levá ohrnutá vypadá jako pochva? Atd.

³⁷ Už lingvisticky je „sedlák“ tzv. bezpříznakový, zatímco selka „příznaková“.

³⁸ Viz výše, kde jsem byl udiven Schapiroovou evokací „země“ a „erekcí“, trčením na ní do „světa“.

³⁹ Myslím, že to ona lyrická pasáž jasně naznačuje. Kde je tam nějaký muž? Umřel? Kdo se narodil? Proč selka nevaří a běhá sama po poli? Co má mít ženská odpovědnost za úrodu?

Zatím jsme se věnovali jen prvnímu oddílu Heideggerovy eseje, nepojmenovanému úvodu a kapitole *Das Ding und das Werk* (Věc a dílo). Druhý oddíl se jmenuje *Das Werk und die Wahrheit* (Dílo a pravda, od části 29 do 46), třetí pak *Die Wahrheit und die Kunst* (Pravda a umění). Co se v druhém oddílu rozehrává? Onen pár, který už zmiňovala ve svém závěru lyrická pasáž: svět (die Welt) a země (die Erde). Umělecké dílo má svět vystavovat (anstellen), konstituovat svým svěcením božský prostor, vytvářet otevřenost, a zemi přivádět, přistavovat (herstellen), neboť teprve na plátně se barvy opravdu rozzáří: země je tak *das Hervorkommend-Bergende* (to vzházející-ukrývající).

Tyto dva *Wesenszüge* (tahy bytí), řekněme jim třeba „tendence“, jsou pak popsány ve *Streit* (sporu), který je líčen např. takto: „Svět se snaží ve svém spočívání na zemi tuto převýšit. On jakožto se otevírající nestrpí žádnou uzavřenost. Země má ale sklon jakožto ta skrývající do sebe svět vtáhnout a podržet“⁴⁰ – to je popis *kopulace*, nebo čeho? Možná sublimovaněji Hegelových tendencí z řecké obce: mladý muž (syn, bratr, manžel) chce vyniknout ve veřejném prostoru a ženy myslí na to, aby z toho bylo něco pro rodinu a zda ji to neohrozí?⁴¹ V části 38 to pak pokračuje dál tak, že čím ostřeji se tyto dva členy hádají, tím víc se ukazuje, jak k sobě patří: to už máme „italskou“ rodinnou scénu, kravál. Nechci tím vším Heideggerovy pojmy zesměšňovat a tvrdit, že jsou *jenom* nějakou jednoduchou projekcí nevědomé, vytěsněné sexuality.

Selku jsme nechali v jejím selském světě, s jejími blízkými. Ale teď přijde definice, abych tak řekl, postaty světa: „Svět je otevírající se otevřenost dalekých drah jednoduchých a podstatných rozhodnutí v osudu nějakého dějinného národa“⁴² – o kom to Heidegger mluví, o starých Řecích nebo o Němcích za Hitlera? Má vdova chodit na sjezdy strany a tam si náhradou za muže zbožnit vůdce?⁴³ Národ jakožto nositel světa by měl smířit rozsexnutost lidského osudu podle pohlaví?

Na celé diskusi kolem inkriminované van Goghovy malby bot je jistá jedna věc: pár normálně jen věcných a dost použitých škrpálů *ožívá*. Je tomu tak u Lacana, Schapira, Derridy i Heideggera. Povedlo se to nějakým utajeným způsobem, protože nic na obraze jako by o tom nesvědčilo: boty jsou podány poměrně realisticky, na rozdíl od toho, kdyby šlo o *komiksovou*, karikaturní zkratku. Zázrak.

⁴⁰ HEIDEGGER, Martin. Der Ursprung des Kunstwerkes, část 37.

⁴¹ Viz HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*. Praha: Filosofia, 2019, např. část 474.

⁴² HEIDEGGER, Martin. Der Ursprung des Kunstwerkes, část 37.

⁴³ Nekritizují tím, že Heidegger fandil nacimu, ale to, jak systematicky překrývá fakt sexuality, jak se ho snaží „aufheben“. Vyhodí ji dveřmi, vrátí se mu oknem.

SEZNAM LITERATURY

DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.
ISBN 978-2-08-124829-8.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologie ducha*. Praha: Filosofia, 2019.
ISBN 978-80-7007-553-1.

HEIDEGGER, Martin. Der Ursprung des Kunstwerkes. In TÝŽ. *Holzwege*. Frankfurt a. M.: Vittorio Klosterman, 1977, s. 2–68. ISBN 3-465-03237-3.

KUČERA, Miloš. *Rilkovy „Duineser Elegien“: Interpretace (a deklamace)*. Praha: Karolinum, 2019. ISBN 978-80-246-4335-9.

KUČERA, Miloš. *Rilkovy „Sonette an Orpheus“: Interpretace (a překlad)*. Praha: Karolinum, 2018. ISBN 978-80-246-3899-7.

LACAN, Jacques. *Le Séminaire VII. L'éthique de la psychanalyse*. Paris: Seuil, 1986.
ISBN 2-02-009162-3.

SCHAPIRO, Meyer. The still life as a personal object – a note on Heidegger and Van Gogh. In TANKE, Joseph, McQUILLAN, Colin (eds.). *The Bloomsbury anthology of aesthetics*. New York: Bloomsbury, 2012, s. 403–407. ISBN 978-1-4411-3826-2.

(Doc. PhDr. Miloš Kučera, CSc. působí na katedře psychologie UK Pedagogické fakulty.)

Obr. 1

