

Agata STRONCIWILK

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie,
Wydział Sztuki

„PARA CHŁOPSKICH BUTÓW I NIC WIĘCEJ.” HEIDEGGER – SCHAPIRO – DERRIDA

Fragmencie tekstu *Źródło dzieła sztuki*,¹ w którym Martin Heidegger przywołuje obraz Vincenta van Gogha przedstawiający parę starych butów, należy do najbardziej znanych wypowiedzi filozofa odnoszących się do sztuki. Stał się on również zaczątkiem niekończących się polemik i dyskusji, z których najbardziej znanymi były tekst *Martwa natura jako przedmiot osobisty* Meyera Schapiro² oraz rozdział pt. „Restytucje” z książki *Prawda w malarstwie* Jacques’a Derridy.³ Zarówno dogmatyczny tekst Schapiro, jak i stroniący od jednoznacznych odpowiedzi polilog⁴ Derridy nie doprowadziły jednak do ustania dyskusji wokół dokonanej przez Heideggera interpretacji obrazu,⁵ wręcz przeciwnie – przyczyniły się do niezwyklej proliferacji tekstów. W zależności od zaplecza metodologicznego badaczy kolejne teksty koncentrują się wokół: refleksji nad metodologią badań sztuki, pytania o nadinterpretację oraz granicę pomiędzy interpretacją i projekcją, zagadnienia prawdy dzieła sztuki (lub prawdy w dziele sztuki), a nawet ikonografii butów w sztuce.

„Para chłopskich butów i nic więcej” – pisze Heidegger w *Źródle dzieła sztuki* i następnie rozwija szereg skojarzeń, ogniskujących się wokół wiejskości oraz chłopki, do której miałyby należeć obuwie. Filozof pisze między innymi:

Przez ten przybór przepływa bezgłówna obawa o pewność chleba, bezsłowna radość ponownego sprostania trudności, niepokój w nadejściu narodzin i drzenie w zagrożeniu śmiercią. Do ziemi należy ten przybór i w świecie chłopki jest strzeżony. Z tej strzeżonej przynależności przybór sam wyłania się do swego spoczywania-w-sobie.⁶

Niepotwierdzone żadnymi argumentami, przyjęte *a priori* stwierdzenie dotyczące „chłopskich butów” staje się obiektem wątpliwości Schapiro, która doprowadza do specyficznego śledztwa, mającego wykazać błędność założeń Heideggera. Namalowane buty są obuwiem miejskim, co więcej, należą do samego van Gogha – skonstatuje historyk sztuki. W „Restytucjach” Derrida przygląda się krytycznie obu interpretacjom, wskazując na ich niekoherencje, nieuświadomiane założenia i szczeliny.

W niniejszym artykule zamierzam poddać analizie najważniejsze tezy zawarte w poszczególnych perspektywach oraz postawić pytanie, co przyczynia się do aktualności dyskusji wokół triady Heidegger – Schapiro – Derrida.

„Para chłopskich butów i nic więcej.

A jednak”

Pierwszym, kluczowym problemem, z którym styka się każdy komentator tekstu Heideggera, jest jego zasadnicze niedookreślenie. Filozof pisał, że interesuje go „znany obraz van Gogha, który taki przybór – buty nieraz malował.”⁷ Cytowany fragment ujawnia świadomość Heideggera, że taki temat pojawiał się w *oeuvre* artysty niejednokrotnie. Tym bardziej zaskakujące może się wydawać, iż filozof nie zdecydował się na jednoznaczne wskazanie – poprzez tytuł, datę wykonania lub jednoznaczny opis – który obraz ma na myśli, pisząc o „znanym obrazie van Gogha.” Schapiro odczytuje wspomniane niedookreślenie jako przejaw niedbałości lub wręcz błąd metodologiczny, punktem wyjścia jego tekstu jest więc próba dookreślenia konkretnych, których pozbawione było *Źródło dzieła sztuki*.

Oczywiste jest, iż na gruncie historii sztuki nie sposób mówić o obrazie, nie wskazując jednoznacznie, które dzieło uczynione zostało przedmiotem rozprawy. Dlatego też Schapiro wysłała do filozofa – jak to określa Derrida – „list pułapkę,” w którą ma wpaść nieuprawniona, jego zdaniem, interpretacja. Korespondencja zawiera prośbę o doprecyzowanie, który obraz van Gogha został opisany w *Źródle dzieła sztuki*. Na podstawie odpowiedzi „Profesora Heideggera,” iż dzieło to widział na wystawie w Amsterdamie w 1930 roku, Schapiro dochodzi do wniosku, że był to obraz *Para starych butów* (lub *Stare buty ze sznurówkami*) z 1886 roku⁸ (numer 255 wg katalogu de la Faille’a).⁹

Dookreślenie, który z obrazów van Gogha jest przedmiotem opisu w *Źródle dzieła sztuki*, pozwala historykowi sztuki przeprowadzić dalszą krytykę, która dotyczy przede wszystkim wspomnianych już skojarzeń z chłopem i ziemią. Zdaniem Schapiro nie mają one oparcia w samym obrazie, „lecz wyrastają raczej z jego [Heideggera] własnej perspektywy społecznej kochającej patos tego, co pierwsze i związane z ziemią.”¹⁰ Tym samym wprost zarzuca on filozofowi nadinterpretację, wykroczenie poza obszar odczytania, który byłby ugruntowany w samym obrazie.

W tym kontekście spór Heidegger – Schapiro postrzegany był z perspektywy różnic metodologicznych jako różnica pomiędzy filozoficznym podejściem do dzieła a spojrzeniem historyka sztuki.¹¹ Dostrzegając zasadniczą odmienną tych dwóch ujęć, łatwo jest sprowadzić analizowaną dyskusję do prostych opozycji: po stronie Heideggera mamy niemalże poetycki opis, który znajduje się niejako obok obrazu, natomiast po drugiej stronie znajdowałby się „pozytywistyczny”¹² konkret, wyznaczony poprzez niepodważalną faktografię (katalog, data, numer, kontekst, źródła pisane). Jednakże zamierzam wykazać, że postrzeganie tych tekstów w perspektywie prostej opozycji nie jest słuszne. Swoiste odejście od obrazu w przypadku Heideggera nie jest bowiem kwestią niedbałości lub roztargnienia filozofa, tylko celowym zabiegiem, gdyż to nie obraz van Gogha był *de facto* przedmiotem jego tekstu. Z drugiej strony – jak wskazywał również Derrida – rzekomy pozytywistyczny wymiar interpretacji Schapiro przy bliższym oglądzie ujawnia swój projekcyjny charakter, przez co traci swe, wydałoby się, niepodważalne fundamenty.

W *Źródle dzieła sztuki* obraz van Gogha zostaje przywołany w celu dookreślenia różnicy pomiędzy byciem różnych bytów – filozof chce uchwycić rzeczowość rzeczy, narzędziowość narzędzia¹³ (przyborowość przyboru) oraz dziełowe (dziełowości) dzieła. Interesujący nas obraz służy jako punkt wyjścia do refleksji o narzędziowości narzędzia. Jednakże warto wskazać, że dzieło to wzmiankowane jest w tekście już wcześniej, w części dotyczącej rzeczowości rzeczy. Heidegger pisze: „na przykład ten obraz van Gogha, który przedstawia parę chłopskich butów, wędruje z jednej wystawy na drugą.”¹⁴ W tym momencie to, co obraz przedstawia, jest zupełnie nieistotne, zostaje on bowiem przywołany tylko w perspektywie podobieństwa dzieła sztuki i rzeczy – Heidegger podkreśla ich materialny wymiar, wskazując, że wszystkie dzieła zawierają to, co rzeczowościowe. To, co rzeczowościowe w dziele sztuki, nie jest obojętne wobec przeżycia estetycznego, jednak nie jest wystarczające, aby je w pełni dookreślić (tak może spojrzeć na dzieło „przedsiębiorca spedycyjny lub sprzątaczką”). Jest bowiem w dziele coś innego, ponadrzeczowościowego, gdyż „wyraża ono

jeszcze coś innego niż to, czym jest sama tylko rzecz” – co Heidegger dookreśla jako symbol lub alegorię: „jedno w dziele, co objawia inne.” Obraz van Gogha powraca następnie w części dotyczącej narzędziowości narzędzia, gdzie filozof pisze:

Dopóki natomiast uprzytamniamy sobie parę butów tylko w ogólności lub gdy w ogóle oglądamy na obrazie stojące tylko puste, nieużywane buty, dopóty nigdy nie dowiemy się, czym naprawdę jest bycie przyborem przyboru. Według obrazu van Gogha nie możemy ustalić, gdzie te buty stoją. Wokół owej pary chłopskich butów nie ma nic, do czego i dokąd mogłyby one należeć. Jest tylko nieokreślona przestrzeń. Nieraz przylepia się do nich bryła ziemi z roli lub z drogi polnej, co mogłoby przynajmniej wskazać na ich zużywanie. Para chłopskich butów i nic więcej. A jednak.¹⁵

W przytoczonym fragmencie tekstu Heidegger wydaje się wikać w pewnego rodzaju sprzeczność: początkowo wyraźnie stwierdza bowiem, że przestrzeń obrazu jest niedookreślona, nie wiemy, gdzie przedstawione buty się znajdują ani do kogo należą, a zaraz pisze o chłopskich butach. Powraca pytanie: czy filozof zaprzecza sam sobie? Czy jest to sugerowana przez Schapiro niedbałość? Być może jest to jednak coś zupełnie innego – sygnał odsunięcia obrazu, pierwsza wskazówka sugerująca, że to nie obraz van Gogha będzie przedmiotem refleksji. Dzieło van Gogha staje się punktem wyjścia do rozmyślań nad narzędziowością narzędzia, które nie posiada samowystarczalności rzeczy, jednocześnie – podobnie jak dzieło sztuki – wykonane zostało przez człowieka. Opisując sposób, w jaki chłopka używa butów, Heidegger sugeruje, że im lepiej działa narzędzie, tym bardziej staje się niewidoczne, tym trudniej je dostrzec. Obraz pozwala skonfrontować nas z bezużytecznością narzędzia, co paradoksalnie przybliży do poznania jego istoty.

Przywołane rozważania Heideggera są niemalże całkowicie poza obszarem zainteresowania Schapiro, który koncentruje się na samym obrazie van Gogha. Jego największy sprzeciw wywołało określenie przez Heideggera namalowanego

obiektu jako „pary chłopskich butów” (oraz powiązanie ich z chłopką¹⁶), jak bowiem będzie starał się wykazać, nic w świecie wewnątrzobrazowym, jak i w kontekście towarzyszącym powstaniu obrazu nie uprawnia do takiego przypisania. Propozycja przez Schapiro kontrinterpretacja zbudowana została wokół tezy, iż są to buty męskie i miejskie, należące do samego artysty. Buty zostały tym samym niejako rozpięte w opozycjach: kobiece – męskie, miasto – wieś, a ostatecznie: przedmiot – podmiot.

„Para miejskich butów i nic więcej.

A jednak”

Amerykański historyk sztuki zarzuca Heideggerowi pominięcie „obecności artysty” w dziele – w efekcie interpretacja Schapiro zogniskowana jest wokół „oddania” butów van Goghowi. Poprzez właściwą atrybucję Schapiro chce dokonać restytucji. Ma w ten sposób nadzieję na powrót do prawdy. Jego zdaniem bowiem, prawda, która jest obecna w obrazie, to nie prawda zmęczonych stóp chłopki, lecz prawda egzystencji artysty.

Podjmując się krytyki *Źródła dzieła sztuki*, historyk sztuki pisze: „żaden z tych obrazów, ani któryś z pozostałych, nie daje powodów, by powiedzieć, że van Gogha malowało butów wyraża bycie czy istotę butów chłopki i jej związek z przyrodą czy dziełem. Są one butami artysty, w tym czasie człowieka miasta.”¹⁷ Stwierdzenia Schapiro mają bardzo kategorię i bezdyskusyjny charakter, jego zdaniem van Gogh nigdy nie namalował obrazu, do którego pasowałyby interpretacja filozofa. W związku z tym trzeba ją odrzucić jako błędną. Zgodnie bowiem z datacją van Gogh namalował opisywane dzieło w 1886 roku, czyli w czasie, gdy przebywał już w Paryżu.

Schapiro, starając się ugruntować swoją interpretację, podąża za jedynym tropem, który posiada – datą powstania obrazu. Na podstawie tej daty wyciąga, zdaniem Derridy, za daleko idące wnioski. Kolejne kroki argumentacji Schapiro można streścić w ten sposób:

1. skoro obraz powstał w momencie, gdy artysta był już w Paryżu, nie może przedstawiać

chłopskich butów; 2. skoro obraz powstał w Paryżu, oznacza to, że są to buty samego van Gogha; 3. skoro są to buty artysty, to mamy do czynienia ze specyficznym typem autoportretu, w którym twórca wyraża się poprzez rzecz. Buty są tym samym „wyposażone w jego uczucia i jego wizję samego siebie”¹⁸ – obserwacja zewnętrznego przedmiotu staje się pretekstem do egzystencjalnej autoanalizy. Jednakże sugerowanej przez Schapiro relacji pomiędzy namalowanym obiektem a artystą nie sposób wyczytać z rzeczywistości wewnątrzobrazowej. W celu potwierdzenia swej tezy historyk sztuki dokonuje ciągłych przejść pomiędzy światem wewnątrzobrazowym oraz kontekstem, znajdującym się na zewnątrz obrazu.

Pojawia się pytanie, czy data powstania obrazu jest wystarczającym faktem, aby ugruntować interpretację Schapiro. Już na samym początku tekstu przyznaje on, że artysta przedstawiał na swych obrazach chłopskie buty (historyk sztuki cytuje nawet list do Emile’a Bernarda, w którym van Gogh wspomina o „vieux souliers de paysan”). Rzeczywiście van Gogh w latach 1886–87 co najmniej pięciokrotnie maluje buty. Wszystkie one wydają się do siebie podobne: z wysokimi cholewami, zniszczone, skórzane i masywne. Dwukrotnie maluje także buty w trakcie pobytu w Arles w 1888 roku: jedno z niższą cholewą, pobrudzone, wymięte, a drugie zupełnie odmienne – czyste, pozbawione sznurówek, przypominające chodaki. Co również istotne, artysta co najmniej dwukrotnie maluje chodaki także przed przybyciem do Paryża,¹⁹ w obu przypadkach są one powiązane z innymi elementami martwej natury.

Porównawcza analiza formalna dokonana przez Schapiro ma wskazać na zasadnicze różnice w sposobach ukazywania butów na obrazach, co jego zdaniem jest odzwierciedleniem odmiennego spojrzenia artysty na rzeczywisty obiekt. Schapiro sugeruje, że chłopskie drewniaki van Gogh ukazuje jako jeden z elementów martwej natury, są one czyste i nieznoszone, umiejscowione obok innych przedmiotów. Jednak kwestia materiału nie jest wystarczająca – w obrazach van Gogha zarówno drewniane chodaki, jak i skórzane buty mogą być obuwiem wiejskim. Schapiro poszukuje kolejnego argumentu. W przypadku obrazu, który stał się obiektem sporu, buty ustawione są do

nas przodem („facing us”), ukazane zostały jako zniszczone i znoszone, co badacz utożsamia z ich zindywidualizowaniem, natomiast „w późniejszym obrazie chłopskich, skórzanych kapcy obrócił je tyłem do widza.”²⁰ Ostatecznie nie fakt, że van Gogh rzekomo nie malował chłopskich butów, lecz jedynie sposób przedstawienia i ustawienie obiektu w przestrzeni obrazowej doprowadzają Schapiro do stwierdzenia, iż jest to „portret” butów van Gogha, a koniec końców – jak będzie starał się dowieść w dalszej części swojego tekstu – portret samego artysty.²¹

Schapiro zarzucał Heideggerowi, że „w swej wykładni obrazu przeoczył on to, co osobiste i fizjonomiczne w butach, a co sprawia, iż dla artysty są one tak absorbującym tematem.”²² Jednak przecież, jak mogliśmy dostrzec, nie wyłącznie to, „co osobiste” – w znaczeniu bezpośredniej przynależności – skłania van Gogha do malowania poszczególnych butów. Poza tym, o ile przyjmiemy za Schapiro, że martwe natury van Gogha mają charakter odniesienia do osoby, to należałoby zapytać o źródło owego przekonania, że osobą tą musi być sam van Gogh.²³ Interpretacja Schapiro skoncentrowana jest na relacji pomiędzy obiektem reprezentowanym a zakładanym obiektem rzeczywistym, który przecież *de facto* mógłby nie istnieć (wiadomo jednak, że van Gogh nigdy nie malował z wyobraźni). W swym poszukiwaniu prawdy obrazu Schapiro skupia się na relacji pomiędzy tym, co namalowane, a rzeczywistym obiektem oraz jego przynależnością – zgodnie z przekonaniem, że obraz zawsze jest obrazem czegoś. Trudności metodologiczne w obliczu tego typu przedsięwzięcia są oczywiste – wymaga ono bowiem dotarcia do adekwatnych źródeł.

Historyk sztuki przytacza wspomnienia Paula Gauguina, który w czasie gdy dzielił mieszkanie z van Goghiem w Arles w 1888 roku, zainteresował się martwą naturą przedstawiającą buty, zapytał więc artystę o powód podjęcia takiego tematu.²⁴ Van Gogh wspomina, jak namówiony przez ojca, który był pastorem, podjął studia teologiczne, a następnie nauczał ewangelii w belgijskich fabrykach, by na koniec stwierdzić: „buty, które tu widzisz, przetrwały trud tej drogi.”²⁵ Schapiro konstatuje następnie, że przytoczona historia potwierdza, iż „dla van Gogha buty były częścią jego własnego życia.”

Przytoczony fragment okazuje się jednak problematyczny, ponieważ nie wiadomo, który z wielu obrazów butów Gauguin widział w Arles, co więcej – pewne jest, że nie było to dzieło, które jest przedmiotem sporu. Autor *Żółtego Chrystusa* pisał bowiem o „fioletowym tonie skonstrastowanym z żółtą ścianą pracowni,”²⁶ co jednoznacznie wyklucza obraz z 1886 roku. Schapiro jest tego świadom, jednak uznaje, że nie ma to znaczenia, i pomimo tych zastrzeżeń dalej traktuje wspomnienie Gauguina jako potwierdzenie swojej tezy. Nieprecyzyzność, która tak drażniła historyka sztuki w kontekście tekstu Heideggera, przestaje być rażąca, gdy ma potwierdzać jego własną interpretację. Cytowana wypowiedź artysty dotyczy innego obrazu, jednak zdaniem Schapiro to nieistotne, zakłada on bowiem, że oba obrazy przedstawiają dokładnie ten sam obiekt, te same buty.

W dalszych fragmentach wspomnień Gauguina, cytowanych przez Schapiro, dwukrotnie pojawia postać Chrystusa.²⁷ Van Gogh przywołuje wizję Chrystusa, który objawił mu się, gdy spojrzął na rannego mężczyznę, którym wcześniej się opiekował. Drugi moment epifanii to chwila, gdy Gauguin chce malować portret van Gogha („rozpocząłem jego portret. Ja również miałem wizję Jezusa głoszącego łagodność i pokorę”).²⁸ Zastanawiająca jest funkcja tych fragmentów w kontekście całości tekstu i przedstawionej w nim argumentacji. Przywołanie Chrystusa przesuwają interpretację Schapiro wyraźnie w kierunku *sacrum*.

Jak zauważał Janusz Krupiński, „Schapiro narzuca tu schemat transfiguracji *Hoc est corpus meum* (»Oto ciało moje«), ulega wzniosłości tego tematu, który dosłownie przełożony mówiłby: pod widzialną postacią butów van Gogh ofiarowuje nam samego siebie.”²⁹ Buty z obrazu van Gogha już nie tylko są jednoznacznie przypisane artyście – one stają się nim; jak zauważa Derrida: „obejmują całość podmiotu (...) van Gogh ofiarowuje się, ofiarowuje się spojrzeniu, składa ofiarę z własnego ciała, ofiarowując spojrzeniu swoje buty.”³⁰

Schapiro podąża za obecnym również w listach van Gogha powiązaniem między religią, moralnością i sztuką. Z wypowiedzi i listów artysty wiemy, że przeniósł on swe posłannictwo z bezpośredniego nauczania ewangelii na malar-

stwo.³¹ W interpretacji historyka sztuki zwykły, codzienny obiekt podlega sakralizacji – buty stają się niemalże relikwią,³² śladem po cierpieniu męczennika van Gogha, który zmagając się z odrzuceniem i niezrozumieniem, głosił ewangelię w belgijskich kopalniach („nie tak jak mnie uczono, lecz tak, jak sam ją rozumiałem”³³). Zniszczone buty – relikwie noszą ślady jego cierpienia, ale również przejmują i zachowują jego duchowy element – „częstkę Ja.”

Wraz z kolejnymi akapitami tekstu ugruntowana, skoncentrowana na faktografii, pozytywistyczna interpretacja badacza coraz bardziej wyzbywa się tego, o co wcześniej się dopominał. Schapiro wychodzi od katalogu, konkretnie, by ostatecznie dojść do transfiguracji, rzeczywistej obecności i transcendencji. W tym kontekście zaskakująca może wydawać się jego krytyczna uwaga dotycząca patosu tekstu Heideggera, jak również zarzut dotyczący projekcji, jakiej dokonuje filozof.

Podstawowym natomiast problemem, który powoduje, że w przypadku polemiki Schapiro nie mamy do czynienia z rzeczywistym dialogiem pomiędzy dyscyplinami, a raczej z dwoma osobnymi monologami, jest zasadnicza różnica w sposobie rozumienia prawdy. Różnica, która nie zostaje przez niego rozpoznana, będzie dopiero odpowiednio opisana przez Derridę. Jak wskazywał autor *Prawdy w malarstwie*, krytyka, którą przeprowadza Schapiro, związana jest z zasadniczym niezrozumieniem intencji tekstu Heideggera.

William John Thomas Mitchell określił tekst Schapiro „jednym z najsmutniejszych epizodów w dziejach nieudanych związków historii sztuki z teorią i filozofią w dwudziestym wieku”.³⁴ Nie sposób zaprzeczyć, że niektóre tezy, które przypisuje Schapiro Heideggerowi, są zasadniczo sprzeczne z linią jego myślenia. Przykładowo, gdy stwierdza, że „filozof znajduje w obrazie butów prawdę o świecie takim, jakim on jest w bezrefleksyjnym przeżyciu chłopca.”³⁵ Tymczasem rzekoma prawda, o której pisze Heidegger, nie jest odzwierciedleniem doświadczenia chłopca (lub chłopki), a z pewnością nie zakłada bezrefleksyjności. Jak zauważał Wawrzyniec Rymkiewicz, prawda u Heideggera jest „negacją tego początko-

wego zasłonięcia, którym jest życie codzienne.”³⁶ W swym rozumieniu prawdy niemiecki filozof odwołuje się do greckiego pojęcia *aletheia*, które rozumie jako „nieskrytość”, wskazując tym samym na „ontologiczny wymiar prawdy (znaczy bowiem nie-skrytość – otwartość), ale także na jej pierwotny związek z ontologiczną nie-prawdą, czyli zasłonięciem.”³⁷ Zdaniem Heideggera wydarzenie się prawdy ma miejsce, gdy następuje odkrycie bytu w tym, czym jest i jaki jest.

W *Źródle dzieła sztuki* Heidegger wyraża niechęć wobec konieczności dookreślenia czy rozstrzygnięcia relacji pomiędzy obrazem a rzeczywistością pozaobrazową. Gdy filozof stwierdza: „Czyż zatem sądzimy, że ów obraz van Gogha odmalowuje istniejącą parę butów chłopskich i dlatego byłby dziełem, że mu się to udaje? (...) W żadnym wypadku”³⁸ – wyraźnie podkreśla, że prawda dzieła sztuki nie tkwi w relacji adekwatności do tego, co ono uchwytuje. Jak zauważał Wojciech Suchocki:

można ganić Heideggera za ten sposób ilustrowania wyводу, lecz będzie to coś zupełnie innego niż twierdzić, że próbuje on opisywać obraz jako obraz, a następnie – przypisując mu nie jego zamiar – ganić go za błąd w interpretacji obrazu.³⁹

Podobnie stwierdzał Cezary Woźniak, zaznaczając, że opis chłopskich butów dokonany przez filozofa nie odnosi się bezpośrednio do konkretnej pary obuwia ani do butów z obrazu van Gogha, lecz jako „równoznaczny z dotarciem do istoty bycia narzędzia, jest jedynie »generowany« przez wybrany przykład.”⁴⁰ Zdaniem Schapiro niewłaściwe przypisanie butów wieśniacze prowadzi do nieprawdziwej interpretacji. Jednakże – jak stwierdza Derrida – w ujęciu Heideggera:

sztuka jako „odkładanie-się-w-dzieło-prawdy” nie jest „imitacją” ani „opisem” naśladowującym to, co „rzeczywiste”, nie jest też reprodukcją – bez względu na to, czy reprezentującą jednostkową rzecz, czy też ogólną istotę.⁴¹

Ponadto francuski filozof wskazuje, że nawet gdy przypisanie butów chłopce uznamy za nieuzasadnione, paradoksalnie nie przekreśla to interpretacji Heideggera. Derrida stwierdza bowiem, że „chłopska” charakterystyka jest w tym przypadku drugorzędna:

Ta sama prawda mogłaby być „zaprezentowana” przez jakikolwiek obraz, na którym namalowano buty, albo raczej „prezentować się” we wszelkim doświadczeniu butów oraz „wytworu” w ogóle; prawda ta jest prawdą bycia-wytworem, która pochodzi „od czegoś dalszego” niż para materia – forma, a nawet „ich odróżnienie.”⁴²

Jeden z głosów polilogu Derridy będzie argumentował, że prawda, o której pisze Heidegger, nie jest prawdą „stosunku” (adekwatności lub atrybucji) pomiędzy narzędziem a jego właścicielem. Co więcej, opisywana przez Heideggera przynależność do świata i ziemi mogłaby odnosić się zarówno do miasta, jak i wsi. Problematyczne jest także to, że w swej krytyce Schapiro zdaje się rozumieć zarówno „świat,” jak i „ziemię” dosłownie, podczas gdy są to jedne z bardziej złożonych pojęć stosowanych przez Heideggera, które przechodziły pewną ewolucję.⁴³

„Para chłopskich butów i nic więcej.”

A jednak”

Źródło dzieła sztuki nie jest jedynym tekstem, w którym Heidegger przywołuje opisywany obraz, pojawia się on bowiem również w książce *Wprowadzenie do metafizyki*:

Ów obraz van Gogha: para prostych chłopskich butów, nic poza tym. Obraz właściwie nic nie przedstawia. Lecz z tym, co tam *jest*, oglądający jest natychmiast sam na sam, jak gdyby późnym jesiennym wieczorem – po wypaleniu się ostatniego ogniska z nacią kartoflaną – sam znużony szedł z motyką z pola do domu. Co tu bytuje? Płótno? Pociągnięcia pędzla? Plamy barwne? Co

w tym wszystkim, co właśnie wymieniliśmy,
jest byciem bytu?⁴⁴

Zauważmy, że niedookreślenie jest tu jeszcze wyraźniejsze niż w *Źródle dzieła sztuki*, nie mamy bowiem pewności, czy filozof ma na myśli ten sam obraz. Niemalże mimowiednie zakładamy, że tak jest. Już drugie zdanie cytowanego fragmentu wywołuje konsternację – buty w obrazach van Gogha są bowiem zawsze tak konkretne i narzucające swą materialność, że stwierdzenie Heideggera, iż obraz „nic nie przedstawia” wydaje się zaskakujące. Dlaczego obraz miałby nic nie przedstawiać, skoro ma ewidentnie figuratywny charakter? Można zaryzykować kilka odczytań. Czy oznacza to, że obraz nie daje nam wiedzy o przedstawionym przedmiocie ponad to, co o nim już wiemy? W kontekście *Źródła dzieła sztuki* taka sugestia nie wydaje się jednak słuszna. Czy być może chodzi tu, podobnie jak u Reného Magritte’a, o wskazanie na rozdzielność przedmiotu i reprezentacji, podkreślenie ich nieadekwatności, nieprzystawalności – parafrazując surrealistę: to nie są buty?

Możliwe, że owo „nic” może być odczytane również w odniesieniu do samego namalowanego obiektu – w tej perspektywie słowa Heideggera wpisywałyby się w pewną tradycję deprecjacji martwej natury jako *minoris pictura*, przedstawienia tego, co nieznaczące, trywialne, codzienne.⁴⁵ W takim ujęciu w przytaczanym już sformułowaniu ze *Źródła dzieła sztuki*: „Para chłopskich butów i nic więcej. A jednak” dostrzegamy zaprzeczenie konstatacji dotyczącej powszedniości i banalności reprezentowanego obiektu, pewien gest otwarcia. Nic – a jednak. „A jednak” – w obrazie tym Heidegger dostrzega coś więcej. Owo „a jednak” sugeruje pewien naddatek, pewien ruch, przejście od tego, co się narzuca, konieczność wysłuchania tego, co „mówi” obraz (lub – jak sugerowałby Schapiro – co filozofowi wydawało się, że mówi). W obu cytowanych fragmentach w podobny sposób wprowadzone zostaje „nic” – i w obu przypadkach nie jest całkowitym zaprzeczeniem bytu. Nasuwa to skojarzenia z innym tekstem Heideggera pt. *Czym jest metafizyka?*, w którym podobna konstrukcja zdania pojawia się kilkakrotnie: „Należy badać tylko byt – i nic innego; należy

badać jedynie byt – i nic więcej (...).”⁴⁶ Zasadne wydaje się więc pytanie, czy w każdym wspomnianym tekście chodzi o to samo „nic:” czy jest to to samo „nic,” które – jak zauważał filozof – odrzuca i odrzuca nauka?⁴⁷

Wracając do fragmentu z *Wprowadzenia do metafizyki*: Heidegger przechodzi w nim do refleksji nad byciem, które zbliża nas do owego „nic.” Bycie, jako że nie jest tożsame z żadnym z bytów, nieustannie nam się wymyka, gdy staramy się je uchwycić: „zawsze będzie tak, jakbyśmy sięgali próżni. Bycie, o które tu dopytujemy, jest prawie takie jak nic (...).”⁴⁸ Bycie i nicość nie są u Heideggera przeciwstawne, lecz komplementarne, nie są one gdzieś obok siebie.

W kontekście sformułowania „Para chłopskich butów i nic więcej. A jednak” chciałabym przytoczyć słowa Woźniaka, który pisze:

Czy zatem prawda powstaje z nicości? Rzeczywiście tak jest, jeśli nicość rozumieć jedynie jako „nie” bytu, a przy tym byt pojmować jako *byt obecny* (*das Vorhandene*) w sensie przedstawionego obiektu, który przez obecność dzieła sztuki zostaje w swym bycie zachwiany i ukazuje się jak jedynie rzekomo prawdziwy. Prawdy nigdy nie da się wyczytać z tego, co obecne i zwykłe.⁴⁹

W filozofii Heideggera prawda związana jest z odkrywaniem bycia bytu. W naszym codziennym doświadczeniu byty zasłaniają bycie – gdy spoglądamy na to, co jest, przeważnie także w kontekście użycia, poręczności (jak zauważał Heidegger, wszak również na rzeczy niewytworzone przez człowieka spoglądamy w kontekście ich użyteczności). W przypadku obrazu van Gogha buty są obecne, jednocześnie ich sposób bycia jest odmienny od zwyczajnych butów. Kiedy próbujemy uchwycić bycie, zawsze stajemy w obliczu nicości, ponieważ nie jest ono tożsame z żadnym z bytów. Woźniak zauważa również, że prawdy, która wydarza się w dziele sztuki, nie można wywodzić z tego, co zastane, gdyż to, co zastane, jest przez dzieło „jakby negowane w swym bycie. (...) Stąd stanowienie prawdy w dziele jest pewnym nadmiarem, darzeniem.”⁵⁰ W tym kontekście opinia Schapiro, że w *Źródle dzieła sztuki* Heidegger

pisze o prawdzie w odniesieniu do „bezrefleksyjnego przeżycia chłopca,” jest nieuzasadniona.

Podsumowując: w dyskusji Schapiro – Heidegger wydawałoby się, że oczywiste pytanie, kto ma rację, okazuje się problematyczne. Wynika to z faktu, iż teksty te, wbrew swej pozornej opozycyjności, nie są przeciwstawne, lecz są niemalże całkowicie obok siebie. Za każdym razem, gdy Schapiro stara się podważyć, jego zdaniem, nie trafioną tezę Heideggera, uderza w pusty punkt, ponieważ tezy Heideggera znajdują się gdzie indziej. Można zgodzić się z tym, co pisał Mitchell: jest coś smutnego w tej pozornej rozmowie, wymianie zdań, która nigdy nie nastąpiła. Kluczowym aspektem różnicy pomiędzy Heideggerem a Schapiro okazuje się bowiem (wspomniane już) odmienne rozumienie prawdy, do której – jak zauważał Derrida – obaj roszczą sobie prawo.

„Para chłopskich butów i nic więcej.

A jednak”

Powracające w „Restytucjach” Derridy pytanie, czy to, co widzimy na obrazie, jest rzeczywiście parą butów, może wydawać się jeszcze bardziej abstrakcyjne niż pytanie, do kogo one należą. Pytanie to wypowiedziane jest z pewną natarczywością przez jeden z głosów polilogu. Można odnieść wrażenie, że poprzez sam sposób budowania narracji Derrida stara się odzwierciedlić efekt wyparcia – wyrzucenia poza dyskurs. Głos pytający o parę jest sukcesywnie ignorowany, spychany, wypierany. Oczywiście przychodzi moment, kiedy wybrzmiewa, a problem pary zostaje wyartykułowany. Pytanie o parę jest pytaniem o interpretacyjny krok wstecz, w celu spojrzenia na aprioryczne założenia, fundament, który pozornie nie wymaga dowodzenia. Derrida pyta o to, co jest tak silnie zakorzenione w naszych schematach poznawczych, że nie wymaga zapytywania, lecz jednocześnie może warunkować, a czasem wręcz deformować interpretację. Francuski filozof pokazuje więc, że obaj badacze przyjęli pewną przedtezę, która jest dla nich niewidoczna.

Aktualność sporu pomiędzy Heideggerem a Schapiro wydaje się związana z tym, iż dotyka on kluczowej z perspektywy humanistyki kategorii interpretacji.⁵¹ Pojawia się więc istotne pytanie o etykę interpretacji oraz granicę pomiędzy interpretacją a projekcją. Derrida stwierdza, że zarzut dotyczący projekcji może zostać postawiony obu badaczom. Jednakże pojawia się pytanie, czy istnieje interpretacja, która nie ma charakteru projekcji, skoro – jak zauważał niegdyś Ingarden – każdy tekst konstytuowany jest częściowo przez odbiorcę? Derrida posuwa się jeszcze dalej: nie tylko zarzuca obu tekstom projekcyjność, lecz także przemoc. Jeden z głosów z „Restytucji” stwierdza, że zarówno Heidegger, jak i Schapiro stosują „brutalną i podstępą przemoc” poprzez próbę zawłaszczenia butów, przeciągnięcia ich na swoją stronę, dopasowania do własnej interpretacji.

W tym kontekście zadać można pytanie o etyczność działania Heideggera. Gest, w którym filozof przywołuje obraz, aby zaraz go odsunąć, zarzucany mu brak zainteresowania samym dziełem, jego historią czy kontekstem powstania, mogą zostać odebrane jako akt zawłaszczający lub wręcz – jak sugeruje Brigitte Sassen – (nad)użycie [(ab)use] obrazu.⁵² Jednakże można też zadać pytanie, czy skoncentrowanie Schapiro na próbie zrekonstruowania rzekomej intencji artysty jest bardziej adekwatnym podejściem, skoro tak bezpośrednio rozumiany intencjonizm w interpretacji z dzisiejszej perspektywy wydaje się anachroniczny.⁵³ Interesujący jest również fakt, iż dopominając się tak mocno o obecność autora w dziele, historyk sztuki jednocześnie pozostaje niewyczulony na intencje tekstu Heideggera. Ewa Bińczyk, podejmując refleksję nad antyesencjalistyczną i niedualizującą perspektywą interpretacji, zdawała pytanie:

Jakie czynniki wchodzą w grę, kiedy zażegnujemy konflikt między różnymi opisami i zamykamy kontrowersję czy też dyskusję? Z całą pewnością mechanizmy rozstrzygnięcia sporów między alternatywnymi opisami często wiążą się z użyciem przemocy lub wykorzystaniem relacji dominacji czy władzy.⁵⁴

Filozofka wskazuje, że dualizującej perspektywie towarzyszą założenia dotyczące istnienia „jednej rzeczywistości, jednej prawdy i jednej właściwej odpowiedzi na każde pytanie.”⁵⁵ Jednocześnie podkreśla ona, iż interpretacja nie jest tylko praktyką tworzenia znaczeń, lecz również zespołem założeń umożliwiających jej rozpoczęcie: „nie ma bowiem neutralnego punktu wyjścia sprzed interpretacji.”⁵⁶ Wydaje się to rezonować z podejściem Heideggera, wskazującym na to, że każde rozumienie jest już usytuowane, co wynika z samego sposobu bycia-w-świecie, w związku z czym interpretacja jest artykulacją tego, co „zrazu już jakoś zrozumiane, rozumienie zawsze dane jest na gruncie przedrozumienia.”⁵⁷ W takim ujęciu interpretacja jawi się jako pewne continuum, bez wyraźnie zaznaczonego początku i końca, jako wręcz niemożliwa do zakończenia. Związane jest to również z tym, iż żaden tekst „nie ma sensu ostatecznego i jednego, lecz zmienny, niestabilny.”⁵⁸ W „Restytucjach” Derrida odbiera buty zarówno Heideggerowi, jak i Schapiro. Ostatecznie decyduje się na zawieszenie ich w próżni, jakby sugerując, że niedomknięcie, niedopowiedzenie może być formą ucieczki od „przemocy” interpretacji.

Pomimo wskazanych zasadniczych różnic między *Źródłem dzieła sztuki* a tekstem Schapiro, istnieje wątek, który łączy obie interpretacje. Jest to pytanie o relacje pomiędzy człowiekiem i przedmiotami, których używa.⁵⁹ Obaj autorzy przyjmują antropocentryczną perspektywę: spoglądając na przedmiot, widzą człowieka. Buty dopasowują się do stopy, lecz jednocześnie stają się odzwierciedleniem nosiciela. Mamy więc do czynienia z nieustannym procesem wymiany – wzajemnego „odciskania” się butów na ciele człowieka i człowieka na „ciele” butów. Heidegger widzi w nich cień zmęczonej chłopki, Schapiro – udręczonego artysty. Odwołując się do proponowanego przez Andrzeja Marca pojęcia „antropowskazu,”⁶⁰ zauważyć można, że w obu przypadkach namalowany przedmiot – buty – traktowany jest jako ślad człowieka. Obaj interpretatorzy patrzą na reprezentowany przedmiot i widzą człowieka oraz ludzkie doświadczenie. W obu ujęciach przedmiot jest antropocentrycznym lustrem, zgodnie z tendencją humanistyki i filozofii do koncentrowania się na tym, co ludzkie. Jak stwierdza Ma-

rzec, w sytuacji antropocienia „rzeczy stają się więźniami ludzkiego doświadczenia poznawczego.”⁶¹ Prawdopodobnie dlatego dokonane przez Derridę zawieszenie ma w sobie coś niepokojącego – odbierając buty zarówno Schapiro, jak i Heideggerowi, pozostawia je w oddzieleniu, nie dokonuje ponownego ich przypisania. Być może w ten sposób francuski filozof kieruje nas w stronę, którą jednak sam nie podąża – spojrzenia na namalowane buty poza perspektywą ich domniemanego właściciela i jego doświadczeń.

„Para chłopskich butów i nic więcej. A jednak” – sformułowanie to może być odczytane jako wezwanie do tego, aby nie dać się zwieść pozornej zwyczajności lub banalności. Tak jak van Gogh odkrywał w codzienności nieskończony zasób motywów malarskich, tak obraz ukazujący potoczny przedmiot może generować wciąż nowe interpretacje i dyskusje.

Przypisy

- ¹ W niniejszym artykule opieram się na nowym tłumaczeniu tekstu: Martin Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. Bogusław Jasiński (Warszawa: Wydawnictwo ETHOS, 2020). Jednak w związku z tym, że pewne pojęcia stosowane przez filozofa są utrwalone poprzez liczne komentarze i opracowania jego publikacji, będę przywoływać również poprzednie tłumaczenia: Martin Heidegger, „O źródle dzieła sztuki,” tłum. Lucyna Falkiewicz, *Sztuka i Filozofia* 5 (1992): 9–67.
- ² Meyer Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” w *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, tom III, red. Maria Gołaszewska (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1991), 201–206.
- ³ Jacques Derrida, *Prawda w malarstwie*, tłum. Małgorzata Kwietniewska (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2003).
- ⁴ W „Restytucjach” Derrida wprowadza kilka głosów dyskutujących ze sobą; jak pisze, jest to „wielogłos” (o n-głosach + 1 głos żeński).
- ⁵ Pytanie o to, czy wspomniany fragment tekstu Heideggera jest rzeczywiście interpretacją obrazu van Gogha, będzie rozpatrywane w dalszej części artykułu.
- ⁶ Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, 22.
- ⁷ Ibidem, 21.
- ⁸ Obraz ten znajduje się w zbiorach Muzeum van Gogha – obiekt nr 0011V1962, dostępny 31.03.2021, <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/0011V1962>. W katalogu muzealnym tytuł obrazu to po prostu *Buty*.
- ⁹ Jacob Baart de Faille był autorem pierwszego katalogu raisonné dzieł van Gogha: *L'Oeuvre de Vincent van Gogh. Catalogue Raisonné*, wydane w 1928 roku. Schapiro w swym tekście odwołuje się do poprawionego wydania z 1939 roku.
- ¹⁰ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 203.
- ¹¹ W takiej perspektywie odczytuje go przykładowo John A. Walker, zob. John A. Walker, „Art History Versus Philosophy: The Enigma of the 'Old Shoes',” *Block* no. 2 (1980): 14–23.
- ¹² W ten sposób określa interpretację Schapiro Hagi Kenaan, zob. Hagi Kenaan, „What Philosophy Owes a Work of Art: Rethinking the Debate Between Heidegger and Schapiro,” *Symposium* 8 (3) (2004): 587–606.
- ¹³ Pojęcie „narzędzia” jest tak zakorzenione w refleksji nad filozofią Heideggera, że w celu zachowania czytelności artykułu zdecydowałam się pozostawić je zgodnie z wcześniejszymi tłumaczeniami – wg tłumaczenia Heidegger, „O źródle dzieła sztuki;” w nawiasach została podana wersja z nowego tłumaczenia.
- ¹⁴ Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, 8.
- ¹⁵ Ibidem, 22.
- ¹⁶ Źródło tego powiązania pozostaje zagadką. Heidegger nie tłumaczy, dlaczego miałyby być to buty chłopki. Derrida sugerował, że może wynikać to ze skojarzeń z obrazami van Gogha, w których przedstawiał on kobiety pracujące w polu. Dzieła te mogły być wystawione na tej samej amsterdamskiej wystawie, na której filozof widział obraz ukazujący buty.
- ¹⁷ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 202.
- ¹⁸ Schapiro, Ibidem, 204.
- ¹⁹ *Martwa natura z chodakami* z 1884 roku w zbiorach Centraal Museum w Utrechcie, dostępny 13.04.2021, <https://www.centraalmuseum.nl/en/explore/collection/modern-and-contemporary-art/21828-stilleven-met-kruik-vincent-van-gogh>, oraz *Martwa natura z chodakami* z 1881 roku w zbiorach Kröller-Müller Museum w Otterlo, dostępny 13.04.2021, <https://krollermuller.nl/en/vincent-van-gogh-still-life-with-clogs>.
- ²⁰ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 203.
- ²¹ Należy zwrócić uwagę, że odczytywanie martwych natur van Gogha jako rodzaju autoportretu jest czymś stale obecnym w refleksji dotyczącej jego malarstwa, zob. Wojciech Karpiński, *Fajka van Gogha* (Warszawa: Fundacja Zeszytów Literackich, 2011).
- ²² Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 203.
- ²³ Przykładowo: muzealny opis jednego z obrazów van Gogha przedstawiającego buty z 1888 roku sugeruje, że właścicielem przedstawionych butów mógłby być sam artysta lub Patience Escalier, którego malował w tym czasie, dostępny 13.04.2021, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436533>.
- ²⁴ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 205.
- ²⁵ Zauważyć można, że w tłumaczeniu utracony został pewien element antropomorfizujący wspomniane buty, które dosłownie „dzielnie znosiły trudy tej podróży” – oryg. „Ces chaussures, comme vous le voyez, ont bravement supporté les fatigues du voyage,” co więcej, ów antropomorfizacyjny aspekt można jeszcze podkreślić, gdyż „ont supporté” mogłoby zostać przetłumaczone jako „wspierały.”
- ²⁶ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 205.
- ²⁷ Ibidem.
- ²⁸ Ibidem.
- ²⁹ Janusz Krupiński, „Spór o »buty« van Gogha,” w *Estetyka a hermeneutyka. Materiały XVI Ogólnopolskiego Seminarium Estetycznego*, red. Franciszek Chmielowski (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1990), 126.

- ³⁰ Derrida, *Prawda w malarstwie*, 432.
- ³¹ Zob. Vincent van Gogh, *Listy do brata* (Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik 1970).
- ³² W wypowiedzi Gauguina „Je ne sais pourquoi, je flairais une histoire attachée à cette vieille relique” słowo „relique” przetłumaczone zostaje jako „relikt,” jednak w kontekście kolejnych zdań listu Gauguina być może słowo „relikwia” byłoby bardziej adekwatne.
- ³³ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 205.
- ³⁴ William John Thomas Mitchell, "Schapiro's Legacy," *Art in America* 83 (1995): 29, cyt. za: Kenaan, "What Philosophy Owes a Work of Art," 588.
- ³⁵ Schapiro, „Martwa natura jako przedmiot osobisty,” 204.
- ³⁶ Wawrzyniec Rymkiewicz, *Ktoś i nikt. Wprowadzenie do lektury Heideggera* (Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, 2002), 211.
- ³⁷ Rymkiewicz, *Ktoś i nikt*, 211.
- ³⁸ Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, 25.
- ³⁹ Wojciech Suchocki, *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1996), 155.
- ⁴⁰ Cezary Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014), 70.
- ⁴¹ Derrida, *Prawda w malarstwie*, 365.
- ⁴² Derrida, *Ibidem*, 364.
- ⁴³ Zob. Magdalena Holy-Łuczaj, „Bycie i świat. Metamorfozy pojęcia »świat« w filozofii Martina Heideggera,” *Argument*, vol. 3 (2) (2013): 339-356.
- ⁴⁴ Martin Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, tłum. Robert Marszałek (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000), 37.
- ⁴⁵ O takim rozumieniu martwej natury pisał m.in. Victor Stoichita, zob. Victor Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk (Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2011), 29.
- ⁴⁶ Martin Heidegger, „Czym jest metafizyka?,” tłum. Krzysztof Pomian, w *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. Krzysztof Michalski (Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1977), 29.
- ⁴⁷ Heidegger, „Czym jest metafizyka?,” 30.
- ⁴⁸ Heidegger, *Wprowadzenie do metafizyki*, 37.
- ⁴⁹ Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, 122.
- ⁵⁰ *Ibidem*, 135.
- ⁵¹ O rekonstrukcji znaczenia pojęcia interpretacji zob. Jan P. Hudzik, „Interpretacja – tożsamość – etyka,” w *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj (Kraków: Universitas, 2007).
- ⁵² Bigitte Sassen, „Heidegger on van Gogh's Old Shoes: The Use/Abuse of a Painting,” *Journal of the British Society for Phenomenology* 32:2 (2001): 160-173.
- ⁵³ W kontekście problemu intencji autora zob. Umberto Eco, *Pomiędzy autorem a tekstem*, w: *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. Stefan Collini (Kraków: Wydawnictwo Znak, 1996), również zob. Danuta Szajnert, *Intencje autora i etyka interpretatora*, w *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj (Kraków: Universitas, 2007).
- ⁵⁴ Ewa Bińczyk, „Interpretacja poza dualizmem – monizm interpretacyjny Stanleya Fisha,” w *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj (Kraków: Universitas, 2007), 92.
- ⁵⁵ *Ibidem*. 87.
- ⁵⁶ *Ibidem* 95.
- ⁵⁷ Michał Januszkiewicz, „Etyczny wymiar hermeneutyki (wokół Gianni Vattimo),” w *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj (Kraków: Universitas, 2007), 291.
- ⁵⁸ Mieczysław Dąbrowski, „Etyczny wygłos interpretacji. Rozumienie, warunki, sens,” w *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj (Kraków: Universitas, 2007), 228.
- ⁵⁹ O relacji pomiędzy człowiekiem i przedmiotami zob. Marek Krajewski, *Sq w życiu rzeczy. Szkice z socjologii przedmiotów* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2013).
- ⁶⁰ „O ile antropocień mówi nam o sytuacji, w której rzeczy stają się więźniami ludzkiego doświadczenia poznawczego, to antropowskasz będzie przykładem przedmiotu zredukowanego do roli ludzkiego świadka,” Andrzej Marzec, *Antropocień. Filozofia i estetyka po końcu świata* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021), 21.
- ⁶¹ Marzec, *Antropocień*, 172.

Bibliografia

- Bińczyk, Ewa. „Interpretacja poza dualizmem – monizm interpretacyjny Stanleya Fisha.” W *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj, 85–97. Kraków: Universitas, 2007.
- Dąbrowski, Mieczysław. „Etyczny wygłos interpretacji. Rozumienie, warunki, sens.” W *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj, 221–233. Kraków: Universitas, 2007.
- Derrida, Jacques. *Prawda w malarstwie*. Tłum. Małgorzata Kwietniewska. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2003.
- Eco, Umberto. „Pomiędzy autorem a tekstem.” W *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. Stefan Collini, 66–87. Kraków: Wydawnictwo Znak, 1996.
- Heidegger, Martin. „Czym jest metafizyka?” Tłum. Krzysztof Pomian. W *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. Krzysztof Michalski, 27–47. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1977.
- Heidegger, Martin. *Wprowadzenie do metafizyki*. Tłum. Robert Marszałek. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Heidegger, Martin. *Źródło dzieła sztuki*. Tłum. Bogusław Jasiński. Warszawa: Wydawnictwo ETHOS, 2020.
- Holy-Łuczaj, Magdalena. „Bycie i świat. Metamorfozy pojęcia »świat« w filozofii Martina Heideggera.” *Argument*, vol. 3 (2) (2013): 339-356.
- Hudzik, P. Jan. „Interpretacja – tożsamość – etyka.” W *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj, 201–219. Kraków: Universitas, 2007.
- Januszkiewicz, Michał. „Etyczny wymiar hermeneutyki (wokół Gianni Vattimo).” W *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj, 290–304. Kraków: Universitas, 2007.
- Karpiński, Wojciech. *Fajka van Gogha*. Warszawa: Zeszyty Literackie, 2011.
- Kenaan, Hagi. “What Philosophy Owes a Work of Art: Rethinking the Debate Between Heidegger and Schapiro.” *Symposium* 8 (3) (2004): 587-606.
- Krajewski, Marek. *Są w życiu rzeczy. Szkice z socjologii przedmiotów*. Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2013.
- Krupiński, Janusz. „Spór o »buty« van Gogha.” W *Estetyka a hermeneutyka. Materiały XVI Ogólnopolskiego Seminarium Estetycznego*, red. Franciszek Chmielowski, 121–128. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1990.
- Marzec, Andrzej. *Antropocien. Filozofia i estetyka po końcu świata*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2021.
- Rymkiewicz, Wawrzyniec. *Ktoś i nikt. Wprowadzenie do lektury Heideggera*. Wrocław: Fundacja na Rzecz Nauki Polskiej, 2002.
- Sassen, Brigitte. “Heidegger on van Gogh's Old Shoes: The Use/Abuse of a Painting.” *Journal of the British Society for Phenomenology*, 32:2 (2001): 160-173.
- Schapiro, Meyer. „Martwa natura jako przedmiot osobisty.” W *Estetyka w świecie. Wybór tekstów*, tom III, red. Maria Gołaszewska, 201–206. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1991.
- Stoichita, Victor. *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*. Tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk. Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 2011.
- Suchocki, Wojciech. *W miejscu sumienia. Śladem myśli o sztuce Martina Heideggera*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1996.
- Szajnert, Danuta. *Intencje autora i etyka interpretatora*, w *Filozofia i etyka interpretacji*, red. Adam F. Kola, Andrzej Szahaj, 265–275. Kraków: Universitas, 2007.
- Van Gogh, Vincent. *Listy do brata*. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik, 1970.
- Walker, John A. "Art History Versus Philosophy: The Enigma of the 'Old Shoes'." *Block* no. 2, (1980): 14-23.
- Woźniak, Cezary. *Martina Heideggera myślenie sztuki*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014.