

Stopy: Kořeny indiciálního paradigmatu Carlo Ginzburg

Bůh je v detailu.
A. Warburg

*Předmět, jenž promlouvá o ztrátě, o ničení, o mizení věcí.
Nemluví o sobě. Mluví o druhých. Zahrne také je?*
J. Johns

Na těchto stránkách se pokusím ukázat, jak koncem 19. století v oblasti vědy v tichosti vyvstal epistemologický model (chcete-li, paradigma¹), jemuž dosud nebyla věnována dostatečná

1 Termín používám ve významu, jež navrhuje Thomas Samuel Kuhn v knize *La struttura delle rivoluzioni scientifiche*. Torino: Einaudi, 1969, bez ohledu na upřesnění a distinkce autorem zavedené později (srov. „Postscript – 1969“. In: *The Structure of Scientific Revolutions*. 2nd ed. Chicago: University of Chicago Press, 1974, s. 174nn.). Český viz: Týž. *Struktura vědeckých revolucí*. Přeložil Tomáš Jeníček. Praha: OIKOYMENH, 1997.

pozornost. Analýza tohoto paradigmatu, které fakticky široce působí, ačkoli není explicitně uchopeno teoreticky, může snad pomoci vymanit se z obtíží daných protikladem mezi „rationalismem“ a „iracionalismem“.

I.

1. V letech 1874 až 1876 se na stránkách časopisu *Zeitschrift für bildende Kunst* objevila série článků o italském malířství. Byl pod nimi podepsán neznámý ruský vědec Ivan Lermolieff (též Lermoliev); do němčiny je přeložil rovněž neznámý Johannes Schwarze. Články navrhovaly novou metodu atribuce starých obrazů, jež vzbudila mezi historiky umění protikladné reakce a vzrušené debaty. Teprve po několika letech autor odhodil dvojí masku, za níž se skrýval. Ve skutečnosti šlo o italského vědce Giovanniho Morelliho (Schwarze je kalk a Lermolieff dílčí anagram jeho příjmení). A o Morelliho metodě se mezi kunsthistoriky běžně mluví dodnes.²

2 O Morellim viz zejména Edgar Wind. *Arte e anarchia*. Milano: Mondadori, 1972, s. 52–75, 166–168 a tam uvedená bibliografie. K jeho životopisu přidejme: Margherita Ginouliac. „Giovanni Morelli. La vita“. In: *Bergomum*. 1940, XXXIV, pozn. 2, s. 51–74. Morelliho metodou se nedávno nově zabývali Richard Wollheim („Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship“. In: Týž. *On Art and the Mind. Essays and Lectures*. London: Allen Lane, 1973, s. 177–201), Henri Zerner („Giovanni Morelli et la science de l'art“. *Revue de l'art*. 1978, č. 40–41, s. 209–215); Giovanni Previtali („À propos de Morelli“. *Revue de l'art*. 1978, č. 42, s. 27–31). Další příspěvky k tématu jsou uvedeny v pozn. 12. Bohužel neexistuje

Podívejme se v krátkosti, v čem tato metoda spočívala. Muzea jsou plná obrazů, jejichž autorství je určeno nepřesně, tvrdil Morelli. Avšak vrátit obraz jeho skutečnému autorovi je obtížné: často stojíme před díly nesignovanými, případně přemalovanými nebo ve špatném stavu. V takové situaci je nezbytné mít možnost odlišit originály od kopií. Avšak abychom to mohli udělat (prohlašuje Morelli), nesmíme vycházet, jak je tomu obvykle, z nejviditelnějších, a tudíž nejsnáze napodobitelných vlastností obrazů: z očí obrácených k nebi u postav Peruginových, úsměvu postav Leonardových a tak dále. Je naopak třeba zkoumat zcela zanedbatelné detaily, méně ovlivněné charakteristickými rysy školy, k níž malíř patřil: ušní lalůčky, nehty, tvar prstů na rukou a na nohou. Takto Morelli objevil

souhrnná studie, která by se vedle Morelliho prací z dějin umění komplexně zabývala jeho vědeckou výchovou v mládí, vztahy s německým prostředím, přátelstvím s De Sanctisem či účastí na politickém životě. Pokud jde o De Sanctise, odkazujeme na dopis, v němž jej Morelli navrhoval jako vyučujícího italské literatury na Polytechnice v Curychu (srov. Francesco De Sanctis. *Lettere dall'esilio [1853–1860]*. Bari: Laterza 1938, s. 34–38), a na rejstříky svazků De Sanctisova *Epistolario* (4 sv., Torino: Einaudi, 1956–1969). K Morelliho politickému angažmá viz prozatím stručné poznámky in: Giorgio Spini. *Risorgimento e protestanti*. Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 1956, s. 114, 261, 335. K ohlasu Morelliho textů v Evropě viz úryvek z dopisu Minghettimu z Basileje 22. června 1882: „Starý Jakob Burckhardt, jehož jsem navštívil včera večer, mě velmi srdečně přijal a ochotně se mnou strávil celý večer. Je to člověk velice originální jak v tom, co dělá, tak v tom, jak myslí, a líbil by se i tobě, ale zejména by vyhovoval naší paní Lauře. O Lermolieffově knize se mnou mluvil, jako by ji znal z paměti, a využil příležitosti, aby mi položil řadu otázek – což nemálo zalichotilo mé sebelásce. Dnes ráno se spolu ještě setkáme...“ (Biblioteca Comunale di Bologna [Archiginnasio]. Carte Minghetti, XXIII, 54).

a důkladně zkatologizoval tvar ucha u Botticelliho, u Cosmé Tury a dalších: tedy rysy přítomné na originálech, avšak nikoli na kopiích. Díky této metodě navrhl v některých předních evropských muzeích desítky a desítky nových atribucí. Leckdy to byly atribuce doslova senzační: v jisté ležící Venuši v dráždanské galerii, pokládané za Sassoferratovu kopii ztracené malby Tizianovy, poznal jedno z velmi mála děl, která lze bezpečně přisoudit Giorgionovi.

Navzdory těmto výsledkům byla Morelliho metoda silně kritizována, patrně také pro takřka arogantní jistotu, s níž ji autor prezentoval. Později byla označena za mechanickou, hrubě pozitivistickou a upadla v nemilost.³ (Na druhé straně je možné, že mnozí odborníci, kteří se o ní vyjadřovali povýšeně, ji při určování autorství sami dál v tichosti používali.) Na opětovném oživení zájmu o Morelliho práce má zásluhu Wind, jenž v nich spatřoval typický příklad moderního postoje ve vztahu k uměleckému dílu – postoje vedoucího k ocenění detailů spíše než celku díla. Podle Winda jde v Morellim o vyhocení kultu bezprostředního génia, jež si osvojil v mládí při styku

3 Longhi o Morellim prohlašoval, že v porovnání s „velkým“ Cavalcasellem není tak „velký, přesto však pozoruhodný“, avšak vzápětí mluvil o „materialistických poukazech“, jež činí jeho „metodiku domyšlivou a esteticky nepoužitelnou“ (Roberto Longhi. „Cartella tizianesca“. In: *Tyž. Saggi e ricerche - 1925-1928*. Firenze: Sansoni, 1967, s. 234). (Ohledně následků tohoto a dalších podobných Longhiho soudů srov. Gianfranco Contini. „Longhi prosatore“. In: *Tyž. Altri esercizi (1942-1971)*. Torino: Einaudi, 1972, s. 117.) Srovnání s Cavalcasellem vycházející v Morelliho neprospěch převzal například Fagiolo in: Giulio Carlo Argan – Maurizio Fagiolo. *Guida alla storia dell'arte*. Firenze: Sansoni, 1974, s. 97, 101.

s romantickými kruhy v Berlíně.⁴ Tato interpretace není příliš přesvědčivá vzhledem k tomu, že si Morelli nekladal otázky estetického řádu (což mu bylo později vytýkáno), nýbrž především řádu filologického.⁵ Ve skutečnosti implikovala Morellim navržená metoda rozmanité, daleko širší možnosti. Uvidíme, že Wind sám byl jen krůček od jejich pochopení.

2. „Morellioho knihy,“ píše Wind, „vypadají v porovnání se spisy ostatních kunsthistoriků poněkud nezvykle. Jsou posety obrázky prstů a uší, důkladnými seznamy oněch drobných vlastností, jež prozrazují přítomnost daného umělce, tak jako otisky prstů usvědčují zločince... kterékoli muzeum umění, jež Morelli zkoumá, okamžitě nabývá podoby muzea zločinu...“⁶ Toto porovnání brilantně rozvinul Castelfnuovo, který Morellioho metodu indicií postavil vedle metody, již takřka ve stejné době přisoudil Sherlocku Holmesovi jeho tvůrce Arthur Conan Doyle.⁷ Znalec

4 Srov. E. Wind. *Arte e anarchia*, s. 64–65. Croce naproti tomu mluvil o „senzualismu bezprostředních a rozvinutých detailů“ (Benedetto Croce. *La critica e la storia delle arti figurative. Questioni di metodo*. Bari: Laterza & Figli, 1946, s. 15).

5 Srov. R. Longhi. *Saggi e ricerche*, s. 321: „Pokud jde o smysl pro kvalitu, v Morellim ostatně tak málo rozvinutý a tak často svedený na scesti svévolí prostých činů ‚znalce‘...“; hned nato dokonce označuje Morellioho za „průměrného a neblahého kritika z Gorlaw“ (Gorlaw je ruská parodie na Gorle, obec poblíž Bergama, kde Morelli-Lermolieff žil).

6 Srov. E. Wind. *Arte e anarchia*, s. 63.

7 Srov. Enrico Castelfnuovo. „Attribution“. In: *Encyclopaedia universalis*. Vol. II. Paris: Encyclopaedia Universalis France, 1968, s. 782. Obecněji Arnold Hauser (*Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*. Torino: Einaudi, 1969, s. 923–947; česky viz: *Filosofie dějin umění*).

umění je přirovnán k detektivovi, odhalujícímu autora zločinu (obrazu) na základě indicií pro většinu lidí nepostižitelných. Příklady Holmesova důvtipu při posuzování stop v blátě, popele z cigarety a podobně je, jak dobře víme, bezpočet. Abychom se však přesvědčili o přesnosti Castelnuovovy paralely, podívejme se na povídku *Lepenková krabice* (1892), kde Sherlock Holmes doslova „morellizuje“, tedy uplatňuje Morelliho postup. Případ začíná právě dvěma uříznutými ušima, které přišly poštou jistě nevinné slečně. Na scéně se ukazuje znalec při práci: Holmes se odmlčel...

a já [Watson] s překvapením zjistil, když jsem se pootočil, že s mimořádnou pozorností studuje slečnin profil. Na jeho bystré tváři se kratičce mihlo jak překvapení, tak zadostiučinění, ale když se slečna ohlédla, aby zjistila, proč nedopověděl, co chtěl říci, tvářil se už zase stejně neosobně jako předtím.⁸

O kus dál Holmes vysvětluje Watsonovi (a čtenářům) průběh bleskového myšlenkového pochodu:

Jako lékař jistě víte, Watsone, že žádný lidský orgán není tak různorodý jako ucho. Zpravidla bývá každý pár uší zcela oso-

Překlad Bohumil Pánek. Praha: Odeon, 1975) srovnává *detektivní metodu* Freudovu s metodou Morelliho (srov. pozn. 12).

8 Srov. Arthur Conan Doyle. „The Cardbord Box“. In: *The Complete Sherlock Holmes Short Stories*. London: Avenel, 1976, s. 923–947. Citovaná pasáž v češtině: Arthur Conan Doyle. *Poslední poklona Sherlocka Holmese*. Přeložila Eva Kondrysová. Praha: Mladá fronta, 1975, s. 46.

bitý a liší se od všech ostatních. V loňském ročníku časopisu *Anthropological Journal* najdete dvě krátké stati z mého pera na toto téma. Prozkoumal jsem ty dvě uši v krabice jako odborník a přesně jsem si zapamatoval jejich anatomické zvláštnosti. Představte si tedy moje překvapení, když jsem se zahleděl na slečnu Cushingovou a zjistil jsem, že její ucho odpovídá přesně ženskému uchu, které jsem krátce předtím prohlížel. Bylo to mnohem víc než náhodná shoda. Měla stejně zkrácený lalůček, stejnou širokou křivku horního boltce, stejně zatočené závitě na chrupavce. Ve všech podstatných znacích to bylo totéž ucho.

Pochopil jsem ovšem okamžitě dalekosáhlé důsledky tohoto zjištění. Bylo očividné, že obětí je někdo z pokrevního příbuzenstva, a to velice blízkého...⁹

- 9 Srov. A. C. Doyle. „The Card Box“, s. 937–938. „The Cardbord Box“ (Lepenková krabice) vyšla poprvé v *The Strand Magazine*. 1893, č. V, s. 61–73. Později vyšlo najevo (srov. Týž. *The Annotated Sherlock Holmes*. Vol. II. London: Clarkson Potter, 1968, s. 208), že o několik měsíců později byl v témže časopise otištěn anonymní článek o různých tvarech lidského ucha („Ears: a Chapter One“. *The Strand Magazine*. 1893, VI, s. 388–391, 525–527). Podle editora titulu *The Annotated Sherlock Holmes* (s. 208) by autorem článku mohl být sám Conan Doyle, jenž by pak redigoval Holmesův příspěvek pro *Anthropological Journal* (správně *Journal of Anthropology*). Pravděpodobně však jde o lacinou domněnku: článku o uších předcházely rovněž na stránkách *The Strand Magazine* (1893, V, s. 119–123, 295–301) články s názvem „Hands“, jež podepsal Beckles Willson. Přesto stránka v *The Strand Magazine*, přinášející vyobrazení různých tvarů lidského ucha, neodolatelně připomíná ilustrace, jež doprovázejí texty Morelliho – což potvrzuje, že v kultuře oněch let podobná témata kolovala.

3. Za okamžik uvidíme, co tento paralelismus implikuje.¹⁰ Ještě předtím však bude užitečné připomenout jiný Windův cenný odhad:

Některým Morelliho kritikům se zdálo podivné jeho tvrzení, že „osobnost je nutné hledat tam, kde je osobní úsilí nejméně intenzivní“. V tomto ohledu by však moderní psychologie dala Morellimu za pravdu: naše nevědomé nepatrné pohyby odhalují náš charakter lépe než jakýkoli formální postoj, který jsme si pečlivě připravili.¹¹

10 Nelze však vyloučit, že jde o víc než paralelismus. Strýc Conana Doylea Henry Doyle, malíř a výtvarný kritik, se stal r. 1869 ředitelem National Art Gallery v Dublinu (srov. Pierre Nordon. *Sir Arthur Conan Doyle. L'homme et l'œuvre*. Paris: Klincksieck, 1964, s. 9). V r. 1887 se Morelli s Henrym Doylem setkal a napsal o tom příteli, siru Henrymu Layardovi: „Velmi mě zaujalo, co mi sdělujete o dublinské galerii, a to tím spíš, že jsem měl v Londýně to štěstí se osobně poznat s dobrým člověkem panem Doylem, jenž na mě udělal ten nejlepší dojem... ale běda, s jakými se to setkáváme lidmi místo Doyleů ve vedení evropských galerií?!“ (British Museum. Add. ms 38965. Layard Papers, sv. XXXV, s. 120v). Že Henry Doyle byl obeznámen (pochopitelně, jako historik umění) s Morelliho metodou, dokládá jím redigovaný *Catalogue of the Works of Art in the National Gallery of Ireland* (Dublin, 1890), v němž se užívá (srov. např. s. 87) Kuglerova příručka, r. 1887 Layardem podstatně přepracovaná pod Morelliho vedením. První anglický překlad Morelliho spisů vyšel r. 1883 (srov. bibliografii in: Irma Richter (ed.). *Italianische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter - 1876-1891*. Baden-Baden: Bruno Grimm, 1960). Právě z Holmesových „dobrodružství“ (*A Study in Scarlet*) šlo do tisku v r. 1887. Z toho všeho vyplývá možnost, že Conan Doyle znal prostřednictvím svého strýce Morelliho metodu. Není to však nutný předpoklad, jelikož Morelliho texty nebyly jistě jediným nositelem podobných myšlenek, jako jsou ty, jež jsme se pokusili prozkoumat.

11 Srov. E. Wind. *Arte e anarchia*, s. 62.