

2

Carlo Ginzburg

Stopy

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.). Česky 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 Ginoulhiac. „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 ruce 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 zkatalogizoval 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 drážďanské galerii, pokládané za Sassoferatovu 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 vyhrocení 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: Týž. *Saggi e ricerche - 1925-1928*. Firenze: Sansoni, 1967, s. 234). (Ohledně následků tohoto a dalších podobných Longhiho soudů srov. Gianfranco Contini. „Longhi prosatore“. In: Týž. *Altri esercizi (1942-1971)*. Torino: Einaudi, 1972, s. 117.) Srovnání s Cavalcasellem vycházející v Morelliho nepospěch 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 nekladl 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. „Morelliho 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 Castelnuovo, který Morelliho 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 Morelliho 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 Castelnuovo. „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 potočil, 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 Cardboard 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 krabici 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 závitky na chrupavce. Ve všech podstatných znacích to bylo totéž ucho.

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

9 Srov. A. C. Doyle. „The Card Box“, s. 937–938. „The Cardboard 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: článek o uších předcházel rovněž na stránkách *The Strand Magazine* (1893, V, s. 119–123, 295–301) článek 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 mne 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). Prvé 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.

„Naše nevědomé nepatrné pohyby...“: za všeobecný výraz „moderní psychologie“ můžeme beze všeho dosadit jméno Freud. Windovy stránky věnované Morellimu totiž obrátily pozornost odborníků¹² k dlouho opomíjené pasáži slavné Freudovy studie *Michelangelův Mojžíš* (1914). V úvodu druhého odstavce tam Freud píše:

Dlouho předtím, než jsem mohl slyšet něco o psychoanalýze, jsem se dozvěděl, že jeden ruský znalec umění, Ivan Lermoliev, jehož první stati vyšly v němčině v letech 1874 až 1876, vyvolal v galeriích Evropy převrat tím, že revidoval přiřazení mnoha obrazů k jednotlivým malířům, naučil s jistotou odlišovat kopie od originálů a z děl oproštěných od svých dřívějších označení konstruoval nové umělecké individuality. Prováděl to tak, že přikázal, že je třeba odhlédnout od celkového dojmu, jímž působí určitý obraz, a od jeho hlavních rysů a vyzdvihl charakteristický význam vedlejších detailů, takových maličkostí, jako je kresba nehtů u prstů, ušních lalůček, glorioly a jiných nepovšimnutých věcí, jež kopista opomíjí napodobit a které přece každý umělec provádí způsobem, jenž jej charakterizuje. Velmi mne potom zajímalo, když jsem se dozvěděl, že se za ruským pseudonymem

12 Vedle přesného připomenutí Hauserova (*Le teorie dell'arte*, s. 97; originál z r. 1959) viz Jack J. Spector. „Les méthodes de la critique d'art et la psychanalyse freudienne“. *Diogenes*. 1969, č. 66, s. 77–101; Hubert Damisch. „La partie et le tout“. *Revue d'esthétique*, 1970, č. 2, s. 168–188; Týž. „Le gardien de l'interprétation“. *Tel Quel*. 1971, č. 44, s. 70–96; Richard Wollheim. „Freud and the Understanding of the Art“. In: Týž. *On Art and the Mind*, s. 209–210.

skrýval italský lékař jménem Morelli. Zemřel roku 1891 jako senátor Italského království. Domnívám se, že jeho metoda je s technikou lékařské psychoanalýzy úzce příbuzná. Také ta je zvyklá uhadovat z málo oceňovaných rysů anebo rysů, jimž nebyla věnována pozornost, z odpadků – „refuse“ – pozorování tajné a skryté.¹³

Studie o Michelangelově *Mojžíši* vyšla nejprve anonymně. Freud přiznal autorství až ve chvíli, kdy ji zahrnul do sebraných spisů. Panoval názor, že Morelliho sklon vymazat vlastní autorství skrýváním se za různými pseudonymy nakonec v jistém smyslu nakazil i Freuda: a vyrojily se více či méně přijatelné domněnky o významu této konvergence.¹⁴ Jisté je, že Freud skrytý za závojem anonymity přiznal v podobě zároveň explicitní i vyhýbavé značný intelektuální vliv, jímž na něho Morelli zapůsobil dávno před objevem psychoanalýzy („Dlouho předtím, než jsem mohl slyšet něco o psychoanalýze...“). Redukovat tento

13 Srov. Sigmund Freud. *Il Mosè di Michelangelo*. Torino: Bollati Boringhieri, 1976, s. 36–37 (originál: „Der Moses des Michelangelo“. In: Týž. *Gesammelte Werke*, sv. X, s. 185; český překlad: Týž. *Spisy z let 1913–1917*. Přeložil Miloš Kopal. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2002, s. 164). Charles Brenner („Freud and Michelangelo's Moses“. *American Imago*. 1976, č. 33, s. 60–75) se zabývá Freudovou interpretací Mojžíše, aniž zmiňuje Morelliho. Neměl jsem možnost vidět text Käte Victorius „Der ‚Moses des Michelangelo‘ von Sigmund Freud“. In: Alexander Mitscherlich (ed.). *Entfaltung der Psychoanalyse*. Stuttgart: Klett, 1956, s. 1–10.

14 Srov. Sarah Kofman. *L'enfance de l'art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*. Paris: Galilée, 1975, s. 19, 27; H. Damisch. „Le gardien de l'interprétation“, s. 70nn.; R. Wollheim. *On Art and the Mind*, s. 210.

vliv, jak se to dělo, pouze na esej o Michelangelově *Mojžíši* či obecněji na eseje, jejichž námět se týká dějin umění,¹⁵ znamená nepatříčně omezit dosah Freudových slov: „Domnívám se, že jeho [Morelliho] metoda je blízce příbuzná s technikou lékařské psychoanalýzy.“ Ve skutečnosti celé Freudovo prohlášení, jež jsme citovali, zajišťuje Giovannimu Morellimu zvláštní místo v historii zrodu psychoanalýzy. Jde totiž o spojení doložené, nikoli pouze domnělé tak jako u většiny Freudových „průkopníků“ a „předchůdců“; navíc se Freud s Morelliho spisy seznámil, jak jsme uvedli, v období „předanalytickém“. Máme tudíž co činit s okolností, která přímo přispěla k vykrystalizování psychoanalýzy, a ne (jako v případě stránky o snu J. Poppera „Lynkeus“, připomínané v dotiscích *Traumdeutung*)¹⁶ se souvislostí nalezenou dodatečně, když už byl objev učiněn.

4. Než se pokusíme pochopit, co mohl Freud vytěžit z četby Morelliho spisů, bude namíste upřesnit okamžik, kdy se tato četba odehrála. Okamžik či spíše okamžiky, vzhledem k tomu, že Freud mluví o dvou různých setkáních: „Dlouho předtím, než jsem mohl slyšet něco o psychoanalýze, jsem se dozvěděl, že jeden ruský znalec umění, Ivan Lermoliev...“; „Velmi mne

15 Výjimkou je výtečná studie Spectorova, která však popírá existenci reálného vztahu mezi Morelliho a Freudovou metodou (J. J. Spector. „Les méthodes de la critique d'art et la psychanalyse freudienne“, s. 82–83).

16 Srov. Sigmund Freud. *L'interpretazione dei sogni*. Torino: Newton Compton, 1976, s. 289 pozn. (v pozn. na s. 107 jsou uvedeny dvě pozdější Freudovy práce o jeho vztazích s „Lynkeem“). Česky viz: Týž. *Výklad snů. O snu*. Přeložil Otakar Vochoč. Praha: Psychoanalytické nakladatelství J. Kocourek, 1998.

potom zajímalo, když jsem se dozvěděl, že se za ruským pseudonymem skrývá italský lékař jménem Morelli...“

První vyjádření dokážeme datovat jenom odhadem. Jako *terminus ante quem* můžeme určit rok 1895 (kdy byly publikovány Freudovy a Breuerovy *Studie o hysterii*) nebo 1896 (kdy Freud poprvé použil termín psychoanalýza).¹⁷ Jako *terminus post quem* rok 1883. V prosinci toho roku totiž Freud v dlouhém dopise snoubence líčí své „objevení malby“, k němuž došlo při návštěvě drážďanské galerie. V minulosti se o malbu nezajímal. Teď, píše, „jsem setřásl své barbarství a začal obdivovat“.¹⁸ Těžko předpokládat, že spisy neznámého historika umění zaujaly Freuda před tímto datem; naopak lze právem předpokládat, že je začal číst krátce po tomto dopisu snoubence o drážďanské galerii, jelikož první Morelliho studie vydané knižně (Lipsko 1880) se týkaly děl italských mistrů v mnichovských, drážďanských a berlínských galeriích.¹⁹

Druhé Freudovo setkání s Morelliho spisy lze snad datovat přesněji. Právě jméno Ivana Lermolieffa bylo poprvé zveřejněno na titulní straně vydání zmíněných studií v anglickém překladu z r. 1883; v dotiscích a překladech po r. 1891 (kdy Morelli

17 Srov. Marthe Robert. *La rivoluzione psicoanalitica. La vita e l'opera di Freud*. Torino: Boringhieri, 1967, s. 84.

18 Srov. Ernst H. Gombrich. „Freud e l'arte“. In: *Freud e la psicologia dell'arte*. Torino: Einaudi, 1967, s. 14. Zvláštní je, že Gombrich v této studii nezmiňuje pasáž, kde Freud mluví o Morellim.

19 Ivan Lermolieff. *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin. Ein kritischer Versuch. Aus dem Russischen übersetzt von Dr. Johannes Schwarze*. Leipzig: E. A. Seemann, 1880.

umírá) je vždy uvedeno jak jméno, tak pseudonym.²⁰ Není vyloučeno, že jeden ze svazků se dříve nebo později Freudovi dostal do rukou; o pravé totožnosti Ivana Lermolieffa se však pravděpodobně dozvěděl čirou náhodou v září 1898, kdy se probíral jednou knihovnou v Miláně. Ve Freudově knihovně zachované v Londýně se skutečně nachází výtisk knihy Giovanniho Morelliho (Ivana Lermolieffa) *Della pittura italiana. Studii storico critici – Le gallerie Borghese e Doria Pamphili in Roma* (O italském malířství. Historicko-kritické studie – Galerie Borghese a Doria Pamphili v Římě), Milano: Treves, 1897. Na titulní straně je zapsáno datum zakoupení: Milán, 14. září.²¹ Jediný Freudův pobyt v Miláně se uskutečnil na podzim 1898.²² V tu dobu ostatně Morelliho kniha zajímala Freuda ještě z dalšího důvodu. Už několik měsíců se zabýval otázkou přeroknutí: nedlouho předtím došlo v Dalmácii k epizodě, již posléze analyzoval v *Psychopatologii každodenního života*: marně se pokoušel vzpomenout si na jména autora fresek v Orvietu. A jak skutečného autora (Signorelli), tak případně další, kteří zpočátku vytanuli Freudovi na mysli (Botticelli, Boltraffio), zmiňuje také Morelli ve své knize.²³

20 Giovanni Morelli (I. Lermolieff). *Italian Masters in German Galleries. A Critical Essay on the Italian Pictures in the Galleries of Munich, Dresden and Berlin*. Translated by L. M. Richter. London, 1883.

21 Srov. Harry Trosman – Roger Dennis Simmons. „The Freud Library“. *Journal of the American Psychoanalytic Association*. 1973, č. 21, s. 672. (Děkuji srdečně Pieru Cesaru Borimu za toto upozornění.)

22 Srov. Ernest Jones. *Vita e opere di Freud*. Vol. I. Milano: il Saggiatore, 1964, s. 404.

23 Srov. M. Robert. *La rivoluzione*, s. 144; G. Morelli (I. Lermolieff). *Della*

Co ale mohla pro Freuda – pro mladého Freuda, jenž měl ještě daleko k psychoanalýze – znamenat četba Morelliho studií? Na to poukazuje sám Freud: nabídku interpretační metody založené na odpadu, na margináliích, jež jsou chápány jako vypovídající. Detaily dosud obvykle považované za bezvýznamné či přímo triviální, „nízké“, takto poskytovaly klíč k tomu, jak přistupovat k nejvyšším produktům lidského ducha: „Moji protivníci,“ píše ironicky Morelli (se záměrně použitou ironií, aby se zalíbil Freudovi) „mě s oblibou označují jako někoho, kdo nedokáže vidět duchovní smysl uměleckého díla, a proto přikládá zvláštní význam vnějškovým prvkům, jako je tvar rukou, ucha a dokonce, *horribile dictu*, tak nevábnému objektu, jako jsou nehty.“²⁴ Také Morelli by mohl přijmout za své vergiliovské motto milé Freudovi, použité jako epigraf ve *Výkladu snů*: „Flectere si nequeo Superos, Acheronta movebo“ (Když se mi nepodaří ohmýknout nebeské bohy, pohnu podsvětím).²⁵ Tyto marginálie byly pro Morelliho vypovídající také proto, že představovaly okamžiky, kdy se umělcova kontrola, vázaná na kulturní tradici, uvolňuje a přenechává místo ryze osobním

pittura italiana, s. 88–89 (o Signorellim), 159 (o Boltraffiovi).

24 *Tamtéž*, s. 4.

25 Freudova volba Vergiliova verše byla vykládána různě, viz Walter Schoenau. *Sigmund Freuds Prosa. Literarische Elemente seines Stils*. Stuttgart: Metzler, 1968, s. 61–73. Nejpřesvědčivěji na mě působí vysvětlení E. Simona (s. 72), podle něž epigraf znamená, že skrytá, neviditelná část skutečnosti není méně významná než ta viditelná. K možným politickým implikacím epigrafu, jež použil už Lassalle, viz pěknou studii Carla E. Schorskeho „Politique et parricide dans l'Interprétation des rêves“ de Freud“. *Annales ESC*. 1973, č. 28, s. 309–328 (zejména s. 325nn.).

rysům, „které mu unikají, aniž si toho povšimne“.²⁶ Ještě více než poukaz, tehdy nikoli výjimečný, na nevědomou činnost²⁷ upoutá ztotožnění intimního jádra umělecké individuality s prvky, které unikly kontrole vědomí.

5. Mohli jsme tedy sledovat, jak se rýsuje analogie mezi metodou Morelliho, Holmesovou a Freudovou. O sepětí Morelli–Holmes a Morelli–Freud jsme se už zmínili. O jedinečné konvergenci mezi postupem Holmesovým a Freudovým zase pojednává S. Marcus.²⁸ Sám Freud ostatně vyjevil jednomu pacientovi („vlčímu člověku“) svůj zájem o dobrodružství Sherlocka Holmese. Ale s jedním kolegou (T. Reik), jenž vedle sebe stavěl psychoanalytickou metodu a metodu Holmesovu, mluvil na jaře roku 1913 s jistým obdivem o Morelliho atribučních technikách. Ve všech třech případech umožňují zcela nepatrné stopy uchopit hlubší, jinak nedosažitelnou skutečnost. Stopy: přesněji symptomy (v případě Freudově), indicie (v případě Sherlocka Holmese) a malířské znaky (v případě Morelliho).²⁹

26 Srov. G. Morelli (I. Lermolieff). *Della pittura italiana*, s. 71.

27 Srov. Morelliho nekrolog, jehož autorem je Richter (*tamtéž*, s. XVIII): „ony zvláštní indicie [objevené Morellim]..., jež daný mistr běžně používá, navykle a takřka nevědomě...“

28 Srov. jeho úvod k Arthur Conan Doyle. *The Adventures of Sherlock Holmes. A facsimile of the stories as they were first published in the Strand Magazine*. New York: Schocken Books, 1976, s. X–XI. Viz též bibliografii pod čarou in: Nicholas Mayer. *La soluzione sette per cento*. Milano: Rizzoli, 1976, s. 214 (jde o nezaslouženě úspěšný román týkající se Holmese a Freuda).

29 Srov. Muriel Gardiner (ed.). *The Wolf-Man by the Wolf-Man*. New York: Basic Books, 1971, s. 146; Theodor Reik. *Il rito religioso*. Torino: Einaudi,

Jak si vysvětlit tuto trojnásobnou analogii? Odpověď je na první pohled velmi jednoduchá. Freud byl lékař; Morelli vystudoval medicínu; Conan Doyle, dříve než se začal věnovat literatuře, pracoval jako lékař. Ve všech třech případech můžeme pozorovat vzor lékařské sémiotiky: oboru, který umožňuje diagnostikovat nemoci nedostupné přímému pozorování na základě povrchných příznaků, leckdy nepodstatných z pohledu laika – například doktora Watsona. (Náhodně je možné si všimnout, že dvojice Holmes–Watson, pronikavý detektiv a omezený lékař, představuje zdvojení jedné skutečné postavy: jednoho z profesorů mladého Conana Doylea, známého svými mimořádnými diagnostickými schopnostmi).³⁰ Nejde však pouze o biografické souvislosti. Koncem 19. století – konkrétně v desetiletí 1870–1880 – se ve vědě začíná uplatňovat paradigma indicíí, založené právě na sémiotice. Jeho kořeny však byly mnohem starší.

1949, s. 24. K rozlišení mezi příznaky a indiciemi srov. Cesare Segre. „La gerarchia dei segni“. In: Armando Verdiglione (ed.). *Psicanalisi e semiotica*. Milano: Feltrinelli, 1975, s. 33; Thomas A. Sebeok. *Contributions to the Doctrine of Signs*. Bloomington: Indiana University, 1976.

30 Srov. William S. Baring-Gould. „Two doctors and a detective: Sir Arthur Conan Doyle, John A. Watson, M. D. and Mr. Sherlock Holmes of Baker Street“. In: A. Conan Doyle. *The Annotated Sherlock Holmes*. Vol. I., s. 7nn. – o Johnu Bellovi, lékaři, jenž inspiroval postavu S. Holmese. Srov. též Arthur Conan Doyle. *Memories and Adventures*. London: Hodder & Stoughton, 1924, s. 25–26, 74–75.

II.

1. Člověk byl po tisíciletí lovcem. Během nespočetných pronásledování zvěře se naučil určovat podobu a pohyby neviditelné kořisti ze stop v blátě, z ulámaných větví, bobků, chomáčů chlupů, zachycených per, přetrvávajících pachů. Naučil se čichat, zaznamenávat, vykládat a rozlišovat tak nepatrné stopy, jako jsou vlákna slin. Naučil se bleskově provádět komplexní myšlenkové operace v hustém porostu nebo na planině plné nástrah.

Generace a generace lovců obohacovaly a předávaly si toto poznávací dědictví. Při neexistujícím verbálním doprovodu k jeskynním malbám a rukodělným výrobkům se můžeme uchýlit k vyprávění pohádek, v nichž k nám z vědění oněch dávných lovců občas dolehne ozvěna, byť pozdní a zkeslená. Tři bratři (vypráví orientální pohádka, rozšířená mezi Čerkesy, Tatary, Židy, Turky...)³¹ potkají muže, jemuž se ztratil velbloud – nebo v jiných verzích kůň. Bez váhání mu ho popíšou: je bílý, slepý na jedno oko, na hřbetě nese dva měchy, jeden naplněný vínem, druhý olejem. Viděli ho tedy? Ne, neviděli. Jsou tudíž obviněni z krádeže a předáni soudu. Tam bratři triumfují: bleskově dokazují, jak pomocí nejmenších indicíí dokázali sestavit podobu zvířete, které nikdy nespátřili.

31 Srov. Alessandro Wesselofsky. „Eine Märchengruppe“. *Archiv für slavische Philologie*. 1886, č. 9, s. 308–309, s bibliografií. K pozdějšímu ohlasu této pohádky viz níže.