

///// tematická studie / thematic article //////////////////////////////////////

**HIEROGLYFICKÉ PÍSMO**

**Abstrakt:** Studie komentuje a kriticky rozvádí Ginzburgovu koncepci indexického paradigmatu ve vědách o člověku. Zasaduje metodu čtení vedlejších detailů coby indikátorů nějaké přímo nepřístupné skutečnosti do historického, kulturního a zejm. technického kontextu na příkladech proměn lékařské diagnostiky či znalectví umění. Sleduje souvislosti mezi vývojem gramotnosti, písmových forem a grafologických postupů v 19. století a nástup technických forem zápisu (sebe-registračních aparátů), který vnesl do řady oborů nové postupy interpretace a analýzy a zproblematizoval tradiční hranice mezi přírodními, sociálními a humanitními vědami.

**Klíčová slova:** Carlo Ginzburg; indexické paradigma; písmo; sebe-registrační aparáty

**Hieroglyphic Writing**

**Abstract:** The article discusses and critically reinterprets Carlo Ginzburg's concept of the indexical paradigm in human sciences. It situates the method of reading insignificant details as indicators of an imperceptible reality into historical, cultural and technical context through examples of medical diagnosis and art connoisseurship. It traces links between the development of literacy, script, and graphology in the 19th century and the emergence of technical forms of inscription (self-registering instrument), which brought new methods of interpretation and analysis into many fields and challenged traditional boundaries between natural, social, and human sciences.

**Keywords:** Carlo Ginzburg; indexical paradigm; script; self-registering instruments

**TOMÁŠ DVOŘÁK**

Kabinet pro studium vědy, techniky a společnosti  
Filosofický ústav AV ČR, v. v. i.  
Jilská 1, 110 00 Praha 1  
email / tomdivorak@flu.cas.cz

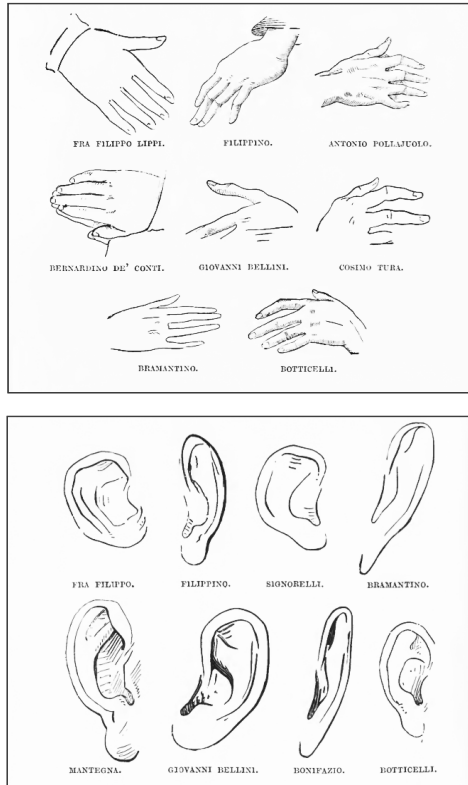
Italský kulturní historik a teoretik Carlo Ginzburg proslul zejména svými „mikrohistorickými“ studiiemi – texty zaměřenými na každodenní, lokální a individuální události, osoby či komunity, v jejichž příbězích zároveň prosvítají obecnější problémy dané doby. Rekonstrukce minulosti v její jedinečnosti je u Ginzburga vedena v první řadě snahou o odhalení způsobů, jimiž lidé v konkrétních situacích jednali, vnímali a mysleli. Svůj přístup vysvětlil a obhájl v řadě metodologických pojednáních, mezi nimiž vyniká jeden z vůbec nejpronikavějších příspěvků k intelektuálním dějinám a metodologii věd o člověku a společnosti: esej „Stopy: kořeny vědeckého paradigmatu“ z roku 1978.<sup>1</sup> Ginzburg v ní představuje nástup epistemologického modelu na konci devatenáctého století, založeného na čtení zdánlivě nepodstatných, nepatrných detailů coby symptomů nějaké komplexnější, přímo nepřístupné skutečnosti. Tuto metodu osvětluje na třech vzájemně souvisejících případech: technice určování autorství uměleckých děl Giovanni Morelliho, psychoanalytické metodě Sigmunda Freuda a detektivních postupech Sherlocka Holmese.

Tzv. Morelliho metoda měla postavit znalectví umění (potažmo jeho historiografii) na vědecký základ. Podle Morelliho má v evropských muzeích a obrazárnách velké množství obrazů chybně připsané autorství, mnohé z nich nejsou signovány, jsou ve špatném stavu, prošly mnohdy i řadou restaurátorských zásahů, byly přemalovány nebo jde přímo o falza. Zásadním úkolem znalce je tedy odlišit originály od kopií a nalézt způsob jednoznačného a exaktního určení autorství, způsob, jakým se jedinečnost (v dobové terminologii nejčastěji charakter či temperament) autora prozrazuje ve výtvarné formě. Oproti tradičním přístupům, jež se při výkladu soustředily na „celkový dojem“ díla a jeho nejvýraznější prvky (typické motivy, kompozici, proporce, barvu, gesta, výraz – oči obrácené k nebi u Peruginových postav či úsměv u Leonardových), navrhuje Morelli zaměřit se naopak na marginální detaily:

Co je, kupříkladu, „formou“ obrazu, v níž duch mistra [...] nachází svůj výraz? Jistě nikoli jen postoj a pohyb samotné lidské postavy ani druh výrazu obličej, barevnosti či pojednání drapérie. Tyto jsou bezpochyby důležitou součástí „formy“, avšak neutvářejí ji celou. Ještě nám zůstává, kupříkladu, ruka, jedna z nejexpresivnějších a nejcharakterističtějších částí lidského těla, ucho, krajina v pozadí, pokud se na obraze vyskytuje, a tzv. barevná harmonie. [...] Kdokoli,

<sup>1</sup> Carlo Ginzburg, „Spie: Radici di un paradigma scientifico,“ *Rivista di storia contemporanea* 7, č. 1 (1978): 1–14. Cituji z anglické verze: „Clues: Roots of a Scientific Paradigm,“ *Theory and Society* 7, č. 3 (1979): 273–88.

kdo by tedy chtěl zkoumat nějakého malíře důkladněji a lépe se s ním seznámit, musí vzít v úvahu i tyto materiální drobnosti (student kaligrafie by jim řekl kudrlinky) a vědět, jak je rozpoznat; pro tento účel pochopitelně nestačí prozkoumat jedno či třeba i několik mistrových děl, nýbrž je zcela nezbytné seznámit se s díly všech období jeho umělecké kariéry.<sup>2</sup>



Obrázek 1 a 2: Giovanni Morelli, ilustrace z knihy *Italian Painters: Critical Studies of Their Works* (London: John Murray, 1892).

<sup>2</sup> Giovanni Morelli, *Italian Painters: Critical Studies of Their Works* (London: John Murray, 1892), 74–75. Kniha vyšla původně v němčině pod pseudonymem – poruštěným anagramem Morelliho jména – Ivan Lermolieff a shrnovala studie publikované od roku 1874.

Důvodem přeměrování pozornosti k podružným, marginálním prvkům formy je podle Morelliho skutečnost, že právě v nich se osobnost autora prosazuje nejvíce: malíř se na ně nesoustředí tolik jako na dominantní aspekty obrazu, a o to více a autentičtější se v jejich ztvárnění prosazují navykklá a automatizovaná gesta, autorův jedinečný rukopis. Jednoduše řečeno: čím méně malíř vědomě usiluje o znázornění věci, tím silněji se projevuje jeho svébytný styl. Způsob ztvárnění detailů, jakými jsou uši, ruce, víčka očí, nehty na prstech, listy či oblaka, pak zůstává v průběhu jeho tvůrčí dráhy víceméně konstantním a prosazuje se i tehdy, když malíř pracuje podle živé předlohy.

Tento mechanismus bezděčných, a právě proto charakteristických projevů individuality odhaluje podle Ginzburga paralelně s Morellem i psychoanalýza – nejde přitom o pouhou časovou shodu, Sigmund Freud sám v jedné ze svých statí poukazuje na příbuznost obou metod:

Dlouho předtím, než jsem mohl slyšet něco o psychoanalýze, jsem se dozvěděl, že jeden ruský znalec umění, Ivan Lermoliev, [...] 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 lalůčků, 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 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.<sup>3</sup>

Konečně, do třetice, Sherlock Holmes Arthura Conana Doylea při svých pátráních postupuje obdobně: detektiv identifikuje „autora“ zločinu na základě stop, jež se nezkušenému pozorovateli (ztělesněnému typicky doktorem Watsonem) jeví jako bezvýznamné nebo je vůbec není schopen registrovat. „Vidíte dobře, ale nemáte onu všímavost,“ poučuje Holmes Watsona v povídce *Skandál v Čechách* z roku 1891 a hned nu svoji vytříbenou schopnost pozornosti demonstruje. Watson k němu zavítal po delší době

<sup>3</sup> Sigmund Freud, „Michelangelův Mojžíš,“ in *Spisy z let 1913–1917: Sebrané spisy Sigmunda Freuda X* (Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2002), 164.

odloučení a Holmes okamžitě postřehne, že se jeho kolega vrátil k lékařské praxi, že před časem zmokl i že má velice neobratnou služebnou:

Stačí se podívat a vidím, že máte na vnitřní straně levé boty, zrovna tam, kde ji ozařuje oheň, poškrábanou kůži do šesti téměř souběžných rýh. Bezpochyby je způsobil někdo, kdo velmi ledabyle přejížděl kartáčem po krajích podrážky, aby z ní očistil bláto. Z toho, jak jistě chápete, mohu vyvozovat dvojí – že jste si vyšel za pěkné sloty ven a že máte doma zvláště odstrašující exemplář ničitelky bot, jaký se mezi londýnským služebnictvem hned tak nenajde. Pokud jde o vaši praxi, musel bych skutečně být velmi hloupý, abych nepoznal na gentlemanovi, který ke mně přijde prosycen vůní jodoformu, na pravém ukazováku má černou skvrnu po dusičnanu stříbrném a po jedné straně cylindru vypouklinu svědčící o tom, jak si tu schovává stetoskop, že patří k činným představitelům lékařského povolání.<sup>4</sup>

Od 70. let devatenáctého století se tedy v různých kulturních prostředích prosazuje identický způsob analýzy, založený na identifikaci náznaků, stop a symptomů indikujících nějakou latentní, běžnému oku skrytou skutečnost. Jedná se o expertní a sofistikovaný způsob pozorování, který je podpořený jednak experimentální vědeckou metodou, jednak dlouholetou praxí ústící ve vědeckou intuici. Nejde přitom pouze o způsob, jímž se celá řada oborů a oblastí snaží etablovat jako disciplíny moderní a vědecké, nýbrž postupuje vůbec celé kulturní pole:

Nedůvěra k prezentování reality, jejího platného hodnocení, ale i vidění v rámci jednoho společného, obecného, posléze veřejného prostoru má své kořeny hlouběji uloženy v novověku, nicméně koncem 19. století dospívá k svému vrcholu: krize společného prostoru je reflektována už v samotném příklonu vidět v každém projevu, jenž vystupuje do obecného pohledu, znaky, významy šifrované (model toho přístupu je sama psychoanalýza např.), k jejichž poselství je nutno se dobrat rozbořem, odklikou, interpretací.<sup>5</sup>

Tři zmíněné způsoby analýzy mají podle Ginzburga společný původ: Morelli, Freud i Doyle byli původním vzděláním lékaři a právě z medicíny přenesli do svých jednotlivých oborů základní princip svých metod: „model lékařské sémiotiky, který umožňuje diagnostikovat nemoci nerozeznatelné přímým pozorováním na základě povrchních symptomů.“<sup>6</sup> Fyziologické procesy

<sup>4</sup> Arthur Conan Doyle, *Dobrodružství Sherlocka Holmese* (Brno: Jota, 1997), 9.

<sup>5</sup> Růžena Grebeníčková, *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení* (Praha: Prostor, 1997), 79–80.

<sup>6</sup> Ginzburg, „Clues: Roots of a Scientific Paradigm,“ 280.

nelze sledovat přímo, nýbrž pouze prostřednictvím jejich vnějších projevů; příčinu chorobného stavu lze odhadovat pouze na základě indicií, „nepřímých důkazů“ v kontextu každého jednotlivého případu. Symptomatologie sice vychází z obecných znalostí, z typologie nemocí a klinických obrazů, ale musí své poznatky vždy vztáhnout k jedinečnosti organismu, způsobu života i konkrétní situaci pacienta. Proto není lékařství vědou formulující univerzální zákonitosti, nýbrž věděním nutně konjekturálním a nejistým. Totéž se dle Ginzburga týká i humanitních věd, jež z modelu lékařské sémiotiky vycházejí (včetně historiografie, jak ji sám chápe a praktikuje).

O rok později Ginzburg publikuje rozšířenou verzi svého eseje, nazvanou tentokrát „Stopy: kořeny indexického paradigmatu“.<sup>7</sup> Téma nejen rozšiřuje, ale současně i posunuje v několika významných ohledech. Tyto posuny, včetně samotného upřesnění názvu, jasně demonstrují, že cílem textu není ani předložit koherentní studii z dějin vědy ani jakýsi manifest mikrohistorické metody, za který text mnozí mylně považují. Oba momenty jsou v něm sice přítomné, ovšem pouze jako úběžníky, jež se Ginzburgovi nedaří definitivně zkoordinovat, a právě z jejich napětí pramení výjimečnost eseje, jejímž primárním smyslem je pochopit povahu a situaci věd o člověku v současné době.

Ginzburg mluví o „scienze umane“ (anglické překlady oscilují mezi „human sciences“ a „humanities“); mezi hlavní obory či přístupy, kterým se věnuje, patří medicína, kriminologie, filologie, dějiny umění či historiografie. Schematicky lze říci, že se mu primárně jedná o přenos určitých přístupů z věd o člověku a společnosti na historické vědy; přístup či epistemologický model samotný však není vlastní pouze jim. Vymezuje jej široce vůči galileovské tradici přírodních věd: „skupina oborů, jimž říkám indexické a konjekturální (včetně lékařství), se zcela vymyká vědeckým kritériím, jaká si nárokuje galileovské paradigma. Jsou to ve skutečnosti vysoce kvalitativní disciplíny, jejichž předmětem je výzkum individuálních případů, situací a dokumentů, právě *proto, že jsou individuální*. Z tohoto důvodu mají jejich výsledky vždy nepotlačitelný spekulativní okraj.“<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Carlo Ginzburg, „Spie: Radici di un paradigma indiziario,“ in *Crisi della ragione*, ed. A. Gargani (Torino: Einaudi, 1979), 57–106, anglická verze: „Clues: Roots of an Evidential Paradigm,“ in *Clues, Myths, and the Historical Method* (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989), 96–125. V jedné z poznámek Ginzburg ohlašuje brzké zveřejnění třetí, „revidované a rozšířené verze“ – tento příslib nebyl naplněn a druhý z textů byl v roce 1986 přetištěn v antologii Ginzburgových studií, je také nejhojněji citován a považován za kanonickou verzi jeho „eseje o stopách“.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 106.

Zatímco první verze textu odhaluje genezi specifického způsobu myšlení a analýzy na konci devatenáctého století a předchozímu vývoji věd se věnuje pouze zkratkovitě, v zájmu rozlišení základních principů galileovské a konjekturální vědy, druhá, rozšířená verze klade mnohem větší důraz na techniky lékařské sémiotiky, resp. čtení a dešifrování stop vůbec. Partikulární situaci Morelliho, Freuda a Holmese tak vnímá jako jeden z momentů mnohem mohutnější a archaičtější tradice praktik vědění:

Člověk byl lovcem po tisíce let. V průběhu nesčetných stíhání zvěře se naučil rekonstruovat tvary a pohyby své neviditelné kořisti na základě stop na zemi, zlomených větví, výkalů, chomáčů srsti, zachyceného peří, zadržovaných pachů. Naučil se vyslídit, zaznamenat, interpretovat a klasifikovat takové nepatrné stopy, jakými jsou pozůstatky slin.<sup>9</sup>

Nejstarší intelektuální akt v dějinách lidského druhu pro Ginzburga reprezentuje lovec shrbený nad stopami zvěře: ten je zároveň prvním vypravěčem, historikem (sled stop rekonstruuje do podoby pravděpodobného příběhu) i vynálezcem písma (stopy se stávají piktogramy). Jakkoli Ginzburgova studie přináší fascinující vhled do mnoha marginálních praktik vědění spolu s důrazem na jejich vliv na formalizované a akademické formy poznání, z jeho velkorysé archeologie mikrohistorické metody se začíná vytrácet sama dějinnost: nástup indexického paradigmatu na konci devatenáctého století a vliv lékařské symptomatologie na vědy o člověku a společnosti ztrácejí svou historickou specifičnost a stávají se jen dalším příkladem odvěkého, snad i původního způsobu poznání.

Důvody, proč Morelli, Holmes či Freud uvažovali tak, jak uvažovali, přitom nejsou dány pouze jejich lékařským vzděláním, nýbrž i konkrétní sociální situací jejich doby, poznamenává Ginzburg na konci své eseje: „V tomto období se objevila stále viditelnější tendence spočívající v těsnější kontrole společnosti státem, využívající pojetí individua založeného na drobných a bezděčných rysech.“<sup>10</sup> Zájem o jedinečnost člověka (coby delikventa, vojáka, plátce daní či autora) je zájmem rozvinutých byrokratických společností; moderní pojetí individuality je úzce svázáno s problémem sociální kontroly a s technikami identifikace individuálního. Způsob analýzy i kontroly biologických či sociálních procesů se v průběhu devatenáctého století zásadním způsobem proměnil, neboť začal využívat širokou škálu technických aparátů a médií transformujících formy detekce i interpretace

<sup>9</sup> *Ibid.*, 102.

<sup>10</sup> *Ibid.*, 118–19.

stop a symptomů. Jakkoli můžeme kořeny moderního paradigmatu indicíí hledat u pravěkých lovců, Hippokrata, v nauce o signaturách či jinde v hlubinách dějin idejí, skutečnost, že tato technika nabývá nové síly a hlavně mnohem širší působnosti v devatenáctém století, nelze vysvětlit bez zřetele k jeho bezprostřednějším kulturním, sociálním a materiálním podmínkám, zejména pak ke způsobům, jimiž moderní technologická média překalibrovala náš sensorický aparát.<sup>11</sup> Moderní formy komunikace, technické a byrokratické aparáty modifikují individuální a sociální život spolu s metodami jeho zkoumání. Vědy o člověku a společnosti jsou s ustavením specifických forem života, které zkoumají, ve vztahu vzájemné podmíněnosti.<sup>12</sup> Tuto situaci skvěle vystihuje Robert Musil v divadelní hře *Blouznivci* postavou Stadera, zakladatele nové vědecké nauky, „detektiviky“:

STADER: Je to jen detektivní institut, ale jeho cílem je také vědecké utváření obrazu světa. Odhalujeme souvislosti, zjišťujeme skutečnosti, naléháme na dodržování zákonů; ale to je pouze běžná část, tím bych vás neobtěžoval. Mojí *velkou* nadějí je: statistické a metodické zkoumání lidských stavů, které vyplývá z naší práce. Nechte vytáhnout jednu kartu z pěti zakrytých, sedmdesát procent všech lidí sáhne po stejném místě. Kontrolujte odečítání teploměru, nebo milimetrová odčítání, budou-li mít hodnotit poměrné části, tak všichni lidé hodnotí buď příliš vysoko, nebo příliš nízko, podle polohy dvou sousedních rysek. Vysvětlili mi, že jsou vizuální, sluchové a svalové typy lidí, které je možno rozeznat podle určitých chyb pro laika skrytých a nerozlišitelných. Řekli mi, že básníci, co svět trvá, užívají stejný, dosti malý počet motivů a nikdy nemohou objevit nový. Bylo mi řečeno, že formát, který dávají svým obrazům zdánlivě svéhlaví umělci, se podle zcela zvláštních pravidel prodlužuje nebo zužuje, když se podíváme během staletí. Že milenci říkají stále totéž, je známo. V létě přibývá plazení, na podzim sebevražd. Řekli mi, že to je tak jako s pěnovou korunou na vlnách: jen laik se domnívá, že tyto bílé přemety jsou nesmírným pohybem kupředu; zatímco se mění jen několik vystříknuvších kapek a celek se pěchuje na místě nějaké vědecké křivky, aniž by se hnul. Má se člověk ze svého rozhodnutí nechat považovat za blázna? Něco děláme a ve skrytosti je to zákon!

<sup>11</sup> Ve zmíněných textech se jejich vlivu Ginzburg nevěnuje, ovšem na jiném místě sám zdůrazňuje, že „fotografie a její extenze (film, televize) [...] aktivovaly celou řadu nových kognitivních možností: nový způsob vidění, vyprávění, myšlení.“ – Carlo Ginzburg, „Minutiae, Close-up, Microanalysis,“ *Critical Inquiry* 34, č. 1 (2007): 182.

<sup>12</sup> Viz Gianni Vattimo, *Transparentní společnost* (Praha: Rubato, 2013), zejm. kapitola „Společenské vědy a komunikační společnost“.



Jednoduše se to nedá vydržet, když víme, že to všechno bude jednou přesně známo, ale sami to ještě nevíme!

TOMÁŠ: Můj milý příteli, vy jste se rozhodl přijít na svět příliš brzy. A mne přečenujete. Jsem dítě této doby. Musím se spokojit s tím, že sedím na zemi mezi dvěma židlemi vědění a nevědění.<sup>13</sup>

## Gymnastika krasopisu

Vzájemnou podmíněnost proměn metod zkoumání a jejich předmětu se pokusím dále ilustrovat souvislostmi mezi vývojem gramotnosti, písmových forem a grafologických postupů. V posledních letech je v několika desítkách českých základních škol testována nová předloha psacího písma *Comenia Script*. Od stávající normy se liší v několika zásadních ohledech. Předně je skriptem, písmem nespojitým: namísto principu jednotažnosti, svazujícímu všechna písmena ve slově do jediného tvaru, nabízí diskrétní psaní jednotlivých liter, resp. možnost nesystematické a libovolné ligatury, spojování dvou až tří písmen. Tvary písmen samotných jsou taktéž zjednodušené a blíží se tiskové kurzívě. Konečně, písmo je výrazně variabilní: má volitelný sklon a několik písmen a číslic jeho abecedy má více tvarových variant. Tím má vycházet vstříc primárně levákům, dysgrafikům, mentálně či tělesně handicapovaným dětem. Hlavní inspirací autorů k vytvoření této nové předlohy se zdá být skutečnost, že děti v průběhu několika málo let na krasopisnou normu zapomenou, píší nečitelně a velmi často i nespojitě.

Návrh nové písmové předlohy vyvolal v některých kruzích – zejména mezi grafology – ostře kritické až hysterické reakce. Jakkoli souhlasí s potřebou stávající normy změnit – k zásadní reformě české písmové normy došlo roku 1932, dalších změn pak doznala v 50. a 70. letech dvacátého století – vytýkají *Comenia Scriptu* zejména jeho nespojitost, jež má údajně vést k roztržiténosti, fragmentárnosti vnímání, prožívání i myšlení. Prerušování pohybů při psaní slov, jež má mj. omezovat rozvoj jemné motoriky dítěte, je podle grafologů v rozporu s celistvostí, plynulostí a rytmem přirozených životních projevů (dávají za příklad dýchání, chůzi, běh či plavání). Písmo by mělo k takovému zdravému a uvolněnému pohybu nabádat, nikoli jej omezovat, zvláště pak proto, že není jen technickou dovedností, nýbrž organickým výrazem lidského charakteru. Skript komplikuje vazbu mezi

<sup>13</sup> Robert Musil, *Blouznivci: divadelní hra* (Olomouc: Jiří Musil – Psychologická a výchovná poradna, 2008), 104–5.

lidským nitrem a jeho vnějšími projevy a tím i prací grafologů, o svém pisateli vypovídá totiž mnohem méně. Někteří se však pokoušejí dokonce i o grafologický rozbor normy samotné, již pak především díky její nespojitosti a jednoduchosti shledávají racionální spíše než emocionální a individualistickou až sebestřednou spíše než kolektivistickou a altruistickou.<sup>14</sup>

Dosavadní veřejná debata nad *Comenia Scriptem* je zajímavá zejména z hlediska více či méně implicitních předpokladů a (pseudo)pojmových rámců jejích představitelů. Je triviální zkratkou určitého modelu písma a jeho funkcí. Dle jeho autorů je *Comenia Script* praktický, jednoduchý, moderní, současný, rychlý, funkční, čitelný a variabilní. Kritici mu pak vyčítají roztržitost, fragmentárnost, nespojitost, nevyváženost, ztrátu přirozeného rytmu a organičnosti. Oba tábory se shodují na tom, že písmo, resp. jeho konkrétní normovaná podoba, je v jisté míře výrazem své doby. Pro autory je stávající předloha zbytečně zdobná, strojená a složitá a přiči se tak požadavkům dneška na zkratkovitost, rychlost a efektivitu, předloha nová má být písmem adekvátním informační společnosti. Skutečnost, že nová norma jde s dobou, kvitují i grafologové, třebaže s přesně opačným hodnocením: vychází totiž podle nich ze současných tendencí k rychlosti a praktičnosti, jež jsou však nežádoucí, neboť redukuje lidskou osobnost na dílčí funkční prvek technosociálních systémů, podporují jednostrannost lidské existence a zanedbávají její organickou celistvost a hloubku.

Potud stojíme před velmi tradiční ambivalencí, s jakou byla odmítána či přijímána jakákoli moderní média a technologie. Nejvýrazněji na konci devatenáctého a v prvních desetiletích dvacátého století byli člověk a technologie považováni za oddělené entity, jejichž spojení mohlo mít podobu buď extatické extenze lidského těla a jeho možností, nebo naopak jeho drastického omezení, degradace až znetvoření: „člověk se stal takřkajíc jistým druhem boha s protézami, je dosti velkolepý, když je opatřen všemi svými pomocnými orgány, avšak nesrostly s ním a občas mu činí ještě nemalé potíže,“ píše Freud roku 1929.<sup>15</sup> Tato dvojí logika protézy, do níž se promítá celá řada obecnějších dichotomií dobového uvažování (tradiční/moderní, přírodní/umělé, organické/mechanické, humánní/nehumánní atp.) se přirozeně dotýká i problému písma, jež není technologií zcela moderní, jistě však modernizovanou. A to hned ve dvojitěm ohledu: prvním je samotné rozšíření schopnosti psát v průběhu devatenáctého století, druhým pak

<sup>14</sup> Srv. kupříkladu tematické číslo literárního časopisu *Tvar* 2010, č. 6.

<sup>15</sup> Sigmund Freud, „Nespokojenost v kultuře,“ in *O člověku a kultuře* (Praha: Odeon, 1989), 338.

reformy vlastní podoby písma i způsobů jeho výuky. V devatenáctém století přestává být gramotnost chápána jako schopnost čtení (případně podepsání se) a začíná být vnímána coby neoddělitelné spojení čtení a psaní (a dalších kulturních technik jako je počítání či určování času). Lze dokonce říci, že „tržní ekonomika, opírající se a spoléhající na masinerii centralizovaného státu, rozšířila roli psaní jako nutné podmínky modernizace.“<sup>16</sup>

Šíření této nové formy gramotnosti mělo podobu detailně strukturovaného drilu, neboť grafomotorická dovednost je komplexním procesem vyžadujícím koordinaci téměř pěti set svalů v lidském těle. Pedagogické příručky devatenáctého století věnovaly desítky stran popisu držení pera, polohy papíru a rukou na stole či sezení, ukládaly řady jasně definovaných pohybů, jež měly být neustálým opakováním zautomatizovány: „dobře disciplinované tělo formuje operační kontext i toho nejmenšího pohybu. Správné psaní například předpokládá gymnastiku – celou tu rutinu, jejíž přísný kód investuje tělo vcelku, od špiček nohou po konečky prstů.“<sup>17</sup>

Výuka rukopisu je pro Foucaulta jednou ze strategií disciplinární regulace těla, jež od konce osmnáctého století pronikají postupně do všech institucionalizovaných aktivit ve snaze vyprodukovat těla zároveň poslušná a užitečná. Jakkoli důsledné a propracované tyto procedury byly, tělo, „u něhož je vyžadována poslušnost až do jeho detailních operací, oponuje a ukazuje podmínky vlastního fungování organismu.“<sup>18</sup> Drobné třecí plochy a místa odporu, jež se svému seřizování více či méně přičítají, lze ilustrovat jemnými odchylkami v rukopisech coby symptomy této nové individuality existující pouze v rámci předepsaných norem. Grafologie, jež se v této době rodí, usiluje právě o postižení jedinečnosti každého člověka, aniž by však přitom jakkoli zpochybnila či narušila disciplinární strategie. Právě naopak: rozmach výuky psaní grafologii teprve umožnil. Jean-Hippolyte Michon, který roku 1868 tohoto termínu poprvé použil a je považován za otce moderní grafologie, se lišil od svých předchůdců především v tom, že dokázal nashromáždit velké množství písemných vzorků, jež následně analyzoval na základě jejich vzájemného porovnávání. Jedinečnost pisatelů – moderní individualita vůbec – je odhalitelná pouze jako kodifikovaná a systematizovaná variace v rámci normy.

<sup>16</sup> François Furet a Jacques Ozouf, *Reading and Writing: Literacy in France from Calvin to Jules Ferry* (New York: Cambridge University Press, 1982), 304.

<sup>17</sup> Michel Foucault, *Dohlížet a trestat: Kniha o zrodu vězení* (Praha: Dauphin, 2000), 221.

<sup>18</sup> *Ibid.*, 226.

Zájem grafologie o lidskou jedinečnost byl a je úzce spřízněn s technikami disciplinárního dohledu a kontroly, s identifikací subjektů. Přes značně romantické představy, jež jsou v dnešní době na grafologii vázány zejména v její populární podobě, nachází hlavní uplatnění ve dvou oblastech: ve forenzní grafologii hraničící s písmoznalectvím a v rozbořech rukopisů používaných při výběrových řízeních uchazečů o zaměstnání. V kolébce grafologie, Francii, je grafologický rozbor rukopisu od roku 2002 uznán Francouzský normalizačním institutem jako nástroj srovnatelný s testy osobnosti a používá jej téměř 80 % firem. Úvod své druhé grafologické práce z roku 1874 otevírá Michon mottem od Alexandera Dumase ml.

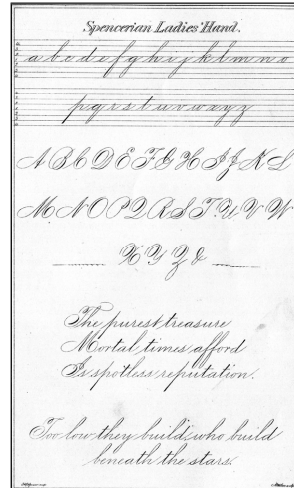
Grafologie je vědou výsostně politickou, neboť k tomu, aby ho poznala, subjekt sám ani nepotřebuje. Hleďte! Jaká to síla vládnout, umožňující soudit člověka na dálku!<sup>19</sup>

Psaní formuje subjekt současně zevnitř i zvenčí. Stimuluje introspekci, sebereflexi a zkoumání a sdílení i těch nejintimnějších záležitostí (kupříkladu ve formě dopisů či deníků), zároveň umožňuje kontrolu nad během života vlastního i ostatních. Podílí se významně na procesu utváření identity subjektu, jeho sociálních vztahů i veřejného obrazu. A konečně, je stopou, s jejíž pomocí lze o člověku leccos prozradit. Grafologie, jež se zpočátku profiluje jako romantická věda zkoumající lidský charakter, se v průběhu devatenáctého století přiřazuje ke snahám o stále těsnější sociální kontrolu, založenou na ovládnutí mimovolných a zautomatizovaných projevů člověka.

Reforma českého psacího písma z roku 1932 se věcně i terminologicky odklonila od tradičního „krasopisu“ a nově zavedla „psaní“, přičemž se inspirovala především latinkou Spojených států amerických. Tu vytvořil v 70. letech devatenáctého století Austin Norman Palmer a v samotných Spojených státech se tento styl psaní, nerozlučně spjatý se specifickou metodou výuky, stal dominantním v prvních dekádách dvacátého století. Postupně tak v tomto období vytlačil dosavadní techniku Spencerovu: ta byla vytvořena ve 40. letech devatenáctého století a vycházela z kopírování a rozvíjení organických, přírodních forem. Platt Rogers Spencer ve svém manuálu nabádá k nápodobě těchto forem jako ideálnímu cvičení předcházejícímu samotnému psaní:

<sup>19</sup> Jean-Hipolytte Michon, *Méthode pratique de graphologie* (Paris: Bibliothèque graphologique, 1878), 13.

Pro novice v umění psát je nejlepší posadit se o samotě se svými pomůckami a kopírovat Měsíc ve všech jeho fázích; vypůjčovat si tvary ze zákrutů potoka, který se mu vine u nohou; vzít si na pomoc tvar topolu; sledovat křivky smuteční vrby od výhonků k okvěti a svázat tento celek zvlněnými záhyby divoké révy.<sup>20</sup>

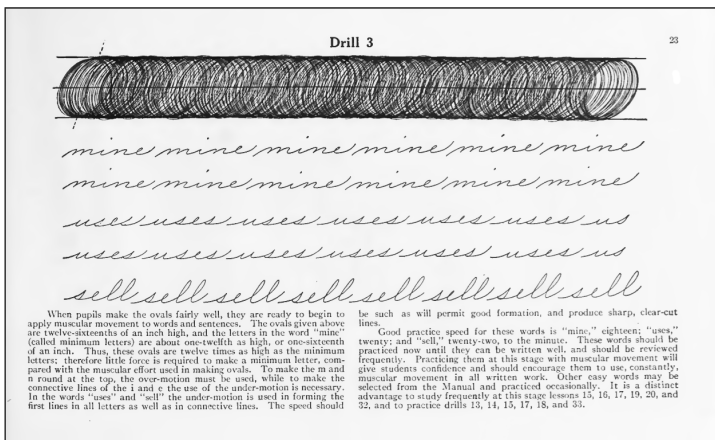
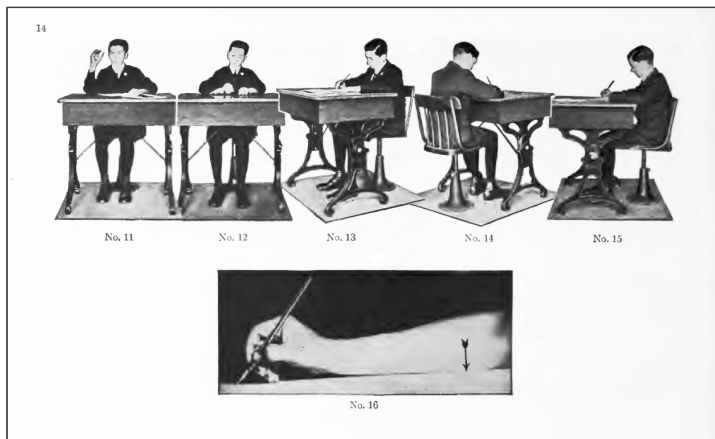


Obrázek 3 a 4: Ilustrace Spencerovy krasopisné techniky: pohybová cvičení a dámské písmo.

Tato vysoce ornamentální a komplikovaná předloha měla v praxi dvě základní varianty: zdobný ženský „mluvící obraz“, určený především pro privátní dopisování, a spojitou jednodušší mužskou variantu, určenou hlavně pro praktické účely – úřední a obchodní korespondenci. Přesto jí byla jako celku vytýkána přehnaná zjemnělost, ženskost a ornamentalita; proto se jí Palmer rozhodl nahradit zjednodušenou, čitelnější a praktičtější formou. Svou metodu „praktického psaní“ vyvinul s vědomím existence a užitků psacího stroje, který se právě dostával do užívání, a sám o své metodě hovořil jako o „stroji na psaní“: šlo primárně o dosažení stejné rychlosti při zachování čitelnosti, jakkoli i v dalších ohledech mělo tělo psací stroj

<sup>20</sup> Henry Caleb Spencer, *Spencerian Key to Practical Penmanship* (New York: Ivison, 1866), 168–69. V díle Platta Rogerese Spencera pokračovali a jeho manuál vydávali zejm. jeho děti.

simulovat (tak u písícího praváka plní levá ruka své specifické úkoly, jakým je třeba průběžné posouvání papíru).<sup>21</sup>



Obrázek 5 a 6: Ilustrace Palmerova praktického psaní: držení těla a dril.

<sup>21</sup> Viz Austin Norman Palmer, *The Palmer Method of Business Writing* (New York: The A. N. Palmer Company, 1901).

Čitelnost namísto nápodoby organických forem, důraz na psaní slov jedním tahem namísto výcviku jednotlivých dílčích tahů, použití plnicích per omezujících stínování a zajišťujících plynulejší pohyb pera po papíře, využívání monotónních popěveků či metronomu při výuce psaní: všechny tyto změny vedly k plynulejšímu, jednoduššímu a rytmičtějším písmu. Spolu s jiným pojetím písma se podobně i teorie jeho analýzy vzdalovaly interpretaci jednotlivých znaků a soustředily nově na charakter písma vůbec, jenž se odrážel nejvýrazněji v jeho rytmu.

Rytmicky působí pohled na vlnění vody, přičemž se vrch a dol v překotné vlně střídají bez ostrých přechodů (v obloucích, ne v úhlech), znázorňující tedy plynoucí pohyb. Všechny tyto obrazy vlny, valcí se ke břehu, jsou si podobny, nejsou však stejny, tak jako se nerovná lidský dech a úder tepny druhému, nýbrž jen se mu podobá. Co je živé nemůže se opakovati – tak také dva pohyby živého individua si nejsou úplně rovny; mohou se však – a to je charakteristické – sobě podobati. V tom se jeví osobní způsob výrazu jednotlivcov, tím se liší od způsobu výrazu všech ostatních lidí.

Tento nám vlastní, individuální rytmus, který je společný nám i všemu, co žije, řídíme a utváříme tím, že se snažíme uvést jej v zákon a to tak, že uvádíme výraz svých původních, primitivních pudů do ukázněné rovnováhy.<sup>22</sup>

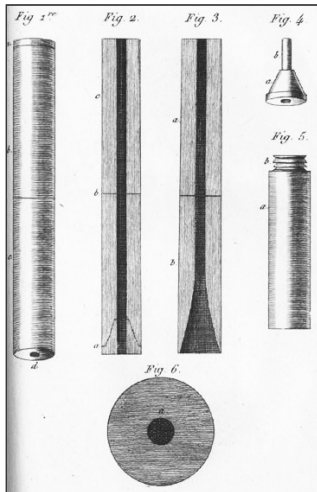
Pokud tu lze ještě použít organickou metaforu, potom již pouze pro dynamiku a rytmiku pohybu, nikoli pro konkrétní tvary liter. V kontextu grafologických teorií můžeme zjednodušeně hovořit o posunu od francouzské školy konce devatenáctého století ke škole německé počátku století dvacátého. Zatímco Michon pátral po *signes fixes*, znacích v písmu, jež jsou symptomy vlastností pisatele, německá škola v čele s Ludwigem Klagesem se vzdala přesvědčení o písmu coby graficky zachycené gestikulaci, vymezila tři hlavní aspekty písma (sílu, rychlost a vydatnost) a sledovala kolísání intenzity těchto prvků v rukopise, jejich jedinečný rytmus, projevující se především ve způsobu spojování písmen.

Jakkoli obě tyto představy předpokládají určitý vztah mezi vnitřním stavem či charakterem pisatele a jeho vnějšími projevy, jejich model tělesné expresivity se do značné míry liší. Namísto korespondence obou rovin a více či méně transparentního čtení kodifikovaných indikátorů nastupují metody statistické a pravděpodobnostní, neboť předmět těchto oblastí vědění neexistuje nikterak sám o sobě, ustavený a uspořádaný ještě předtím, než na něj pohlédne oko znalce.

<sup>22</sup> Robert Saudek, *Vědecká grafologie: psychologie písma* (Praha: Orbis, 1925), 130.

## Psací stroje

Metody interpretace kultury, jež se rozvinuly v posledních dekadách devatenáctého století, vycházely dle Ginzburga z přístupu lékařské symptomatologie. Ginzburg ovšem opomíjí skutečnost, že se tato technika v průběhu devatenáctého století zásadním způsobem proměnila. V sedmáctém a osmnáctém století určovali lékaři povahu nemoci třemi základními způsoby: vycházeli z pacientova vlastního popisu jeho symptomů a projevů nemoci, z pozorování jeho vzezření a chování a manuálního vyšetření jeho těla. To však bylo spíše výjimečné – dotýkání se pacientů se omezovalo téměř výhradně na měření teploty a odhad teploty. Sociální protokoly diktovaly zachovat důstojnost a tělesnou intimitu pacientů, ti sami se intenzivně bránili případným snahám lékařů o zevrubnější vyšetření ještě na počátku devatenáctého století. Prohlídky nemocných probíhaly většinou v jejich či lékařově domově, a protože takový výjezd mohl být nákladnou záležitostí, omezoval se popis stavu mnohdy na dopisy či prostředníky: lékař se tak musel spolehnout na subjektivní vyprávění pacienta o jeho potížích, jež vztahoval k nosologickým klasifikacím chorob. Ty představovaly hlavní referenční rámec symptomatologie, porovnávání jejich závěrů s pitevními nálezy nebylo do konce osmnáctého století běžné.



Obrázek 7: Kresba stetoskopu. René Théophile Hyacinthe Laennec, *Traité de l'auscultation médiate* (Paris: J. S. Chaudé, 1819).



Snaha obejít sociální i materiální omezení vedla roku 1816 k vynalezení stetoskopu a techniky nepřímé auskultace. René Laennec, lékař působící v pařížské Hôpital Necker, vyšetřoval záhadnou srdeční poruchu mladé dívky. Její věk, pohlaví a nadváha mu zabraňovaly řádné vyšetření poslechem, při kterém by musel přiložit své ucho na její hrud'. Sroloval proto list papíru do trubičky, která mu jednak umožnila zachovat slušný odstup, jednak zesílila jinak obtížně slyšitelný tlukot srdce. Svůj nástroj postupně zdokonaloval, experimentoval s jeho tvarem, velikostí i materiálem a nazval jej stetoskopem (z řeckých slov pro hrud' – *stethos* a dívat se – *skopein*).

Namísto řeči pacienta o jeho pocitech a symptomech tak naslouchal Laennec přímo „řeči“ těla, kladl také značný důraz na korespondenci svých zjištění s výsledky pitev, tedy s možností uvidět příčiny vyvolávající dané zvuky. Nepřímá auskultace byla chápána jako svého druhu anatomické zkoumání živého pacienta: „k povýšení auskultačních zvuků na úroveň konkrétní reality došlo jenom díky úzké a prokazatelné korespondenci mezi zvukem a viditelným poškozením odhaleným pitvou. Úspěšná auskultace vyžadovala od lékaře přeměnit zvuk, který slyšel, na obraz, který si mohl vizualizovat.“<sup>23</sup>

Stetoskop ilustruje v rudimentární podobě formu poslechu, jakou rozvinou i další technologie šíření, amplifikace a reprodukce zvuku: telefon, telegraf, rozhlas, fonograf, gramofon... Zprostředkování zvuku ustavuje individualizovaný a lokalizovaný akustický prostor, který privileguje detail před celkem:

Skutečnost, že technologizované auditivní pole má specifické vlastnosti, jež jej odlišují od „přímého naslouchání“, je zásadní pro pochopení vývoje poslechu ve věku technologické produkce. Nejdůležitější z těchto vlastností je důraz na směrnost a detail oproti „holistickému“ vnímání auditivního prostředí. Konečně, mikrofony a vysílače jsou přístroje citlivé k „nejslabším zvukům“.<sup>24</sup>

Technicky zprostředkovaná auditivní či vizuální zkušenost je nejen záznamem okrajového (tedy toho, co tradiční způsoby vidění a poslechu marginalizovaly), ale současně tyto okraje, horizont viditelného a slyšitelného posouvá vůbec mimo schopnosti lidských sensorických receptorů, a nutně tak otevírá prostor „perceptualizaci“ dat. Tento posun je zásadní: k povýšení

<sup>23</sup> Stanley Joel Reiser, *Medicine and the Reign of Technology* (Cambridge: Cambridge University Press, 1978), 30.

<sup>24</sup> Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham: Duke University Press, 2003), 156–57.

auskultačních zvuků na úroveň konkrétní reality prostřednictvím jejich vizualizace došlo v plné míře díky fonoautografu, resp. fonografu. Ten totiž dokázal zvuk materializovat a přeměnit tak zvukovou událost na její trvalou stopu. Tato stopa je jakýmsi hieroglyfickým písmem, tvrdí Theodor Adorno v úvaze nad gramofonovou deskou: „je pokrytá křivkami, jemně vyškrábaným, docela nečitelným písmem, jež tu a tam vytváří plastičtější útvary z důvodů, které zůstávají laikovi při poslechu skryty.“<sup>25</sup> Písmo na povrchu fonografického válečku nebo gramofonové desky je stopou, indexem – indicií nějaké skutečné události, není však přímo čitelné. Je šifrou, náznakem, příslibem významu, který se nenabízí přímo, nýbrž musí být domyšlen a vypátrán.

V roce 1839, kdy byla světu mimo jiné představena první fotografická technika daguerrotypie, vyrobil anglický matematik a inženýr Charles Babbage přístroj, který nazval „sebe-registračním aparátem“. Jednalo se o zařízení pro železniční vlaky, jež zaznamenávalo několik parametrů jejich výkonu: rychlost, tažnou sílu či vertikální a laterální vibrace vagónu. Na nezávisle zavěšené desce se pomalu odvíjel pruh papíru dlouhý až několik stovek metrů a celá řada inkoustových per, přiložená k papíru, nebo spouštěná na něj v pravidelných intervalech díky pružinovým hodinám, byla mechanicky připojena k různým částem vozu. Vlak tak automaticky při své jízdě vykresloval křivky svého chování. Bylo z nich však možno vyčíst mnohem více. Ve své autobiografii zmiňuje Babbage situaci, kdy se se svým synem a třemi asistenty vraceli po dlouhém dni experimentování domů za tmy, sklonění nad sebe-registračním aparátem uvnitř zkušebního vlaku, aniž by mohli pohledem ven zjistit, kde se na trati zrovna nacházejí.

Po několika minutách, když jsem sledoval prodlužující se křivky, všiml jsem si nepatrné indikace naší pozice na trati. Pohlédl jsem okamžitě na svého syna a viděl v náznaku úsměvu na jeho tváři, že naši polohu na linii také zaregistroval. Jen co jsem obrátil zrak zpátky na rostoucí křivky, abych si svou interpretaci potvrdil, všichni tři asistenti současně vykřikli „křižovatka Thames“.<sup>26</sup>

Přejezd železničního uzlu způsobil několik trhaných pohybů ve vykreslovaných čárách, jež zkušenému oku okamžitě prozradily, kde se přesně nachází. Babbageova půvabná kombinace efemérních znamení na papíře a na tváři jeho syna, jež pohotově interpretuje uvnitř vlaku řídicího se temnou nocí, ohlašuje nástup zcela nového způsobu monitorování světa. Jeho

<sup>25</sup> Theodor W. Adorno, „The Form of the Phonograph Record,“ *October* č. 55 (1990): 56.

<sup>26</sup> Charles Babbage, *Passages from the Life of a Philosopher* (London: Longman, 1864), 331–32.

sebe-registrační přístroj se ještě v průběhu devatenáctého století rozvine do dvou příbuzných technických forem: přístrojové desky a černé skříňky.

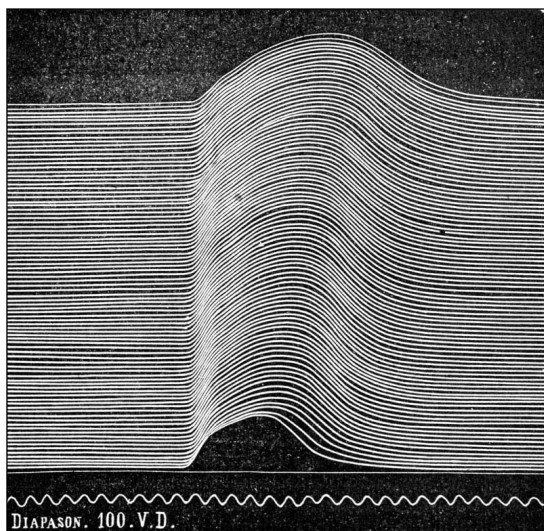
Za první případ zařízení tohoto typu lze považovat indikátor tlaku v parním stroji Jamese Watta z konce osmnáctého století (jeho princip byl však zveřejněn až roku 1822). Jak známo, James Watt nebyl vynálezcem parního stroje, nýbrž zdokonalil jej a umožnil jeho širší využití, mimo jiné právě díky indikátoru, který umožnil „nahlédnout dovnitř“ parního stroje, a tak snáze regulovat a kontrolovat jeho výkon. Mnozí později indikátor přirovnávali ke stetoskopu inženýra či jeho novému smyslu.<sup>27</sup>



Obrázek 8: Replika Wattova indikátoru, 1927. The National Museum of American History.

<sup>27</sup> Viz např. William Henry Preece, *Watt and the Measurement of Power* (London: William Clowes & Sons, 1897).

Jako Wattův asistent působil koncem osmnáctého století William Playfair, pozdější zakladatel statistické grafiky (sám ji označoval jako „čárovou aritmetiku“), jíž znázorňoval převážně závislosti jedné i více veličin na čase, jako třeba vývoj mezinárodního obchodu Anglie a Skotska.<sup>28</sup> Vedle technických a sociálních fenoménů byly sebe-registrační přístroje uplatňovány od poloviny devatenáctého století ve fyziologických výzkumech (díky Carlu Ludwigovi) a konce devatenáctého století v psychologii.<sup>29</sup>



Obrázek 9: Záznam svalových kontrakcí. Étienne-Jules Marey, *La méthode graphique dans les sciences expérimentales et principalement en physiologie et en médecine* (Paris: G. Masson, 1878).

Stroje, organismy, lidské bytosti a společnosti díky těmto aparátům zanechávají své stopy, hieroglyfické písmo, které luští vědci napříč nejrůznějšími obory, dnes bezmála v reálném čase. Vezmeme-li v potaz technické

<sup>28</sup> K vizualizacím ve společenských vědách viz Tomáš Dvořák, *Sběrné suroviny: Texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti* (Praha: Filosofia, 2009), 67–99.

<sup>29</sup> Daniel Vobořil, Petr Květoň a Martin Jelínek, *Experimentální přístrojová technika v raných psychologických laboratořích* (Brno: Psychologický ústav AV ČR, 2008).

a mediální podmínky badatelské praxe včetně její infrastruktury, forem komunikace a organizace, rozostří se nejen Ginzburgem postulovaná hranice mezi přírodními a humanitními vědami, ale i mezi vědeckým a nevědeckým. V současné společnosti senzorů<sup>30</sup> se konjekturální měkké vědy dokonce zdají být vhodnějším modelem vytváření vědění než galileovské paradigma. Kupříkladu stále častěji využívané metody počítačových simulací, sloužící k ustavení standardů evidence ve fyzice, pracují s tzv. „signaturami“ – vizualizovanými vzorci dat coby indikátory „zpozorovaného“ fenoménu.<sup>31</sup>

Jakkoli se tyto grafické techniky záznamu, určené k detekování nových, jinak nepozorovaných jevů, zdají být na první pohled zásadně odlišné od realistických technických obrazů typu fotografie či filmu, mají mnoho společného. I fotografické obrazy totiž vizualizují neviditelné.

Morelli kladl značný důraz na přímé zkoumání uměleckých děl, přirozeně ale při své práci zacházel i s jejich grafickými či fotografickými reprodukcemi – některé malby a kresby znal pouze z nich, většinou však sloužily jako podpora paměti a usnadňovaly srovnávání většího množství obrazů. Bernard Berenson, Morelliho nejvýraznější pokračovatel, jej označil za „prvního kritika, který systematicky využíval fotografie“, a prolašoval dokonce, že teprve díky železnici a fotografii se znalectví umění mohlo stát exaktní disciplínou.<sup>32</sup> Stojí-li znalectví na předpokladu víceméně stabilního rukopisu autora, rozeznatelného charakteristického vzoru, díky kterému lze kupříkladu nesignovaný obraz identifikovat s jiným, signovaným či jinak jednoznačně určeným, potom je porovnávání co největšího množství obrazů jeho základní nutností. Morelli nabádal k pořizování fotografických kopií zkoumaných děl, neboť teprve pak je možné je srovnávat jedno vedle druhého. Fotografické reprodukcce však mají ještě další přínos, dokáží totiž odclonit působivost celkové kompozice a atmosféry obrazu: „fotografie neodhaluje pouze detaily, ale také aspekty předmětů, které unikají naší pozornosti. Když stojíme před uměleckým dílem, neubráníme se jeho vnímání vcelku [...] a tak v sobě nedokážeme probudit zájem o detail, či vůbec ztrácíme schopnost se s ním vypořádat.“<sup>33</sup> Taktó výmluvné tvrzení u samotného Morelliho ještě nenajdeme, v jeho době fotografická reprodukce

<sup>30</sup> Mark Andrejevic a Mark Burdon, „Defining the Sensor Society,“ *Television & New Media* 16, č. 1 (2015): 19–36.

<sup>31</sup> Eran Tal, „From Data to Phenomena and Back Again: Computer-Simulated Signatures,“ *Synthese* 182, č. 1 (2011): 117–29.

<sup>32</sup> Bernard Berenson, „Isochromatic Photography and Venetian Pictures,“ *The Nation* 57, č. 1480 (1893): 346–47.

<sup>33</sup> Bernard Berenson, *Aesthetics and History* (New York: Pantheon, 1948), 204.

nedosahovala takových kvalit, zejm. nedokázala přenést barevnost předlohy do odpovídající černobílé škály. Přesto je velice pravděpodobné, že přesměrování pozornosti od „celkového dojmu“ díla k jeho okrajovým detailům bylo vyprovokováno právě rozdíly mezi reprodukčními technikami, s nimiž zacházel.

Rozmanité podoby koncepce „celkového dojmu“ (*Totaleindruck, tout-ensemble, general impression*) nalezneme v estetických a kritických úvahách přinejmenším od sedmnáctého století. Morelli ji nijak blíže nedefinuje, není pro něj zvláštním, technickým termínem. Když radí znalcům, aby neposuzovali autorství díla na základě celkového dojmu, zdůrazňuje současně, že nemají vycházet pouze z knih, sdělení druhých a z grafických reprodukcí, kupříkladu rytin, nýbrž musí zkoumat dílo tváří v tvář. Cílem grafických reprodukcí (určených třeba pro knižní publikaci) pak bylo reprodukovat právě takový celkový dojem a esenciální rysy předlohy – netlumočili dílo ve všech jeho detailech, ale překládaly jej do specifické syntaxe tisku ve snaze o zachování nejcharakterističtějších a nejvýraznějších aspektů obrazu. Právě konfrontace takové reprodukce obrazu s jeho fotografií pak vyjevila zásadní rozdíly mezi oběma technikami a současně i různé způsoby čtení díla: díky mnohosti a různosti reprodukčních technik vyšly jasně najevo jejich limity i přednosti. Srovnání rytiny s předlohou, resp. fotografie s předlohou není tak dramatické jako srovnání rytiny (orientované na celkový dojem) a fotografie (detailů, jež na rytině chybí) – podobným konfrontacím se Morelli jistě nemohl vyhnout, naopak neustále zacházel se směsí různých verzí „téhož“ obrazu. V kontextu takového poměrování pak fotografie zviditelnila, co rytina skryla, přeškolila oko znalce a učinila jej všímavým k „nepodstatnému“ a „vedlejšímu“. Rozdíl mezi tradičními formami obrazu a fotografickou kontingencí byl v této době hojně diskutován, nejzřetelněji jej vyjádřil roku 1859 Delacroix:

Když fotograf udělá snímek, vidíte vždy jen část celku: okraj fotografie je stejně zajímavý jako střed; můžete jen předpokládat celek, z něhož vidíte kousek pouze náhodně vybraný. Vedlejší věci jsou stejně důležité jako hlavní, obvykle jsou podřadné věci zvláště nápadné a urážejí zrak.<sup>34</sup>

Tato lhostejnost fotografického obrazu je mnohdy chápána jako příčina její mechanické objektivity, neboť odsouvá z procesu tvorby symbolické intervence umělce. Její proces je nezáměrný: „s věcmi, jež by umělec vynechal nebo pojednal nedokonale, má fotografie bezmeznou péči, a tak vytváří do-

<sup>34</sup> Eugène Delacroix, *Deník* (Praha: SNKLHU, 1956), 589.

konalou iluzi. Čím by byl obraz bubnu bez stop na jeho membráně, kde rány paliček ztmavily pergamen?<sup>35</sup> Bezděčné zaznamenávání nepodstatného však může mít i své negativní důsledky, zvláště v případě fotografických reprodukcí. Fotografie totiž vedle obrazu-znaku zachycuje i obraz-věc se všemi jeho nedokonalostmi: škrábanci, trhlinami, prasklinami, kazy a vadami. Reprodukují jedinečný materiální předmět v jeho aktuálním fyzickém stavu, singulárním zde a nyní. Je to tak paradoxně teprve fotografická reprodukce, která dává povstat ideji aury uměleckého díla, neboť zavádí docela nové rozlišení originálu a kopie.

Uvažujeme-li o způsobech, jimiž média ovlivňují naše kognitivní procesy, je naprosto nutné vystříhat se představy vnímání či myšlení nezávislých na zprostředkujících artefaktech a technikách. Konfrontovat kupříkladu fotografické vidění s jakýmsi přirozeným, nahým, viděním vůbec vede nevyhnutelně k zjednodušujícím a ideologicky zatíženým schémátům, ať už takový způsob percepce ztracujeme, nebo oslavujeme. Stavět lhotejnost aparátu do protikladu k záměru malíře a lidské představivosti vůbec znamená zapomínat, že estetický záměr či představivost jsou vždy výsledkem dlouhodobého tréninku, s nímž fotografie soupeří nikoli jako věrný, objektivní a realistický způsob znázornění skutečnosti, nýbrž jako další kulturní technika prosazující odlišnou formu pozornosti a způsob rámování pohledu.

Před přírodou vytváří obraz naše představivost: nevidíme ani stébla trávy v krajině, ani vady pleti na hezkém obličejí. Naše oko, díky šťastné nemohoucnosti uvidět všechny ty detaily, předává našemu duchu jen to, co má vnímat; náš duch provádí bez našeho vědomí ještě další práci; nebere v úvahu vše, co mu oko nabízí; dojmy, které pociťuje, spojuje s jinými, staršími a jeho libost je závislá na okamžitém rozpoložení.<sup>36</sup>

Delacroix ve svém výkladu plynule přechází od přirozeného ke kulturně (a technicky) podmíněnému pozorovateli – stébla trávy a vady pleti se pochopitelně jeví jinak malíři, zemědělci nebo dermatologovi. Nejde o to vidět, ale všimnout si.

<sup>35</sup> Oliver Wendell Holmes, „The Stereoscope and the Stereograph,“ in *Photography: Essays & Images*, ed. B. Newhall (New York: The Museum of Modern Art, 1980), 59.

<sup>36</sup> Delacroix, *Deník*, 589.

## Bibliografie:

- Adorno, Theodor W. „The Form of the Phonograph Record.“ *October*, č. 55 (1990): 56–61.
- Andrejevic, Mark a Mark Burdon. „Defining the Sensor Society.“ *Television & New Media* 16, č. 1 (2015): 19–36.
- Babbage, Charles. *Passages from the Life of a Philosopher*. London: Longman, 1864.
- Berenson, Bernard. *Aesthetics and History*. New York: Pantheon, 1948.
- Berenson, Bernard. „Isochromatic Photography and Venetian Pictures.“ *The Nation* 57, č. 1480 (1893): 346–47.
- Delacroix, Eugène. *Deník*. Praha: SNKLHU, 1956.
- Doyle, Arthur C. *Dobrodružství Sherlocka Holmese*. Brno: Jota, 1997.
- Dvořák, Tomáš. *Sběrné suroviny: Texty, obrazy a zvuky nedávné minulosti*. Praha: Filosofía, 2009.
- Foucault, Michel. *Dohlížet a trestat: Kniha o zrodu vězení*. Praha: Dauphin, 2000.
- Freud, Sigmund. „Michelangelův Mojžíš.“ In *Spisy z let 1913–1917: Sebrané spisy Sigmunda Freuda X*. Praha: Psychoanalytické nakladatelství, 2002, 153–79.
- Freud, Sigmund. „Nespokojenost v kultuře.“ In *O člověku a kultuře*. Praha: Odeon, 1989, 316–80.
- Furet, François a Jacques Ozouf. *Reading and Writing: Literacy in France from Calvin to Jules Ferry*. New York: Cambridge University Press, 1982.
- Ginzburg, Carlo. „Minutiae, Close-up, Microanalysis.“ *Critical Inquiry* 34, č. 1 (2007): 174–89.
- Ginzburg, Carlo. „Clues: Roots of an Evidential Paradigm.“ In *Clues, Myths, and the Historical Method*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989, 96–125.
- Ginzburg, Carlo. „Clues: Roots of a Scientific Paradigm.“ *Theory and Society* 7, č. 3 (1979): 273–88.
- Grebeníčková, Růžena. *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha: Prostor, 1997.
- Holmes, Oliver W. „The Stereoscope and the Stereograph.“ In *Photography: Essays & Images*, ed. B. Newhall, 53–61. New York: The Museum of Modern Art, 1980.



- Michon, Jean-Hipolytte. *Méthode pratique de graphologie*. Paris: Bibliothèque graphologique, 1878.
- Morelli, Giovanni. *Italian Painters: Critical Studies of Their Works*. London: John Murray, 1892.
- Musil, Robert. *Blouznivci: divadelní hra*. Olomouc: Jiří Musil – Psychologická a výchovná poradna, 2008.
- Palmer, Austin N. *The Palmer Method of Business Writing*. New York: The A. N. Palmer Company, 1901.
- Preece, William H. *Watt and the Measurement of Power*. London: William Clowes & Sons, 1897.
- Reiser, Stanley J. *Medicine and the Reign of Technology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- Saudek, Robert. *Vědecká grafologie: psychologie písma*. Praha: Orbis, 1925.
- Spencer, Henry C. *Spencerian Key to Practical Penmanship*. New York: Ivison, 1866.
- Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Tal, Eran. „From Data to Phenomena and Back Again: Computer-Simulated Signatures.“ *Synthese* 182, č. 1 (2011): 117–29.
- Vattimo, Gianni. *Transparentní společnost*. Praha: Rubato, 2013.
- Vobořil, Daniel, Petr Květoň a Martin Jelínek. *Experimentální přístrojová technika v raných psychologických laboratořích*. Brno: Psychologický ústav AV ČR, 2008.