

Portrét a rétorika

Na margo vzťahov a súvislostí medzi rečníckymi ozdobami a formulami pátosu v ranonovovekej portrétnej teórii a praxi

Ingrid HALÁSZOVÁ

Abstract

The theme of eternal returns in art and culture focuses on certain historically returning principles that survive in cultural society, even under new conditions, in a modified form. As one of them, the survival of ancient rhetoric through the centuries to the present day is one of them. The presented text shows the trajectories of how classical rhetoric was reactivated in the early modern period in theoretical writing on art and functionally applied to contemporary visual (especially portrait) practice. It also points to the internal parallels between the effort of German and Netherlandish painters and theorists of art to emphasize the persuasive necessity of certain forms of dynamic movement in the picture to Aby Warburg's much the same ambition to identify such movement, energizing and spiritual patterns (pathos formulas) in his paintings. Last but not least, the contribution opens a new field of research into the experience of Warburgian pathos formulas in early modern portraiture.

Keywords: rhetoric, visual rhetoric, early modern portrait, *energeia*, *colores rhetorici*, Warburg, *Pathosformel*

Klasická antická rétorika sa už v 15. a osobitne potom v 16. storočí stala kľúčovým vzorcom komunikácie v písanom i hovorenom prejave. Z hľadiska rečníckej formy, štýlu i príležitosti sa ranonovoveká rétorika inšpirovala niekoľkými antickými príručkami. Prvá z nich, známa kontinuálne aj počas stredoveku, je autorsky anonymná *Rhetorica ad Herennium*, ktorá bola mylne považovaná za dielo Marca Tullia Cicera (106 – 43 pred Kr.).¹ Cicero bol skutočne

plodným autorom rétorických spisov a najpodnetnejší z nich, *De Inventione* napísal už ako dvadsaťdvaročný.² Veľký ohlas však mali tiež jeho zrelé rečnícke spisy z 50. a 40. rokov pred Kr.: *De oratore*, *Partitiones oratoriae*, *De optimo genere oratorum* a *Orator*.³ Tretím dôležitým zdrojom antickej rétoriky sa stal rozsiahly, dvanásťzväzkový spis *Institutio Oratoria* od Marca Fabia Quintiliana (cca 35–100 po Kr.), ktorý predstavuje naozaj dôkladne spracovanú a kreatívne

* Štúdia vznikla v rámci riešenia projektu 025TTU-4/2021: *Empatia a umenie: empatická a emocionálna reakcia diváka na vizuálne umenie*.

¹ [CICERO]: *Rhetorica ad Herennium*. Transl. by H. Caplan. London 1954. Jeden zo stredovekých opisov z 13. storočia vlastní Národná knižnica Českej republiky (inv. č. IV.E.10); PSEUDO-MARCUS TULLIUS CICERO: *De ratione dicendi ad C. Herennium libri IV* (*Rhetorica ad Herennium*); Bonus (Bene) Florentinus: *Candelabrum dictaminis*.

² CICERO, M. T.: *De Inventione. De optimo genere oratorum. Topica*. Transl. by L. M. Hubbell. Cambridge [Massachusetts] 1919. Dostupné online: <https://ia802906.us.archive.org/4/items/in.ernet.dli.2015.189092/2015.189092.Cicero-De-Inventione.pdf>

³ Časť týchto spisov je preložená aj do slovenčiny, viď CICE-RO, M. T.: *Rečník. Reč proti Catilinovi, Filípiky a iné*. Prel.: D. Škoviera, M. Vozák, A. Oravcová, J. Rovenská, A. Slamová. Bratislava 1982.

doplnenú syntézu všetkého, k čomu staroveká rétorika za vyše päť stáročí dospela.⁴

Antická rétorická tradícia by iste nemala taký rozsah a dosah, ak by na samom začiatku 15. storočia neboli objavené kompletne kópie Quintilianovho rétorického pojednania a o niečo neskôr i viaceré spomínané Cicerove spisy.⁵ Vychádzali v početných reedíciách a v nasledujúcich storočiach inšpirovali mnohých vzdelancov k ich aktualizácii tak, aby reflektovali na aktuálne lokálne požiadavky a dobové výzvy. S mimoriadnym záujmom sa tieto úlohy riešili v 17. storočí v Zaaľpí, kde vrchol takýchto publikácií predstavovala „Elementárna rétorika“ (1648) od uznávaného profesora Leidenskej univerzity, Gerarda Vossia (1577-1649).⁶ Aj vďaka nej sa *persuasio* ako schopnosť presvedčiť, získať a ovplyvniť ľudí stalo v Holandsku priam všeobecne vyžadovanou celospoločenskou zručnosťou nielen v politike a v spoločenských kontaktoch, ale tiež v bežnom obchodovaní či vykonávaní akejkoľvek profesie, nevynímajúc činnosť maliarov.⁷

Modifikácia princípov klasickej rétoriky v ranonovovekej spisbe o umení a súdobej vizuálnej praxi

Odkazy na rétorické štýly, pravidlá a prostriedky sa veľmi skoro premietli aj do umeleckej praxe a teoretickej spisby. Napokon, už Albertiho spis *Della*

Pittura (1435) bol inšpirovaný spismi Cicera a Quintiliana minimálne v pasáži nabádajúcej maliarov reprezentovať „hnutia mysle“ spodobených postáv tak, aby obrazy „pohli srdcami“ divákov.⁸ Cicerom sformulovaná klasická triáda rétorických funkcií: „delectare - docere - movere“, ktorou si mal rečník v troch krokoch získať pozornosť auditória, nenúteným spôsobom ho poučiť a vyvolať v poslucháčoch žiadúcu emočnú reakciu. Cieľom tejto jemnej manipulácie bolo publikum svojím prejavom získať na svoju stranu, presvedčiť (*persuadere*). No zrejme prvý, kto komplexne modifikoval klasickú teóriu rétoriky priamo pre účely maliarstva, bol nemecký filológ Franciscus Junius mladší (1589-1677) a jeho „Tri knihy o starovekej maľbe“. Junius, toto dielo napísal a vydal v latinčine (*De Pictura veterum libri tres*, 1637), o rok neskôr v angličtine⁹ a v roku 1641 aj v holandčine (*De Schilder-konst der Oude begrepen in drie boecken*). Silnú medzinárodnú kredibilitu tejto publikácii zabezpečili nielen dostupné jazykové mutácie a viaceré reedície, ale tiež fakt, že ju mimoriadne vyzdvihovali a vo svojej umeleckej praxi zohľadňovali aj najvplyvnejší umelci doby: Peter Paul Rubens a Anthony van Dyck.¹⁰ Úvodná kniha Juniovho pojednania totiž obsahovala prvý komplexný prehľad antických textov o umení doplnených o autorov vlastný komentár. V druhej boli čitateľovi predstreté dejiny starovekého umenia na množstve citátov o životoch a dielach antických umelcov. Tretia kniha bola zjav-

⁴ QUINTILIANUS, M. F.: *Základy rétoriky*. Prel. V. Bahník. Praha 1985; ŚNIEŻEWSKI, S.: Rhetorical theory in the third book of Quintilian's *Institutio oratoria*. In: *Classica Cracoviensia*, 16, 2013, s. 113–135.

⁵ SPENCER, J. R.: Ut Rhetorica Pictura. A Study in Quattrocento Theory of Painting. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 20, 1957, 1/2, s. 26–44.

⁶ K Vossiovým rétorickým pojednaniam viď podrobne napr. WESTSTEIJN, A.: The Rhetoric of the Market. In: TENŽE: *Commercial Republicanism in the Dutch Golden Age: The Political Thought of Johan & Pieter de La Court*. Leyden 2012, s. 69–140.

⁷ WESTSTEIJN, T.: Rembrandt and Rhetoric. The Concepts of „affectus“, „enargeia“ and „ornatus“ in Samuel van Hoogstraten's Judgement of His Master. In: *The Learned Eye. Regarding Art, Theory, and the Artist's Reputation*. Eds.: VAN DEN DOEL, M. – VAN ECK, N. – KOREVAAR, G. – TUMMERS, A. – WESTSTEIJN, T. Amsterdam 2005, s. 111–130.

⁸ GOLDSTEIN, C.: Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque. In: *The Art Bulletin*, 73, 1991, č. 4 (December), s. 641–652, tu najmä s. 642–643; VAN ECK, C.: Rhetoric and the Visual Arts. In: *The Oxford Handbook of Rhetorical Studies*. Ed.: MACDONALD, M. J. Oxford 2017, s. 461–476.

⁹ JUNIUS, F.: *The Painting of the Ancients in three Bookes. Declaring by Historicall Observations and Examples, The Beginning, Progresse, and Consuvmation of that most Noble Art*. London 1638. Dostupné online: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/A20926.0001.001/1:1?rgn=div1;view=fulltext>.

¹⁰ Podrobnejšie k Juniovi viď WESTSTEIJN, T.: *Art and Antiquity in the Netherlands and Britain. The Vernacular Arcadia of Franciscus Junius (1591–1677)*. Leiden; Boston 2015; Junius, Franciscus. In: *Dictionary of Art Historians*. Ed.: SORESENSEN, L. Dostupné online: <https://arthistorians.info/juniusf>.

ne inšpirovaná Quintilianom, z ktorého Franciscus Junius mladší prevzal štruktúru teoretických pojmov a predostrel ju maliarom ako určitý teoretický systém tvorený piatimi zložkami: „inventio“, „disegno“ (pracujúce aj s proporciami), „ornare“ (zahŕňajúce farebnosť), „actio“ (vrátane vášni) a „dispositio“ (teda kompozičné riešenie). Popri tejto päťici sa však Junius vyjadril aj k dvom dobovo dôležitým úlohám: dosiahnutiu pôvabu či ladnosti (*gracia*) a zohľadneniu pozície diváka ako recipienta a percipienta obrazu.¹¹ Juniových päť kategórií maľby následne zostalo základnou schémou kategorizácie maľby aj v teoretickej spisbe o maliarstve počas 18. storočia.

Franciscus Junius mladší svojím modifikovaním rétoriky na sféru vizuality inšpiroval aj svojho švagra – už spomínaného Gerarda Vossia mladšieho – k vydaniu spisu venovaného aplikácii rétoriky v grafike. Jeho *De graphice, sive arte pingendi* (1650) však tlačou vyšlo až v roku 1690, v rámci posmrtnej edície viacerých Vossiových spisov. Ako naznačuje názov, autor nastolil nový *paragone* spor ohľadom nadržanosti grafiky či maľby. Vossius prehodnotil švagrovu vizuálnu rétoriku a zredukoval ju len na štyri zložky: „inventio“, „dispositio“, „colore“ a „motus“, pričom posledný zmienený termín sa vzťahoval priamo na kreatívnu umeleckú schopnosť dodať obrazu živost prostredníctvom zachytenia vášní.¹²

Na Junia a Vossia, ktorí neboli výtvarnými umelcami, napokon publikačne nadviazal i praktizujúci maliar Samuel van Hoogstraten (1627–1678). Tento vysoko vzdelaný umelec patril k najznámejším Rembrandtovým žiakom a už v mladosti si svojimi vysoko iluzívnymi maľbami získal priazeň cisára Ferdinanda III. Habsburského. Van Hoogstratenovo pojednanie *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst; anders de zichtbaere werelt* (1678) predstavovalo kom-

pendium umelcových celoživotných teoretických poznatkov i praktických maliarskych skúseností.¹³ V kontexte našej témy prejavil originalitu svojou sofistikovanou implementáciou rétorických stratégií aj do vzdelávania adeptov maliarstva: napríklad Cicerovo „delectare“ maliarom reinterpretoval ako získavanie potešenia z napodobňovania prírody, „docere“ bolo poučením z napodobňovania starovekých umelcov a „movere“, teda pohnutie divákov malo vziť z morálneho kreditu zobrazovaných námetov a postáv vo vzťahu k spoločnosti a politike.

Rétorické ACTIO a teória zobrazovania vášní v maľovanom portréte

Ak sa poohliadneme spätne do 15. a prvej polovice 16. storočia, v prípade maľovaných portrétov boli duševné a mentálne aspekty individuálnej osobnosti reprezentované najmä prostredníctvom metafor a personifikácií.¹⁴ Až zhruba v poslednej tretine 16. storočia sú tieto kultúrne silne podmienené znaky a symboly prekonané samotným aplikovaním neverbálnych rétorických prostriedkov. Neverbálna zložka prejavu rečníka sa u Quintiliana označovala slovom *ACTIO* v zmysle rečníkovho telesného správania a pohybov – výrečnosti jeho tela prostredníctvom pohybu (*motus*), postoja, posunkov a výrazu tváre.¹⁵ Z antických rétorických príručiek bol v tomto smere v ranom novoveku najinšpiratívnejší Quintilian: v jeho rozsiahlej práci *Institutio oratoria* bola rečovej a pohybovej zložke prednesu venovaná tretia kapitola 11. knihy. Dobrý rečník bol teda prostredníctvom svojho šarmu, osobnosti, charakteru a verbálnych i neverbálnych rétorických schopností dosiahnuť pozitívne, radostné naladenie publika tak, aby bolo ochotné nechať sa ním oslovit', poučiť', pohnúť

¹¹ WESTSTEIJN, T.: *The Visible World. Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age* (= Amsterdam Studies in the Dutch Golden Age). Amsterdam 2008, s. 51.

¹² VOSSIUS, G. J.: *De graphice, sive arte pingendi*. In: *De quatuor artibus popularibus, grammaticis, gymnasticis, musicis, & graphicis, liber*. Amsterdam 1690 (1650). Blížšie viď WESTSTEIJN, T., 2008 (v pozn. 11), s. 51.

¹³ HOOGSTRATEN, S.: *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst; anders de zichtbaere werelt*. Rotterdam 1678. Dostupné

online: https://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01_01/hoog006inle01_01_0037.php; *Universal Art of Samuel van Hoogstraten (1627–1678). Painter, Writer, and Courtier*. Ed.: WESTSTEIJN, T. Amsterdam 2013.

¹⁴ ZÖLLNER, F.: The „Motions of the Mind“ in the Renaissance Portraits. The Spiritual Dimension of Portraiture. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 68, 2005, č. 1, s. 23–40.

¹⁵ Podrobnejšie LARSSON, L. O.: „Nur die Stimme fehlt!“. *Porträt und Rhetorik in der Frühen Neuzeit*. Kiel 2012, s. 36 a nasl.

a napokon i presvedčiť. Jeho gestá, mimika i reč však museli byť v symbióze a pôsobiť vierochoodne:

„A není nic divného na tom, že taková gesta, která jsou přece spojena s určitým pohybem, mají na naši duši tak velký vliv, vždyť malba, mlčící dílo, mající stále stejný vzhled, tak proniká do našich nejvnitřnějších citů, že se někdy zdá, jako by překonávala samotnou moc slova. Naopak kdyby gestikulace a výraz tváře byly v rozporu s řečí, kdybychom mluvili vesele o smutných věcech, kdybychom něco tvrdili s odmítavými gesty, chyběla by slovům nejen působivost, ale dokonce věrohodnost. I půvab má svůj původ v gestikulaci a pohybu.“

„Pokud jde o ruce, bez nichž by každý přednes byl neúplný a mdlý, je takřka nemožné říci, kolik mají pohybů, protože jejich počet se skoro vyrovná počtu slov. Ostatní části těla mluvícímu pomáhají, o rukách by se skoro dalo říci, že samy mluví.“

Jimi žádáme, slibujeme, voláme, posíláme pryč, brožíme, prosíme, vyjadřujeme ošklivosť či strach, pítame se, popíráme, dávame najavo radosť, smutek, pochybnosť, doznaní, lútosť, míru, hojnosť, počet, čas. Nedokážu také povzbudiť, zadržať, dať najavo soublasť obdivu, stud? Neprijímajú pri odkazoch na miesta a osoby úlohu prísloví a zájmen? A tak se mi zdá, že v tak veľké rozmanitosti jazykú všetkých národú a kmenú je to spoločná reč všetkých ľudí.“¹⁶

Quintilianove inštrukcie boli aktuálne aj na začiatku 18. storočia, kedy z nich na mnohých miestach svojho spisu čerpal aj Roger de Piles:

„Hoci sú vaše duše najzreteľnejšie viditeľné v obrysoch tváre, často vyžadujú aj asistenciu ostatných častí tela; [...] Hlava sa na výraze podieľa oveľa viac než ostatné časti tela dobromady. [...] Všetky časti tváre prispievajú k vyjadreniu citov srdca: ale obzvlášť oči, ktoré sú, ako povedal Cicero, oknami do duše.“

„A čo sa týka rúk, tie poslúchajú hlavu, a keď je to nutné, stávajú sa jej zbraňami i pomocníkmi: „ACTIO“ je slabé a polomŕtve bez ich asistencie; ich pohyby, ktoré sú takmer

nekonečné, tvoria nespočetné výrazy. [...] Slovom, môžeme vyhlásiť, že keďže sú ‚nemým‘ jazykom, tak sa nemalo podieľajú na hovorení jazykom spoločnom pre všetky národy, čo je jazyk malby.“¹⁷

Dosiahnuť citové pohnutie, dojatie a afekciu diváka tak, aby pohľad na obraz u neho zarezoňoval aj v žiadúcej charakterovej zmene, vyžadovalo od maliara nielen vysokú empatiu, ale aj schopnosť vizuálnej sebareflexie prežívania zobrazovaných emócií – vášní a afektov či stabilnej citovej náklonnosti. Nie je bez zaujímavosti, že už spomínaný Gerard Vossius navrhol titulovať maliara, ktorý svojou tvorbou dokázal modelovať charakter diváka prívlastkom *ETHOPOIOS*, pričom samotné majstrovstvo dosiahnuť aj vzbudenie vášní a afektov takémuto umelcovi vynieslo ešte vyššie cenené označenie *PATHOPOIOS*, v zmysle tvorcu vášní.¹⁸ „Ak chce niekto požívať úctu v najslachtilejšej sfére umenia, musí sa celkom transformovať na herca.“, respektíve „sa myslou pripodobniť tragickým básnikom“, píše van Hoogstraten.¹⁹ Detailné štúdium afektívnych reakcií na vlastnej tvári umelci dosahovali s pomocou zrkadla, pred ktorým sami na sebe hrali a skúmali zobrazované vášne, takže výsledné autoportréty ich jasne deklarovali v očiach divákov ako *pathopoios*. Na margo týchto kvalít nachádzame u Rogera de Piles vynikajúci didaktický postreh usmerňujúci umelcov k dosiahnutiu tohto cieľa:

„Umelec by mal so zvláštnou pozornosťou premýšľať o tomto objekte, a usilovať sa ho sprítomniť vo svojej myslí, a položiť si otázku: Čo by prirodzene robil, ak by sa ho zmocnila rovnaká vášeň? A nielen to, mal by urobiť viac; mal by seba samého postaviť na miesto takto sprostredkovaného človeka a zahrievať alebo ochladzovať svoju imagináciu do takej miery živosti alebo pokoja, ako si táto vášeň vyžaduje po dôkladnom precítení. Zrkadlo je v tejto veci veľkým pomocníkom a človek, ktorý je o veci náležite informovaný, môže veľmi dobre poslúžiť ako model alebo figúra.“²⁰

¹⁶ QUINTILIANUS 1985 (v pozn. 3), s. 527 a 530.

¹⁷ DE PILES, R.: *The Principles of Painting*. London 1743, s. 102.

¹⁸ WESTSTEIJN 2005 (v pozn. 7), s. 115; WESTSTEIJN, T.: „Passie, Hartstocht“. *Painting and Evoking Emotions in Rembrandt's Studio*. In: FRITSCHÉ, C. – LEONHARD, K.

– WEBER, G. J. M. (Eds.): *Ad fontes! Niederländische Kunst des 17. Jahrhunderts in Quellen*. Petersberg 2013a, s. 304–329.

¹⁹ WESTSTEIJN 2008 (v pozn. 11), s. 183.

²⁰ DE PILES 1743 (v pozn. 17), s. 103.

Transformácia rečníckych ozdôb pre potreby ranonovovekej portrétnej produkcie

Potreba hovoriť dobre (*bene dicere*) je základnou úlohou rečníka, no umenie hovoriť dobre (*bene dicendi scientia*) nie je prirodzenou schopnosťou, ale vyžaduje rečnícke vzdelanie. Už starovekí autori rozlišovali medzi rečníkom (*orator*), ktorý potrebuje verejne vysloviť svoju požiadavku, obhajobu či obžalobu a rétorom (*rhētor*), ktorý v tejto oblasti získal vzdelanie a skúsenosti, takže vie zvoliť náležité rečnícke štýly a ozdoby, aby uspel.

Aristoteles, Pseudo-Cicero, Cicero a Quintilian rozlišovali v rétorike tri základné štýly či žánre, ktoré mal rečník zvoliť podľa daných okolností a predmetu argumentácie. Hierarchicky najnižší a najbežnejší bol strohý, Cicerom definovaný „hovorový štýl“ (*genus tenue*), dovtedy Aristotelom označovaný ako „poradný“. Hovorový štýl sa uplatnil v širokej škále subžánrov aj pri verejných spoločensko-politických zhromaždeniach na agorách či fórach. Rozpýtl sa pohyboval medzi vecným, jasne a predsa slovne kultivovaným prejavom sporadicky obohateným o osviežujúce prvky rétorických figur či duchaplného humoru a v nemu absolútne opačným, „robustným“ prejavom okoreným slovnými prvkami hrubého ľudového žargónu a bombastických slov. O pozíciu vyššie stál tzv. stredný alebo „umiernený štýl“ (*genus medium*), často využívaný aj v beletrii pre svoju príjemnosť a eleganciu, ktoré spočívali v bohato používaných rečníckych metaforách a metonymiách. Najvyššiu úroveň rečníckeho umenia však jednoznačne vyžadoval „veľkolepý, monumentálny štýl“ (*genus grande*) využívaný spravidla pre vysoko štylizovanú, slávnostne či až pateticky prednesenú verejnú chválu alebo kritiku.²¹ Svoje miesto nachádzal najmä v ceremóniách, spomienkových slávnostiach, súťažiach, pohreboch, sobášoch, oslavách významných výročí jednotlivcov, skupín, božstiev, dávnych hrdinov, ale aj štátu a jeho inštitúcií. Vladislav Suvák vo svojej definícii epideiktického žánru v rámci veľkolepého

monumentálneho slohu zdôrazňuje, že jeho podstatou je „*zameriavať pozornosť poslucháčov na veci alebo udalosti tak, že ich ukazuje neobvyklým spôsobom*“, čo podľa antických autorov znamenalo, že „*tieto reči zobrazujú vznešené ako každodenné, staré veci ukazujú novým spôsobom, z neznámeho robia familiárne, nedávne udalosti vysvetľujú cez mýtické príbehy a tak ďalej*“.²²

Avšak hoci je vrcholom rečníckeho umenia je schopnosť reč náležite „ozdobit“ (*ornatus*), musí sa pritom zachovať jasnosť výpovede (*perspicuitas*). Na ozdobu reči slúžili rozmanité „jazykové ornamenty“, t. j. rétorické figúry (trópy a schémy), ktoré sú podľa Quintiliana osobitým a štýlovo individuálnym priestorom demonštrácie rečníckovej rétorickej dokonalosti, jedinečnosti a predovšetkým schopnosti intenzívne zaúčinkovať na pozornosť a city publika. Podľa spomínaného autora dodávajú rétorické figúry prejavu to, čo obrazu dodáva jeho kolorit, preto ich Quintilian výstižne nazval *colores rhetorici*.²³

V priebehu 16. a 17. storočia sa epideiktický žánr a s ním aj „*colores rhetorici*“ naplno uplatnili aj vo vizuálnej kultúre. Zdá sa, že Quintilianovo konštatovanie, že „*vybranosti a zdobnosti však rečník [...] bojuje zbranami nejen statečnými, ale i zářícími*“²⁴ ovplyvnilo v holandských maliarov nielen v nazeraní na význam koloritu, ale aj na možnosti expresívneho účinkovania intenzívnych svetelných zdrojov v tenebrózných obrazoch. Doménou dobovej vizuálnej rétoriky sa stali historické námety a portrét prakticky vo všetkých svojich médiách: maľbe, soche i grafike. Keďže portrétista, na rozdiel od rečníka, nemal možnosť stavať na šarme a presvedčivosti vlastnej osobnosti, preto musel týmito kvalitami náležite vyzbrojiť portrétovanú osobu. Zatiaľ čo samotná podobizeň reprezentovala fyzický vzhľad s jemne idealizovanými črtami tváre, aby vzbudila v divákovi kladnú odozvu, v prípade portrétnych grafík tento pozitívne manipulačný zámer ešte podčiarkovala kvetnato komponovaná oslavná óda. Zvlášť sa s týmto druhom vizuálno-literárnej podobizne stretáme v prípade rytín spodobujúcich vladárov,

²¹ K rétorickým štýlom viď *Rhetorica ad Herennium* 1952 (v pozn. 1), s. 253–275; CICERO 1982 (v pozn. 3), s. 13–38; zhrňujúco potom najmä QUINTILIANUS 1985 (v pozn. 4), s. 570–582.

²² SUVÁK, V.: *Umenie reči medzi sofistickou a sokratikou*. Košice 2023, cit., s. 75.

²³ QUINTILIANUS 1985 (v pozn. 4), s. 359–377.

²⁴ Ibidem, cit., s. 359.



Obr. 1: Donát Hübschmann: Mikuláš Oláh, 1560. Foto repro: RUSINA, I. et al.: *Renesancia. Umenie medzi neskorou gotikou a barokom*. Bratislava 2009, s. 81.

učencov, vojenských hrdinov, vplyvných politikov či vysokopostavených aristokratov. Výborným príkladom je Hübschmannov drevoryt spodobujúci ostrihomského prámasa Mikuláša Oláha publikovaný s veršovanou ódou na jeho čnostný charakter, myšlienky a činy (obr. 1).²⁵

²⁵ HALÁSZOVÁ, I.: *Pred portrétom. Úvahy o obsahoch, významoch, funkciách a reprezentačných stratégiách portrétu v ranom novoveku*. Trnava 2020, s. 110–112; GALAVICS, G.: Humanistický portrét. In: RUSINA, I. et al.: *Renesancia. Umenie medzi neskorou gotikou a barokom* (= Dejiny slovenského výtvarného umenia). Bratislava 2009, s. 80–92, obr. na s. 81.

²⁶ Viď napr. CICERO 1982 (v pozn. 3), s. 44–45.

Kvetnatosť reči a rovnako tak i obrazu bola od antiky doménou rétorickej ozdoby zvanej perifrása (gr. *periphrasis*, lat. *encomium*), ktorú charakterizuje použitie zbytočne veľkého počtu slov na vyjadrenie myšlienky. Perifrása mala svoju statickú aj dynamickú formu, pričom umelec mal ovládať a podľa účelu či publika aplikoval jednu či druhú formu, ako to dokumentujú napríklad známe Sadelerove portrétné medirytiny cisára Mateja z roku 1614 a 1616 (obr. 2 a 3). V prípade statickej perifrázy bola cieľom popisne vizuálne i slovne cizelovaná charakteristika (gr. *kharakterismos*, lat. *effictio*) oslavovanej osoby alebo inštitúcie tak, aby oslovila divákovo „racio“. Dynamická perifrása sa zameriavala na ovplyvnenie divákovho *pathos* a *ethos*, preto spodobenú osobu charakterizovala prostredníctvom *ACTIO*, odkazujúc na jeho verejné činy. Podľa účelu mohli byť aplikované jednak vysoko afektívne formy apelujúce na emócie, vášne a citové inklinovanie obecnstva (*pathétikon*), alebo naopak, formy argumentácie zameranej na divákovu etické hodnoty, temperament a morálny charakter (*éthikon*), respektíve zaúčinkovanie na emócie i charakter obecnstva súčasne.²⁶

V konceptoch vizuálnej rétoriky sa dynamizujúcimi *colores rhetorici* stali rôzne dekoratívne prvky vrátane prvkov kostýmu či emblémov, doplnkových atribútov či metaforicky riešeného pozadia. Takéto prvky skutočne dokázali portrétu dodať výraz, efektívne ho dynamizovať a exemplárne aktivizovať, teda poskytnúť divákovi obrazu nie reálnu, ale plne kódovanú „reč tela“. Mimoriadne obľúbenými nástrojmi dekorujúcimi rétorický portrét jednotlivca tak, aby vyzdvihoval jeho kvality a zásluhy, bola amplifikácia, t. j. zosilnenie (lat. *amplificatio*), porovnanie (*parabole*), zatajovanie, respektíve pretvarovanie sa (*dissimulatio*) a zveličovanie (*hyperbole*). Úlohou amplifikácie je poslucháčov pohnúť k emóciám: vyvolať v nich zhrozenie, úžas, hnev či ľútosť.²⁷ Jedným z takýchto prostriedkov zosilnenia slávy spodobeného bolo zložité alegorické rámovanie a iluzívna edikula nad

²⁷ KUČERKOVÁ, M.: Amplifikácia. In: *Hyperlexikón literárnych pojmov*. Dostupné online: <https://hyperlexikon.sav.sk/sk/pojem/zobrazit/terminus/a/amplifikacia>; GONZÁLES GARCÍA, J. L.: „Los límites del retrato (The limits of portraiture)“. In: FALOMIR, M. (Ed.): *El retrato del Renacimiento*. [Exhib. cat.]. Madrid; London 2008, s. 98–119; (angl. verzia) 446–454, tu s. 452.



Obr. 2: Příklad dynamickej rétorickej perifrázy: Egidius Sadeler ml.: portrétna medirytina cisára Mateja, 1614. Metropolitan Museum New York: The Elisha Whittelsey Collection, 1949, voľne dostupné dielo. Foto: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/403763>.



Obr. 3: Příklad deskriptívnej rétorickej perifrázy: Egidius Sadeler ml.: portrétna medirytina cisára Mateja, 1616. The Royal Collection Trust, London, voľne dostupné dielo. Foto: <https://www.rct.uk/sites/default/files/collection-online/2/e/417106-1379496278.jpg>.

spodobeným, v iných prípadoch zase ornametálne bohaté a často iluzívne plastické rámovanie portrétu s množstvom symbolických figúr a devíz, prípadne dramatická kompozícia scény v pozadí. Peter Burke vo svojej eseji o renesančnom portréte ako javisku používa Goffmanov termíny „fasáda“ (*front*) a „manažment dojmov“ (*impression management*) v súvislosti s fungovaním portrétu ako prostriedku sebareprezentácie spodobeného. Trefne poukazuje na to, že maliar 16. storočia nebol „fotografom“, ale

skôr „obchodníkom s viac než jedným druhom ilúzie, so sociálnou mystifikáciou rovnako ako s *trompe l'oeil*“.²⁸ Vďaka disimulácii a hyperbolizácii sa zo „zдания“ stáva na obraze skutočnosť, takže účinky reprezentácie v barokovom portréte suverénneho vládcu nadobúdajú skutočne konštitutívnu moc: na tomto princípe je postavená legitimácia politickej autority vládára v dôsledku „ovládnutia (v zmysle úspešného presvedčenia) davu“, čo Guy Debord nazval „politikou spektakla“.²⁹

²⁸ BURKE, P.: Sebareprezentace v renesančním portrétu – obraz jako jeviště. In: IDEM: *Žebráci, šarlatáni, papežové. Historická antropologie rané novověké Itálie. Eseje o vnímání a komunikaci*. Praha 2007, s. 224–244, cit. s. 239.

²⁹ DEBORD, G.: *Společnost spektaklu*. Praha 2007, s. 11, téza 30; HALÁSZOVÁ 2020 (v pozn. 25), s. 104.

Ranonovoveká rétorika obrazu: od *enargeia* a *energeia* k formulám pátosu

Predošlé časti tohto textu mali ambíciu jasne preukázať, že s prostriedkami vizuálnej rétoriky boli dobre oboznámení už umelci portrétisti raného novoveku. Tí reaktivovali nielen klasické rétorické persuzívne gestá, pózy či mimiku, ale usilovali sa vo svojich obrazoch aplikovať aj účinné stratégie *enargeia* a *energeia*, spomínané už Aristotelom v jeho Poetike vo vzťahu k umeniu tvoriť presvedčivo, živo pôsobiace literárne diela.³⁰ Zatiaľ čo pojem „*enargeia*“ (lat. *evidentia*, *illustratio*) sa vzťahoval k živo a jasne pôsobiacemu stvárneniu námetu tak, aby ním umelec u diváka vyvolal emocionálne prežívanie, „*energeia*“ (lat. *actualitas*) bola postavená na sprítomnení udalosti tak, aby vyznievala, že sa odohráva práve v tejto chvíli a náležite tomu bol kladený dôraz na zachytenie momentálnych pohybov.³¹ Obe tieto stratégie sa v umeleckej teórii prepájali a realizovali súčasne prostredníctvom majstrovskej schopnosti umelca vytvoriť živo pôsobiaci, realisticky a emocionálne presvedčivý obrazom tak, aby diváka nielen uchvátil, ale aby sa ten cítil na reprezentovanej udalosti priam skutočne prítomný. Je teda celkom pochopiteľné, prečo sa esenciálnou zložkou holandského maliarstva stal práve *trompe l'oeil* efekt. Samuel van Hoogstraten vo svojom „Viditeľnom svete“ (1678) preložil do holandčiny oba termíny: „*enargeia*“ ako jednotne, resp. jednohlasne (*eenstemmich*), konštatujúc v závere pasáže, že má ísť o „zobrazenie jedinej a momentálnej akcie“ (*Een enkele en oogenblikke daet uit te beelden*). Naopak, termín „*energeia*“ chápal ako instantný pohyb [*oogenblikke beweeging*], či všeobecnejšie ako požiadavku pohyblivosti (*beweeglijkheit*). V kontexte vyššieho uvedeného citátu potom neprekvapuje, že jedným z najkritickejších hodnotení, ktoré holandskí autori v súvislosti s ume-

ním používali, bolo „*onbeweghelick*“ (strnulý).³² Podľa van Hoogstratena totiž:

„Obrazu nestačí, aby bol krásny, ale musí mať v sebe určitú pohybovú kvalitu, ktorá má v moci tých, čo sa naň pozerajú. [...] A rovnako je to aj s maliarmi, nerozbuďria myseľ, ak túto pohyblivosť [*beweeglijkheid*] opomenú, čo sa im zvyčajne stane, ak to umenie, čo nazývame tancovaním [*dansleyding*], zanedbávajú alebo nepochopili.“³³

Francúz Roger de Piles túto vnútornú pohybovo-afektívnu kvalitu vo svojom pojednaní o princípoch v maliarstve nazval „vášnivosť duše“, pričom jej neprírodzenú a emocionálne nepresvedčivú protiváhu označuje ako „skrútenie tela“:

Namiesto jazyka, nechajme maliara hovoriť prostredníctvom činností, ktoré sú jeho interpretátormi: Ako je možné, hovorí Quintilian, dať vrelosť hocakej veci, ak tú vrelosť nemáte sami v sebe? My sami musíme byť najprv zasiahnutí vášňou, až potom ňou môžeme ovplyvniť ostatných. A ako máme sami sebou pohnúť a dojať sa, pokračuje, keďže vášne nie sú v našej moci? Ak sa nemýlim, je to takto: Musíme si utvárať zdanie a obrazy vecí neprítomných, akoby boli skutočne pred našimi očami; a ten, kto tvorí a pojíma tieto obrazy s najväčšou silou, prejaví vášne s najväčšou výbodou a ľahkosťou. Ale nech sa umelec postará, ako sme už povedali, aby v týchto obrazoch boli pohyby prirodzené; lebo niektorí si myslia, že dávajú svojim postavám veľa života tým, že ich robia násilnými a vynútenými činmi, ktoré môžeme skôr nazvať skrútením tela, než vášnivosťou duše. Tak sa s obrovským vypätím snažia nájsť nejakú násilnú vášň, kde by iba umiernená bola vhodná.³⁴

Paradoxne, dnes tieto presahy, vzťahy a súvislosti medzi rétorikou a vizuálnym umením musíme opätovne odhaľovať. Komunikácia v obrazoch a argumentácia obrazmi – ich schopnosť poučiť, presvedčiť alebo vzbudiť pozitívne či negatívne emócie – sa stala dôležitou témou vizuálnych štúdií

³⁰ ARISTOTELES: *Poetika*. Prel. František Groh. Praha 1993, najmä s. 18–23.

³¹ WESTSTEIJN 2005 (v pozn. 7), s. 116–119; ECK, C. van: *Art, Agency and Living Presence: From the Animated Image to the Excessive Object*. Berlin; München; Boston 2015, najmä s. 31–44.

³² WESTSTEIJN 2013a (v pozn. 18), s. 329.

³³ HOOGSTREIN 1678 (v pozn. 13), s. 292–293 (cit. v preklade I. H. podľa online edície: https://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01_01/hoog006inle01_01_0088.php. K termínu „*Dansleyding*“ pozri TAYLOR, P.: „Zierich wan sprong“. Samuel van Hoogstraten's Nlgt Watch. In: *The universal art of Samuel van Hoogstraten (1627–1678). Painter, Writer, and Courtier*. Ed.: WESTSTEIJN, T. Amsterdam 2013 b, s. 97–114, tu s. 100.

³⁴ PILES 1743 (v pozn. 17), cit. s. 108.

a „nových dejín umenia“. Slovné spojenie „vizuálna rétorika“ sa v 20. storočí terminologicky ukotvilo vďaka Stanleyemu Meltzoffovi, ktorý vo svojej podnetnej stati *On the Rhetoric of Vision* v roku 1970 hlbšie definoval predmet skúmania vizuálnej rétoriky (*visual rhetoric; rhetoric of vision*) a jej podskupiny – obrazovej rétoriky (*pictorial rhetoric*).³⁵ Vizuálna rétorika sa v súčasnosti považuje za nespochybniteľnú zložku komunikačných stratégií nielen v marketingu, masmédiách, umení a architektúre, náboženstve či politike, ale aj v rámci zviditeľňovania sa rôznych subkultúr. Z Quintilianových rétorických ozdôb (*colores rhetorici*) sa v rámci vizuálnej rétoriky rozvinula obsahovo veľmi závažná oblasť výskumu: *colors of rhetoric*.³⁶

No moderný záujem o rétoriku obrazov v rámci samotných dejín umenia sa dá spojiť s osobou Aby Warburga: vidno to najmä v pozadí jeho snáh dešifrovať v ranorenesančných obrazoch to, čím emotívne apelujú na diváka. Zdroj afektívnej presvedčivosti obrazov totiž identifikoval v špecifickom spôsobe ornamentálnej pohybovej animácie, ktorý nazval „dynamogram“ (*Dynamoengramm*, resp. *Dynamogramm*). Warburg zároveň preukázal, že obzvlášť intenzívne sa dynamogramy uplatnili v ranorenesančných obrazoch s historickými, mytologickými či nábožen-

skými námetmi ľudského utrpenia, plaču a rôznych foriem násilia, alebo naopak, v scénach víťazstva a triumfu: tu však už dynamogramy neslúžili výlučne k intenzifikácii v obraze reprezentovaných emócií, ale zároveň intenzifikovali persuzívny účinok na divákov emócie a vášne – na jeho *pathos*. V tomto prípade Warburg hovorí o „engramoch afektívnej skúsenosti“ (*Engramme leidenschaftlicher Erfahrung*), pričom vo svojej štúdii o Dürerovom vzťahu k antike (1905) pomenúva prežívajúce klasické afektívne vzorce neologizmom *Pathosformeln*.³⁷

K najvýraznejším príkladom formulí pátosu, ktoré Warburg v ranorenesančnom umení identifikoval, patrí morfológicky rozpoznateľná škála figurácií nazvaná „Ninfa“: neosobná postava mladej ženy s ladnými tanečnými pohybmi štíhleho tela v antike spravidla predstavovala nižšie antické bohyne Hóry a Nymfy, ktoré síce sekundovali v určitých osobitých afektívnych scénach, ale v kultúrnej pamäti po stáročia pretrvali len vďaka svojej „energetickej inverzii“ – tomu, že sa v priebehu času celkom odpojili od svojich pôvodných významov a účelov.³⁸

Na príkladoch z Atlasu Mnemosyne (1924 – 1929) venovaných Botticellimu a Ninfe (č. 39 a 46) však jej vzletný pohyb výrazne intenzifikovali dy-

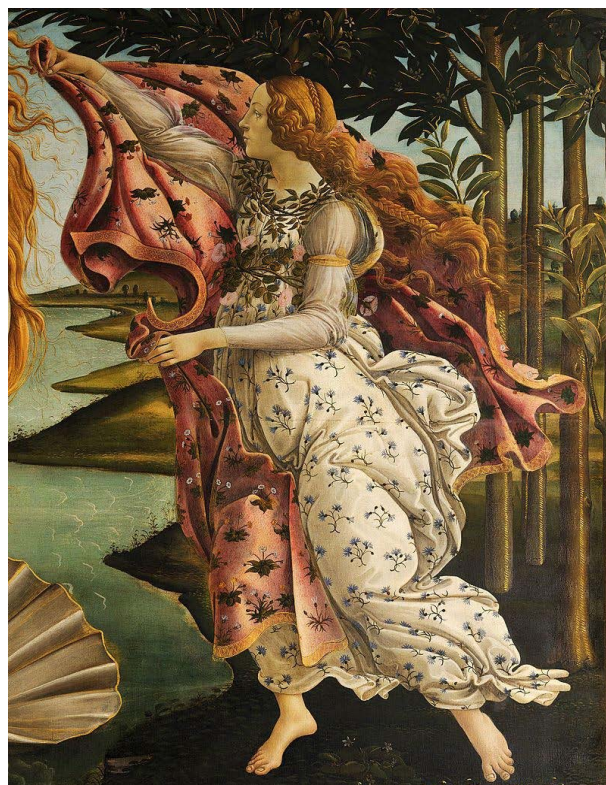
³⁵ MELTZOFF, S.: On the Rhetoric of Vision. In: *Leonardo*, 3, 1970, č. 1, s. 27–38.

³⁶ ARBUSOW, L.: *Colores Rhetorici*. Göttingen 1963; aktuálne tiež FULLAONDO, M.: *Colors of Rhetoric. Places of Invention in the Visual Realm*. (bez m.v.), 2022.

³⁷ Termín „engram“ vytvoril psychológ Richard Semon na označenie schopnosti živých organizmov niesť stopy udalostí a podnetov, čím sa tieto podnety uchovávajú v sociálnej pamäti. Por. WOOD, C. S.: Aby Warburg, Homo victor. In: *Journal of Art Historiography*, 11, 2014 (December), s. 1–24, dostupné online: <https://arthistoriography.files.wordpress.com/2014/11/wood.pdf>. K doplnkom v pohybe, dynamogramom a formulám pátosu viď WARBURG, A.: *The Renewal of Pagan Antiquity*. Introduction by Kurt W. Forster. Translation by David Britt. Los Angeles 1999. Zhrňujúce interpretácie týchto termínov v kontexte Warburgových spisov podávajú napr. DIDI-HUBERMAN, G.: *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms. Aby Warburg's History of Art*. Translated by H. Mendelsohn. Pennsylvania 2017; DIDI-HUBERMAN, G.: *Otevřít Venuši. Nabota, sen, krutost*. Preložil J. Fulka. Praha 2023; WOLDT, I.: Ur-Words of the Affective Language of Gestures. The Hermeneutics of Body Movement in Aby Warburg. In: *Interfaces*, 40, 2018, s. 133–157. Dostupné online:

<http://journals.openedition.org/interfaces/605>; CIRLOT, V.: The pathos formulae and their survival. In: *Iconographies in the public sphere. Fiction devices in the representation of power* (= *Comparative cinema*, 7, 2019, č. 12), s. 7–21.

³⁸ Hoci k figurácii Ninfy dospel Warburg v korešpondencii s so svojím priateľom André Jollesom až o sedem rokov neskôr, afektívno-dynamickú silu antických nýmfov vynárajúcich sa v umení ranej florentskej renesancie verejne predstavil už v rámci svojej dizertácie o Botticelliho obrazoch „Zrodenie Venuše“ a „Primavera“. Podrobnejšie viď WARBURG, A.: Sandro Botticelli's Birth of Venus and Spring. An Examination of Concepts of Antiquity in the Italian Early Renaissance (1893). In: WARBURG 1999 (v pozn. 37), s. 89–156 a WARBURG A.: *Ninfa fiorentina* (1900, poznámky v korešpondencii s A. Jollesom). Dostupné online: <https://journals.openedition.org/rgi/2026#text>. Podrobnejšie k warburgovskej Ninfe následne DIDI-HUBERMAN, G.: *Ninfa moderna. Esej o spadlé draperii*. Preložil J. Fulka. Praha 2009; DIDI-HUBERMAN 2023 (v pozn. 37); CHRZANOWSKA, A. A.: 'Who, Then, is the "Nympha"? An Iconographic Analysis of the Figure of the Maid in the Tornabuoni Frescoes. In: *The Figure of the Nymph in Early Modern Culture* (= Series: Intersections, Volume: 54). Eds.: ENENKEL, K. A. E. – TRANINGER, A. Leiden 2018, s. 177–191.



Obr. 5 (bore): Sandro Botticelli: Zrodenie Venuše, 1484–1486. Detail zobrazenia Hóry Jari. Uffizi, Florencia, voľne dostupné dielo. Foto: https://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_Venus#/media/File:The_Birth_of_Venus_detail_-_Hora.jpg.

Obr. 4 (vľavo): Sandro Botticelli: Primavera, medzi 1482–1487. Detail zobrazenia bohyne Flóry. Uffizi, Florencia, voľne dostupné dielo. Foto: [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Flora_in_Primavera_by_Sandro_Botticelli#/media/File:Sandro_Botticelli_-_La_Primavera_-_Google_Art_Project_\(cropped\)_Chloris+Zephyrus=Flora.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Flora_in_Primavera_by_Sandro_Botticelli#/media/File:Sandro_Botticelli_-_La_Primavera_-_Google_Art_Project_(cropped)_Chloris+Zephyrus=Flora.jpg);

namizujúce doplnky lemujúce jej telo, napríklad vo vetre vejúce rúcho či vlasy.³⁹

³⁹ Podrobnejšie napr. MICHAUD, P.-A.: *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York 2007, najmä kap. 2, s. 67–91; SCHANKWEILER, K. – WÜSCHNER, P.: *Images that move. Analyzing affect with Aby Warburg*. In: *Analyzing Affective Societies. Methods and Methodologies*. Ed.: KAHL, A. London 2019, s. 101–119.

Ranonovoveký portrét ako priestor skúmania súvislostí medzi rétorickými ozdobami a formulami pátosu

Faktom je, že Aby Warburg svoje *Pathosformeln* nikdy výslovne nevzťahoval k portrétnemu žánru.⁴⁰ Zdá sa to celkom pochopiteľné, pretože pri týchto všeobecných formulách sa *pathos* navonok symptomatizuje prostredníctvom gestických *topoi* a tzv. doplnkov v pohybe (*bewegtes Beiwerk*), akými sú napríklad vejúce vlasy a drapérie odevov, zatiaľ čo samotné zobrazené tváre zostávajú odť ažité, emočne nezapojené či nepreniknuteľné. Ak teda chápeme portrét ako imitatívne spodobenie konkrétneho človeka v jeho fyzickej jedinečnosti a charakterovej osobitosti, formule pátosu sa zdajú byť v príkrom rozpore s klasickým chápaním individuálneho portrétnu a účelmi jeho tvorby. Téma Večných návratov v umení, kultúre a estetike však predstavuje výbornú príležitosť vstúpiť aj na toto dosiaľ obchádzané pole skúmania.

Základným predpokladom je striktné diferencovanie medzi prirodzenými „portrétmi podľa skutočnosti“ a „oficiálnymi portrétmi vládarov (či nositeľov iných hodností a úradov) určenými pre verejný kult“, ktoré by sme dnes mohli nazývať aj štátnickými portrétmi. Obe od polovice 16. storočia jestvovali popri sebe ako formálne, obsahovo aj funkčne zásadne rozdielne typy spodobení. Pragmatické dôvody vlastne konštatoval už kardinál Gabrielle Paleotti vo svojom Diskurze o obrazoch: „verejné obrazy a sochy vládarov sú mimoriadne užitočným nástrojom pri výkone kráľovskej moci, pretože majú potenciál „posilniť“ kráľovu autoritu v očiach divákov a citovo ich nastaviť na úctu a poslušnosť voči svojmu vládcovi“. ⁴¹ Niet

vôbec pochyb, že vytvorenie takéhoto portrétnu sa zásadne líši od klasickej imitatívnej podobizny (lat. *similitudine*; tal. *ritratto di naturale*), ktorá tak v latinčine, ako aj v angličtine odkazuje na „prirodzenú podobnosť“, teda na fyzicky autentickú kópiu modelu. Oficiálny, publiku určený portrét vládarov alebo iného reprezentanta verejného úradu a moci je podstatne viac mediálne kódovaným obrazom demonštrujúcim a zdôrazňujúcim publiku excelentné sociálne cnosti spodobenej osoby a teda vytvára náležitý priestor pre aplikáciu vizuálnej rétoriky. Giovanni Paolo Lomazzo ich v roku 1584 nazval *ritratti intellettuali* – portréty vytvorené viac intelektom než remeselným majstrovstvom,⁴² zatiaľ čo dnešná terminológia pracuje najmä s Burkeho slovným spojením „fabrikácia (Kráľa“ (*fabrication of the King*) a Marinovým alternatívnym pojmom „figurácia“ (*figuration of the King*).⁴³

Francúzsky maliar, rytec, diplomat a teoretik umenia éry Ľudovíta XIV., Roger de Piles (1635–1709) považoval portréty osôb nesúcich *dignitas* & *virtues*, za „monumenty postavené pre budúcnosť“, preto je podľa neho dovolené aj zveličovať: úlohou portrétistu dodať svojmu modelu „dobrý výraz“ [*air*] a „gráciu“ [*grace*].⁴⁴ Na tomto mieste je azda vhodné pripomenúť a zároveň zdôrazniť, že ku kľúčovým prostriedkom *amplificatio* rámci ranonovovekej vizuálnej rétoriky prináležali rečnícke ozdoby. Zvláštnu rolu medzi týmito *colores rhetorici* zastávali predovšetkým dynamicky rozviate drapérie, ktoré – ako už bolo spomenuté – Aby Warburg prepojil s figúrou Ninfy. Spoločne s Didi-Hubermanom si azda môžeme klásť otázku, kde všade [v portréte] sa Ninfa dokáže usadiť a skryť, respektíve na čo všetko sa dokáže premeniť?⁴⁵

⁴⁰ Portrétnu venoval Warburg štúdiu 'Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum' (1902, vyšla posmrtné v edícii jeho zozbieraných textov v roku 1932), v angl. vydaní: *The Art of Portraiture and the Florentine Bourgeoisie*. Domenico Ghirlandaio in Santa Trinita: The Portraits of Lorenzo de Medici and His Household. In: WARBURG 1999 (v pozn. 37), s. 185–222.

⁴¹ PALEOTTI, G.: *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*. Milano 1582. Cit. podľa anglického vydania: PALEOTTI, G.: *Discourse on Sacred and Profane Images*. Los Angeles 2012, s. 197.

⁴² LOMAZZO, G. P.: *Trattato dell'arte della pittura, scoltura, et architettura: di Gio. Paolo Lomazzo milanese pittore*. Milano 1584, s. 437.

⁴³ BURKE, P.: *The Fabrication of Louis XIV*. London 1994, s. 99; MARIN, L.: *The Body-of-Power and Incarnation in Port Royal and in Pascal or Of the Figurability of the Political Absolute*. In: FEHER, M. et al.: *ZONE 3: Fragments for a History of the Human Body*. Part 1. New York 1989, s. 421–447, najmä s. 423.

⁴⁴ PILES 1743 (v pozn. 17), s. 164; HALÁSZOVÁ 2020 (v pozn. 25), s. 115.

⁴⁵ DIDI-HUBERMAN 2009 (v pozn. 38), s. 14.



Obr. 6: Franz Anton Palko: Portrét Márie Terézie, 1765–1766. SNG Bratislava, voľne dostupné dielo. Foto: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.O_7154/zoom.

Dosiaľ nepostrehnutým príkladom toho, ako Warburgova Ninfa večne migruje, ako sa potuluje sa naprieč dejinami a miestami (*Bildervanderung*) a neobchádza pritom celkom ani portrétny žáner, je postava vladárky Márie Terézie na jej reprezentačnom portréte od Františka Antona Palka v majetku Slovenskej národnej galérie.⁴⁶ V ohnisku stredoeurópskeho neskorého baroka sa tak po necelých troch storočiach prekvapivo zjavujú dve dievčenské

postavy z Botticelliho obrazov „Zrodenie Venuše“ (1485–1486) a „Primavera“ (okolo 1482/1487): prvom z nich je pritom sekundujúca Hóra jari a na druhom bohyňa Flora v ľahučkej, vo vetre rozviatej tunike posiatej kvetmi, kráčajúca v blízkosti svojej paney Venuše na slávnosti Jari. Nie je to len podobne hrdo vzpriamená hlava, útla šija, pôvabne formované dlhé ruky, ale najmä identická ladná chôdza odhaľujúca pod náporom mierneho vetra obrysy nôh. Hoci ide o portrét, na tvári mladej habsburskej vladárky absentujú akékoľvek emócie rovnako ako na tvári odtážitej Flory z Primavery. Bohato sa vzdúvajúca drapéria mnohovrstvejnej vladárkinej róby je však „fosíliou“ iného dynamogramu – tentoraz Hóry jari ponáhľajúcej sa plášťom zahaliť nahotu práve vo vlnách zrodenej Venuše. Podľa Didi-Hubermana, drapérie Botticelliho Nynfy Flory – „nie sú odevy, ktoré by mali izolovať telo, ktoré zahalujú, ale naopak, sprevádzajú ho zložitým dynamickým pohybom, ktorý je vystavený neustálym zmenám „vonkajších a „vnútorných príčin“.“⁴⁷ Zosilnenie afektívneho náboja obrazu sa realizuje prostredníctvom materiálnej rozpínavosti drapérie a telo sa v podstate redukuje na drapériu. Záhyby sú pritom aktívnym „operátorom konverzie“ aj „odpojenia“ dynamogramov od ich pôvodného účelu a doby.⁴⁸ Výsledkom je, že z botticelliiovských ornamentálne poňatých drapérií sa v prípade Palkovho portrétu Márie Terézie stávajú drapérie barokové.

V čom tkvie špecifikum barokových záhybov, znamenite vyjadril v rozmanitých pasážach svojej eseje o barokovom záhybe Gilles Deleuze:

Ak má byť úbor skutočne barokový, bude široký, voľne sa vzdúvajúci, nazberaný, vypodložený spodničkami a bude obklopovať telo svojimi autonómnymi, vždy násobiteľnými záhybmi bez toho, aby prezrádzal tie telesné [...] Vidíme to na v maliarstve, kde sa autonómia, ktorú nabrali záhyby odevu zmocňujúce sa celého povrchu, stáva jednoduchým, ale neklamným znakom rozchodu s priestorom renesancie.

Oné oslobodenie záhybov, ktoré už jednoducho nereproduktujú konečné telo, možno ľahko vysvetliť: medzi odev a telo vzniklo niečo tretie. Sú to Živly [podobne ako u Warburga – vietor, oheň, voda a pôda, pozn. I.H.]. Vo všetkých týchto prípadoch získavajú záhyby autonómiu, objem, a nie

⁴⁶ Franz Anton Palko: „Portrét cisárovnjej Márie Terézie“, 1765–1766. SNG: zbierka Linea, inv. č. O 7154. Získané darom v roku 2018. Dostupné online: https://www.webumenia.sk/dielo/SVK:SNG.O_7154.

⁴⁷ DIDI-HUBERMAN 2023 (v pozn. 37), cit., s. 40.

⁴⁸ DIDI-HUBERMAN 2009 (v pozn. 38), s. 44 a 46.

je to výlučne snaha o dekoratívny efekt, ale vyjadrenie spirituálnej sily pôsobiacej na telo, či už aby ho prevrátila, alebo ho znovu narovnala či pozdvihla, ale vždy aby ho obrátila naruby a pozdvihla. [...].⁴⁹

Teda zatiaľ čo drapérie renesančných odevov sprevádzajú mladé ženské telá zložitým dynamickým pohybom, záhyby barokovej drapérie sú voči telu autonómne: obklopujú ho bez toho, aby zviditeľňovali jeho skutočné obrysy. A zatiaľ čo renesanč-

né drapérie v sebe konzervujú antické pohybovo a afektívne animačné riešenia, barokové drapérie sú formulami vyjadrenia spirituálnej sily účinkujúcej na telo. Autonómne sa vzdúvajúca drapéria šiat a plášť a sprevádzajúcich telo panovníčky Márie Terézie je rétorickou amplifikáciou jej vladárskeho majestátu [*maestas*] a dôstojnosti [*dignitas*], ušľachtilosti [*nobilitas*], veľkoleposti [*magnificenza*] a žiarivého príkladu [*meraviglia*].⁵⁰

Portrait and Rhetoric

On the Relationships and Connections Between Rhetorical Embellishments and Formulas of Pathos in Early Modern Portraiture Theory and Practice

Résumé

In the 15th and especially the 16th century, classical rhetoric became an essential communication formula in written and spoken language. In terms of rhetorical form, style and occasion, early modern rhetoric was inspired by several ancient manuals: the anonymous *Rhetorica ad Herennium*, Cicero's *De Inventione*, *De oratore* and *Orator*, and finally, the comprehensive manual *Institutio Oratoria* by Marcus Fabius Quintilian (c. AD 35-100), which was an updated and creatively supplemented synthesis of all that ancient rhetoric had achieved over five centuries. These ancient manuals have also appeared in many manuscript issues and later book editions. They have inspired many scholars who aimed to update them to reflect current local requirements and contemporary challenges. These tasks were taken up with particular interest in 17th-century Northern Europe. They have appeared in many manuscript issues and later book editions that have inspired many scholars who aimed to update them to reflect current local requirements and contemporary challenges. These tasks were taken up with particular interest in 17th-century Northern

Europe. References to rhetorical styles, rules, and devices were soon reflected in artistic theory and practice. Finally, Alberti's *De pictura* (*Sulla pittura*, 1435) was already inspired by the writings of Cicero and Quintilian, at least in the passage exhorting painters to represent the „movements of the mind“ of the depicted figures so that the paintings would „move the hearts“ of the people, viewers. The classical triad of rhetorical functions formulated by Cicero: „*delectare - docere - movere*“, by which the speaker was supposed to gain the audience's attention in three steps: casually instruct them and evoke the desired emotional reaction in the audience. This subtle manipulation aimed to win the audience over to his side with his speech, to convince (persuade).

The study mentions in more detail some of such treatises, namely „Three Books on Ancient Painting“ by the German philologist Franciscus Junius the Younger (1589–1677), published in Latin (*De Pictura veterum libri tres*, 1637), English and Dutch. The study mentions in more detail some of such treatises, namely „Three Books on Ancient Painting“ by the

⁴⁹ DELEUZE, G.: *Záhlyb. Leibniz a baroko*. Preložila M. Caruccio Caporale. Praha 2014, cit., s. 206–208 a 61–62.

⁵⁰ LOMAZZO 1584 (v pozn. 42), s. 437.

German philologist Franciscus Junius the Younger (1589-1677), published in Latin (*De Pictura veterum libri tres*, 1637), English and Dutch, and the work of Gerard Voss the Younger *De graphice, sive arte pingendi* (1650, published posthumously in 1690). Thirdly, it is necessary to mention the highly educated painter Samuel van Hoogstraten (1627-1678), who was one of Rembrandt's most famous students and who won the favour of Emperor Ferdinand III in his youth with his talent for illusory depiction. Habsburg. Van Hoogstraten's treatise was entitled *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst; anders de zichtbaere werelt* (1678) and had a fundamental influence on artistic writing in Germany and France (e. g. Roger de Piles).

In the 16th and 17th centuries, the epideictic genre and, with it, „colores rhetorici“ were fully applied in visual culture. The nonverbal component of the rhetor's expression (ACTIO), the eloquence of his body through movement (motus), posture, gestures, and facial expression, became the basic parallel of classical rhetoric and visual rhetoric.

The phrase „visual rhetoric“ was terminologically anchored in the 20th century thanks to Stanley Meltzoff's stimulating article *On the Rhetoric of Vision* in 1970, which defined more deeply the subject of visual rhetoric (visual rhetoric; rhetoric of vision) and its subgroup – pictorial rhetoric.

However, the modern interest in visual rhetoric within the framework of art history can be connected with the person of Aby Warburg: this can be seen especially in the background of his efforts to decipher in early Renaissance paintings what emotionally appeals to the viewer, what their affective potential lies in. Warburg identified this moment in a specific way of ornamental movement animation: while the faces and bodies of the figures in the paintings generally remain unencumbered - internally uninvolved, emotionless, all the affectivity of the image is symptomatised through their movements, gestures and content-marginal „accessories in motion“ (*bewegtes Beiwerk*) – especially flowing hair and clothing draperies. However, Warburg never explicitly related his *Pathosformeln* to the portrait genre. Moreover, it is understandable because, with these general formulas, the faces and bodies of the depicted characters are not the bearer of effect and the means of effect, but rather secondary dynamising accessories, which defy the classical understanding and the primary function of an individual portrait. However, the topic of Eternal Returns in art, culture, and aesthetics is an excellent opportunity to enter this hitherto poorly researched field of surviving affective-dynamising forms in early modern portraits.

doc. Mgr. Ingrid Halászová, PhD.

Katedra dejín a teórie umenia
Filozofická fakulta Trnavskej univerzity
Hornopotočná 23, SK-917 01 Trnava
e-mail: ingrid.halaszova@truni.sk