**Tri tváre bez mena.
Analýza portrétov zo zbierok Stredoslovenského múzea
v Banskej Bystrici**

DOI: <https://doi.org/10.24040/ahn.2020.23.02.236-252>

Zabezpečovanie odbornej ochrany zbierkových predmetov v kultúrnych inštitúciách priamo vyplýva z aktuálne platného zákona o múzeách a galériách a patrí k základnej činnosti odborných pracovníkov – kurátorov. Vzhľadom na úspešný projekt z Fondu na podporu umenia boli v roku 2019 a 2020 zreštaurované tri vzácne historické portréty, ktoré pochádzajú zo zbierok Stredoslovenského múzea v Banskej Bystrici (ďalej len SSM). Ide o portréty neznámych osobností, ktoré neboli pred reštaurovaním bližšie identifikované ani z hľadiska personálnej identity, ani umelecko-výtvarného rozboru. Reštaurovanie prinieslo viacero podstatných informácií, na základe ktorých je možná ich následná vedecko-výskumná komparácia.

Stručné vymedzenie problematiky

Vo všetkých troch prípadoch portrétov (závesných obrazov) ide o olejomalbu na plátne. Prvé dva portréty boli na reštaurovanie vytypované zo stálej expozície v Matejovom dome, nakoľko ich technický stav nebol dobrý a nezodpovedal prezentačnému účelu. Posledný portrét bol vyhladaný v depozite. Portrét z depozitu zobrazujúci mladú ženu s erbom publikovala Danuta Učníková v roku 1980, pričom už vtedy vykazoval viaceré poškodenia. Vzhľadom na mieru poškodenia nemohli portréty slúžiť na prezentačné ani vedecko-výskumné účely, pretože ich technický stav bránil identifikácii a následne vhodnej interpretácii.

Problematicu portréту v kontexte vizuálneho umenia na území Slovenska rozpracovala v minulosti D. Učníková,¹ ktorá početné portréty v Stredoslovenskom múzeu v Banskej Bystrici aj popísala. Viacero portrétovaných patrí medzi významné osobnosti kultúrohistorického, náboženského, politického a ekonomického života Banskej Bystrice v minulosti. Autorka sa zameriavala najmä na faktografické poznatky a identifikovanie konvergentných a divergentných prvkov analyzovaných portrétov. Aktualizovanú reflexiu problematiky portréту vo výtvarnom umení a jeho interpretácie pre umenie na území Slovenska prinášajú Ingrid Halászová,² Katarína Ihringová a Renata Kišoňová.

¹ UČNÍKOVÁ, Danuta: *Historický portrét na Slovensku*. Bratislava, 1980.

² HALÁSZOVÁ, Ingrid: *Objekty pôvabu a úžitku. Kapitoly z dejín úžitkového umenia na Slovensku*. Trnava : FF TU, 2017. Dostupné online: <https://www.academia.edu/37310>

Uplatňujú kombináciu rôznych pohľadov a prístupov k portréту naprieč jednotlivými historicko-umeleckými obdobiami ako i filozoficko-estetickými základmi. Definujú tri východiskové body – kreovaná rétorika obrazu, antropológia imaginárna a hermeneutika symbolov, ktoré sa navzájom križujú a pretínajú. Vychádzajú z charakteristík portrétu, ktoré rozpracovali E. Gombrich, P. Burke, H. Belting. Portrét zverejňuje viditeľné, ale fyzická stránka modelu je podriadená dosiahnutiu objektívnej a výstižnej portrétnej reprezentácie identity „čitateľnej“ pre daný kultúrny okruh. Neviditeľné je zviditeľnené pomocou symbolickej formy, ktorá zohľadňuje konvencionalistické prvky správania (pózy, gestá, mimiku), atribúty (portrétne a stavovské rekvizity) a vizuálnu hodnotu krásy. Intelektový portrét bol konštruktom „idey“ a „formy“, čo sa v 17. storočí zvlášť uplatňovalo pri reprezentačných účinkoch (najmä) vláderských portrétov.

Portréty zo zbierok Stredoslovenského múzea disponujú a obsahujú zaužívané kódy a znaky, na základe ktorých je možné ich analyzovať, pričom musíme vychádzať z konfrontácie poznatkov z oblastí módy, historického vývoja textilu (napr. M. Zuberová – E. Hasalová a kol.,³ D. Martanová⁴) či šperkárstva (napr. B. Balážová⁵).

Vizuálne kódy a rozpoznávanie identity

Portrét, registrovaný v zbierkovom fonde SSM pod ev. č. **Vu-01021**, je na evidenčnej karte z roku 1968 identifikovaný ako *Podobizeň mladej dámy zo šľachtického rodu Radvanských, s monogramom „A.D.R 1703“*. Katalogizačný lístok spracovala Danuta Učníková. Datovanie diela priamo vyplývalo z datovania na averze obrazu, pričom dielo nebolo zaradené do žiadneho umeleckého okruhu (resp. k umelcovi). Starší opis, ktorý realizoval Kornel Divald identifikoval monogram ako „A. D. K.“ (tzn. zmenené bolo posledné písmeno). V prírástkovej knihe a ani v prvých záznamoch K. Divalda nie je zmienka o tom, že by obraz pochádzal z majetku Radvanských. Tento údaj bol dodatočne ceruzou pozna-

728/_OBJEKTY_P%C3%94VABU_A_%C3%9A%C5%BDITKU_Kapitoly_z_dej%C3%ADn.%C3%BA%C5%BEitkov%C3%A9ho_umenia_na_Slovensku [prístup 20. 7. 2020]; HALÁSZOVÁ, Ingrid – IHRINGOVÁ, Katarína – KIŠOŇOVÁ, Renáta: *Hľadanie identity v portrét-
nom umení*. Trnava : FF TU, 2019; HALÁSZOVÁ, Ingrid: *Pred portrétom. Úvahy o obsahoch,
významoch, funkciách a reprezentačných stratégiách portrétu v ranom novoveku*. Trnava :
FF TU, 2020.

³ ZUBEROVÁ, Magdaléna – HASALOVÁ, Eva – ŠIDLÍKOVÁ, Zuzana – VANČO, Martin: *Móda na Slovensku – stručné dejiny odievania*. Bratislava : Slovart, 2014.

⁴ MARTANOVÁ, Dominika: *Vývoj odevných súčastí ženského uhorského odevu na Slovensku*. Diplomová práca. Trnava : Trnavská univerzita, 2009.

⁵ BALÁŽOVÁ, Barbara: *Zlatníctvo stredoslovenských banských miest v ranom novoveku. Majstrovský objekt – životná investícia – elitná reprezentácia*. Bratislava : Devin Printing House, 2016.

čený až na evidenčnej karte z roku 1968, pričom nie je uvedené, na základe čoho došlo k spojeniu obrazu a zbierky diel Radvanských. Prvý dochovaný súpis tejto zbierky bol vyhotovený štátnym konzervátorom prof. Karolom Kiszelym v roku 1937,⁶ druhý v roku 1957 Gejzom Balašom, vtedajším prednostom Pôdohospodárskeho archívu, pri prevzatí zbierok do Stredoslovenského múzea. Oba súpisy však jednoznačne identifikujú len veľmi málo portrétov – hlavne podobizne predstaviteľov štátu a rodinných príslušníkov rodu Radvanských a Bárczayovcov. Na základe uvedených súpisov je tak veľmi ťažké identifikovať jednotlivé diela, ktoré sa z kaštieľa Radvanských dostali do zbierok SSM. V prvom vydanom *Spríevodcovi mestského múzea v Banskej Bystrici* (z roku 1937)⁷ sú spomínaní darcovia, ktorí prispeli k tvorbe zbierkového fondu, pričom je medzi nimi aj A. Radvanský, ale konkrétne dary nie sú uvedené. Nepomôže nám ani evidencia diel v najstarších prírastkových knihách, pretože málokedy obsahuje provenienciu, presný dátum získania či darcu predmetu. Spätné rekonštruovať súvislosti je preto takmer nemožné (resp. značne hypotetické, bez relevantných dôkazov).

Prvý portrét mladej, dôstojnej a vážnej dámy je maľovaný na oválnom plátne. Sekundárne bol už v minulosti upravovaný (natiahnutý a fixovaný na novší podrám bez potrebnej profilácie). Po odbornom očistení obrazu bol zhodnotený technický stav zachovania originálnej vrstvy maľby a následne bola stanovená metodika obnovy, ktorá vychádzala z rešpektovania originálu a aplikovania napodobivej retuše a vo výrazne poškodených miestach aj uplatnenia rekonštrukcie. Najviac poškodené boli okraje plátna, kde na mnohých miestach došlo k vypadaniu maľby, pričom bola odhalená väzba plátennej podložky. Výrazné prešúchanie (takmer až na podklad) sa nachádzalo v mieste šnurovania na živôtiku a zástere. Na základe analógií, reštaurátor rešpektoval dochovaný stav a mierne podporil vizuálny výraz šnurovania a modelácie priesvitnej zástery, lemovanej čipkou s pravidelným „peniažkovým“ vzorom.

Po odstránení prachu, špiny a depozitov, ako aj stmavnutého laku sa zreteľnejšie objavil na pozadí zelený zamatový záves na okraji so zlatými strapcami, ktorý lemuje portrét. Portrétovaná je zobrazená z jej pravej strany, ako $\frac{3}{4}$ portrét. Vo svojej pravej ruke drží ve-

⁶ Karol Kiszely (Károly Kiszely) bol knihovníkom, kustódom a štátnym konzervátorom pôsobiacim v Mestskom múzeu v Banskej Bystrici. Jeho súpis obsahoval inventár zoradený podľa jednotlivých miestností v kaštieli v Radvani. Podľa jeho správy boli starožitnosti v dobrom stave, ale nie všetky boli určené a datované. Podľa: SKLENKA, Vladimír a kol.: *Radvaň*. Banská Bystrica : CEPROCEP, 2014, s. 175 – 182.

⁷ Publikácia *Spríevodca mestského múzea v Banskej Bystrici* (z roku 1937) je evidovaná SSM pod č. 6179.

jár,⁸ v ľavej kvet tabaku⁹ (doposiaľ identifikovaný ako kvet ľalie – symbol čistoty a nevinnosti). Šaty sú svetločervenej farby, na živôtku so šnurovačkou,¹⁰ pričom sa zdá, že červená látka bola dekorovaná zlatým ornamentom. Červená stuha šnurovačky je na bokoch živôtika prevliekaná cez zlaté úchytky – očka bohato zdobené ornamentom. Očka boli zrejme tiež zlatníckou prácou, nejde o výšivku. Aby šnurovanie vyšívanou stuhou viac vyniklo, bola predná časť živôtika ušitá zo svetlo šedej látky. Biele nabierané rukávy sú nad laktami previazané saténovo lesklými, bielo-červenými mašľami (na červených pruhoch sa objavujú drobné žlté kvietky). Krajka na rukávoch (manžetách) má identický ornamentálny „peniažkový“ detail ako na okraji bielej, priesvitnej zástery z jemného závojového hodvábu. Dekolt je prekrytý čiernou krajkou, dekorovanou na hrudi brošňou v tvare čiernej mašle so stredovou rozetkou, tvorenou čiernymi drahokamami a perlovým ornamentom na bokoch, vytvoreným navliekaním na drôt. V strede visí veľká perla ako dominantný prvok. Čierna krajka je jemná a obsahuje rastlinný motív – štylizovanú ružu s rozvilinami. Výrazne pripomína buď flanderskú, alebo bruselskú krajkou, resp. môže ísť o štýl francúzskej šitej krajky, ktorá sa nazýva aleçonská – *point d'Aleçon*. Podobne vyzerala aj krajka z Argentanu – *point d'Argentan*.¹¹ Na hlave má čierny čipkový čepček, pod ktorým má na hladko sčesané vlasy. Čepček uzatvára na zátylku lem zdobený perlami na zlatých kovových drôtikoch. V strede zalamovaných vlniek sa nachádzajú drobné zlaté rozetky, uprostred s čiernym drahokamom. Korunka tvorí súpravu spolu s náhrdelníkom a brošňou na hrudi. Súprava je znakom skutočnej zámožnosti portrétovanej. Krk je dekorovaný štyrmi radami bielych perál. Napriek jeho datovaniu (1703) bol obraz ešte vytvorený v duchu renesančného, statického konceptu. Z umelecko-výtvarného hľadiska ide o kvalitatívne hodnotný portrét.

⁸ Vejár bol typickým atribútom a doplnkom portrétov dám. Ich popularita vzrástla od 16. storočia a udržala sa do 18. storočia. Okrem ochladzovania slúžili i k spoločenskej komunikácii. V Španielsku sa na konci 16. storočia vytvorila akási reč vejára, ktorá mala veľký úspech v nasledujúcom storočí po celej Európe. Viac pozri: VAŇKOVÁ, Lenka – PILNÁ, Veronika: *Metodika datování a interpretace portrétů 16. – 18. století pomocí historické módy*. Praha : NPÚ, 2014, s. 79; KYBALOVÁ, Ludmila – HERBENOVÁ, Olga – LAMAROVÁ, Milena: *Obrazová encyklopedie módy*, Praha : Artia, 1973, s. 482.

⁹ Na základe konzultácie by mohlo ísť o okrasnú kvetinu tabak krídlatý *Nicotiana alata* alebo *Nicotiana x sanderae*. V čase vzniku diela bol tabak v Európe už známy. Porovnaj: „Organizované pestovanie a predaj tabaku v Rakúsko-Uhorsku sa datuje už od roku 1670. Na území Slovenska, sa tabak začal pestovať už v druhej polovici 16. storočia v okolí Hurbanova (predtým Stará Ďala). Tento tabak mal vysokú hodnotu aj za hranicami Uhorska.“ Podľa: <https://smokemag.sk/historia-tabaku-na-slovensku/> [prístup 20. 7. 2020].

¹⁰ Podľa záznamov K. Divalda boli šaty previazané červeno-bielou stuhou, tá však v súčasnosti už nebola čitateľná.

¹¹ VAŇKOVÁ, L. – PILNÁ, V.: *Metodika datování a interpretace portrétů 16. – 18. století*, s. 75.

Reštaurátor obzvlášť obozretne postupoval pri čistení miesta, kde sa nachádza erb s monogramom tak, aby nedošlo k úbytkom a následne k interpretačným posunom. Tento hodnotný prvok bol zdokumentovaný viacerými neinvazívnymi metódami (pozorovanie pri razantnom osvetlení, UV, IČ, makro-fotografia stavu pred očistením) tak, aby bolo čo najviac možné odčítať originálnu skladbu. Na základe detailného výskumu bolo možné potvrdiť skladbu písmen „A. D. K.“ (nie „R“ na konci textu). Na základe poznatkov bolo zjavné, že erb nie je zhodný s erbom rodu Radvanských. Jednoznačne určil erb až Frederik Feder-mayer¹² po porovnaní s erbovou pečaťou z roku 1652, ktorá patrila šľachticovi Martinovi Kayserovi, jednému z najbohatších patricijov a banských podnikateľov v Banskej Štiavnici. Vzhľadom na erb možno ženu na portréte jednoznačne priradiť k tomuto významnému rodu. V hornom strieborno-červeno štiepenom poli je skákajúci čierny jelen (možno pôvodne prirodzenej farby), v dolnom zlatom poli nad sebou dva strieborné lovecké rohy so šnúrou, horný otočený nátrubkom vľavo, dolný nátrubkom vpravo. Z turnajovej prilby splývajú vpravo modro-zlaté, vľavo červeno-strieborné prikrývadlá. Klenotom je medzi strieborno-červeno a modro-zlato delenými krídlami rastúci strieborný jednorožec. Federmayer upozornil, že rod bol príbuzensky spriaznený s viacerými uhorskými aristokratickými rodmi a zároveň poukázal na skutočnosť, že rod Radvanských v tom čase do tejto vyššej spoločnosti nepatril. Na základe výskumu sa F. Federmayerovi podarilo identifikovať v druhej polovici 17. storočia dve ženy z tohto rodu, ktorým mohli patriť iniciály A. D. K. Prvou bola *Anna Kayser* (doložená v roku 1658), manželka Abraháma Dióssyho alias Nussdorffera, richtára mesta Krupina. V tom prípade by sa iniciály dali rozviesť aj ako Anna Dióssy Kayserin. Druhou bola *Anna Euphrosina Kayser*, ktorá sa v roku 1683 vydala v Kremnici za Jeremiáša Schmidegga, popredného vzdelanca a patricija v Kremnici a Banskej Bystrici a zakladateľa neskoršieho grófskeho rodu Schmideggovcov. U nej iniciály úplne nesedia, avšak bolo možné pripustiť alternatívu, že meno Euphrosina mohlo byť vynechané.

Nakoľko absentujú hodnoverné informácie o tom, kto daroval (či predal) obraz do SSM, a nie je jasné, z ktorého kaštieľa pochádzal, bude v budúcnosti potrebné realizovať hlbší podrobný výskum a analýzu kolekcie diel podľa evidenčných čísel, ktoré sa nachádzajú bezprostredne pred alebo za evidovaným portrétom. Na základe zbežnej kontroly ide o rôznorodé portréty zo 17. až 19. storočia, pričom sa medzi nimi nachádzajú aj obrazy s kresťanskou ikonografiou.

¹² Doc. PhDr. Frederik Federmayer, PhD. pôsobí na Katedre archívniectva a pomocných vied historických Filozofickej fakulty UK v Bratislave, venuje sa heraldike a genealógii.

Pátranie po možných súvislostiach a vzťahoch nás priviedlo ku konfrontácii s osobnosťami evidovanými v kolekcii mortuárií, ktoré sa nachádzajú vo fonde SSM. V časti zbierky pochádzajúcej z kaštieľa v Radvani bolo identifikované mortuárium Karolíny von Örzen,¹³ vdovy po Tomášovi Teodorovi barónovi von Schmidegg, ktorá zomrela v roku 1735. V spolupráci s M. Hrdinovou a T. Janurom sa podarilo zistiť, že **Anna Eufrozína Kaiser bola matkou baróna Tomáša Teodora Leopolda Schmidegga** (†1651 – †1726),¹⁴ **ktorý istý čas vlastnil kaštiele v Hronseku.**¹⁵ Po Schmideggovcoch sa ako vlastníci kaštieľa objavujú aj členovia rodín, ktoré neskôr prispievali darmi do formujúcich sa zbierok vtedy ešte Mestského múzea (napr. Rothovci, Hamacsekovci). **Uvedené súvislosti vedú v tejto fáze poznania k stotožneniu portrétovanej osoby s Annou Eufrozínou Kayser, pričom je vysoko pravdepodobné, že portrét sa nachádzal v zbierke portrétov v Hronseku.** Bez podrobnejšieho archívneho a historického výskumu však nie je možné zistiť, ako sa dostal jej portrét do zbierok SSM.

Druhý portrét, registrovaný v zbierkovom fonde SSM pod ev. č. **Vu-01022**, je na evidenčnej karte z roku 1968 uvedený ako portrét neznámej ženy z 18. storočia (bez bližšej identifikácie autora diela alebo lokality). Na staršej evidenčnej karte, ktorú realizoval K. Divald je ceruzou poznačené, že na ráme obrazu sa nachádzal text, ktorý jednoznačne uvádza nasledujúce údaje: „*Csernyánszky János... evan. farár... Schmirdeg (?) 1777*“. Zároveň je uvedená aj poznámka, že „*drevený rám je z pozdnejšej doby*“. Nie je celkom zrejmé, či sa text nachádzal na drevenom podráme obrazu, alebo na dekoratívnom ráme. Na základe dostupných údajov je možné konštatovať, že evanjelický farár János Csernyánszky, ktorý pochádzal z Rajca (†1709 – †1766?) od roku 1740 pôsobil ako učiteľ, pričom jeho činnosť je zaznamenaná na viacerých miestach, o. i. aj v Banskej Bystrici a okolí. V čase realizovania reštaurátorského výskumu sme žiaľ nedokázali získať podrobnejšie údaje z jeho života, ktoré by objasnili jeho rodinné pomery a spoločenské vzťahy. Obraz bol D. Učňikovou¹⁶ evidovaný a datovaný do rozmedzia rokov 1750 – 1760.

¹³ Janura uvádza prepis „*barónka Charlotte Friderica Ortzen (†1672 – †1735)*“ Podľa: JANURA, Tomáš a kol.: *Vidiecke šľachtické sídla v Zvolenskej stolici*. Bratislava : Spoločnosť Kolomana Sokola, 2016, s. 95.

¹⁴ HRDINOVÁ, Martina a kol.: *Mortuáriá zo zbierok Stredoslovenského múzea v Banskej Bystrici*. Banská Bystrica : SSM, 2017, s. 234.

¹⁵ „*Tomáš Teodor Leopold Schmidegg pochádza pôvodom zo saského rodu, ktorého členovia sa začiatkom 17. storočia usadili v Kremnici... Cisár Schmidegga za ... zásluhy 30. marca 1689 povýšil medzi uhorských barónov. V roku 1690 získal od panovníka menovanie za župana Zvolenskej stolice a následne sa stal uhorským kráľovským radcom*“. JANURA, T. a kol.: *Vidiecke šľachtické sídla v Zvolenskej stolici*, s. 88 – 96.

¹⁶ UČŇIKOVÁ, D.: *Historický portrét*, s. 57.

Zaradený bol medzi reprezentatívne portréty domáceho autora. V minulosti vybratý z rámu a už bez rámu bol prezentovaný aj v expozícii v Matejovom dome.

Tento obraz mal až dve sekundárne premal'by so snahou o zachovanie jeho hmotovej podstaty (obraz bol na troch miestach perforovaný). Prvá súvisela s poškodením nad hlavou zobrazovanej, kde bolo plátno perforované a neodborne zalepené. Pri tejto príležitosti bol obraz zrejme prvýkrát očistený a poškodený v niektorých pasážach mal'by, najmä tam, kde boli tenké lázúry na vrstve (napr. v miestach perál na krku a v plochách tmavších miest na šate zobrazovanej). Druhá celoplošná premal'ba súvisela zrejme s jeho poškodením v spodnej časti, kde vznikla pomerne veľká trhlinka. Pri sekundárnej úprave došlo k premal'be pozadia a šatu karmínovou farbou, ktorá potláčala celkovú modeláciu drapérie. Na tomto prelepe sa zo zadnej strany našla matematická úloha z geometrie, kde sa na spodnej strane nachádza meno „*Nathan Vilmoš...*“.

Portrét zobrazuje dámu v zlatom priliehavom čepci z kovových nití. Tento typ čepca sa často objavuje na portrétach z banských oblastí¹⁷. Podľa detailného priblíženia je možné uviesť, že pravdepodobne išlo o paličkovanú krajkú z kovových nití. Špička čepca vybieha mierne do čela. Šatka okolo krku je zdobená výšivkou na veľmi jemnom podklade. Na prsiach je preložená tak, že cíp z pravej strany smeruje k ľavému boku a cíp z ľavej strany smeruje k pravému boku. Ide o výšivku tzv. hladkovaním, čo je technika plnej výšivky (ide o vyšívajúce pásky jemnej textílie, na oboch stranách zakončené obšitím v tvare vlnoviek, ktoré boli aplikované na šatku ako volány). Dekór výšivky má typické barokové vzory vychádzajúce z benátskej šitej krajky, ktorá bola cenovo oveľa drahšia a na výrobu podstatne náročnejšia. Objavuje sa motív ruže, ale aj granátového jablka a drobných kvietkov, pospájaných do ornamentálnej celoplošnej kompozície. Podľa zobrazenia kvality materiálu a nasadenia svetla (lesku) je možné identifikovať, že šaty boli vytvorené z červeného zamatu. Na krku je portrétovaná ozdobená piatimi radmi zlatých retiazok prevlečených hnedou šnúrkou. Ďalším šperkom je prsteň na malíčku ruky držiacej ružu. Prsteň je skladaný v tvare kvietka s rovnakých drahokamov. Zdvojené rukávy – vrchný širšie otvorený a spodný, ktorý obopína ruku pod lakťom – svojim tvarom zodpovedajú vyššie uvedenému datovaniu portrétu D. Učníkovou okolo polovice 18. storočia. Portrétovaná drží v ľavej ruke zložený vejár a v pravej svetloružový

¹⁷ Aj v zbierkovom fonde SSM sa nachádza niekoľko meštianskych čepcov z kovových nití, ktoré sú datované do 18. a neskôr aj 19. storočia. V niektorých prípadoch sú kombinované s textíliou, krajkou a stuhami. V dobe ich vzniku išlo o hodnotný artikel a je pravdepodobné, že boli vyrábané do tvaru a na mieru. Dedili sa z matky na dcéru. ZUBERCOVÁ, M. – HASALOVÁ, E. – ŠIDLÍKOVÁ, Z. – VANČO, M.: *Móda na Slovensku*, s. 78.

ružu. Ruža bola veľmi obľúbeným symbolom, ktorý je bežne považovaný za nadčasové vyjadrenie lásky, úcty, viery, krásy, rovnováhy, vášne, múdrosti, oddanosti.

V zbierke SSM sa nachádza veľmi príbuzný portrét dámy, kde je stojaca ženská postava odetá v obdobnom šate, pričom biely prehoz pokrýva celé plecia a živôtik. Na hlave má rovnako čepiec z čipky zo zlatých kovových nití. Má oveľa bohatší perlový náhrdelník a perlové náušnice. Predpokladá sa, že ide o svadobný portrét, ale nie je určený a zaevidovaný je ako portrét neznámej dámy (ev. č. Vu-01024) bez ďalších identifikačných údajov. Atribúty (ružu a vejár) drží v opačných rukách ako dáma na portréte s ev. č. Vu-0122 a ruža je sýtočervenej farby. Podľa fyziognómie portrétovaných dám však zrejme nejde o osoby v priamom príbuzenskom vzťahu.

Posledný portrét, registrovaný pod ev. č. **Vu-01023**, je na evidenčnej karte SSM rovnako len rámcovo popísaný. V názve je uvedené, že ide o „*Portrét neznámej dámy*“. Podľa datovania by malo ísť o portrét z 18. storočia, pričom lokalita (proveniencia) a autor neboli jednoznačne identifikované. Starší evidenčný lístok, ktorý spracoval Kornel Divald,¹⁸ obsahuje informáciu, že ide „*o portrét mladej ženy v bielych hodvábnych šatách, zdobených širokou bruselskou čipkou, s obrubou z drahých kameňov. V pravej ruke drží ružu.*“ Divald bližšie popisuje, že ide o obraz z „*50. rokov 18. storočia*“. D. Učníková¹⁹ predmetný obraz eviduje a identifikuje ako **portrét Eleonóry, tretej manželky Leopolda I.** Zároveň poukazuje na možného autora z „dvorského“ okruhu. Namiesto bielych šiat v popise uvádza, že Eleonóra je odetá v sivej (a nie bielej) róbe „*podľa francúzskej módy približne z roku 1635*“ a obraz datuje do rozmedzia rokov 1680 – 1690, čiže do obdobia „*reprezentatívneho baroka*“. Ružu, ktorú drží v rukách považuje za „*symbol ženského pôvabu*“.

Podľa opisov diela K. Divaldom a D. Učníkovou usudzujeme, že jeho technický stav a kondícia neboli dobré ani v čase, keď bolo katalogizované. Divald pri opise obrazu síce identifikoval jasné detaily (napr. ružu) avšak celkom opomenul cisársku korunu, ktorá je jednoznačným identifikačným prvkom. Učníková namiesto bielych šiat

¹⁸ Glocko uvádza: „*Kornel Divald zohral významnú úlohu pri zakladaní a formovaní budúceho Mestského múzea v Banskej Bystrici. Vytvorením prvej múzejnej expozície bol na návrh Viliama Fraknóia (1843 – 1924), rímskokatolíckeho kňaza, veľkovaradínskeho kanonika, biskupa arbeského a uhorského historika, poverený Kornel Divald, pričom mu bol určený termín 15. september 1909. Divald sa stal scenáristom a aj realizátorom prvej muzeálnej expozície. S prácou začal 1. júna 1909, opísal viac ako dva a pol tisíc predmetov, teda všetky, ktoré sa v tom čase v múzeu nachádzali. Mineralogické a numizmatické predmety popísal Dr. Samuel Bothár.*“ Podľa: GLOCKO, Filip: Kornel Divald. In: *Radničné noviny mesta Banská Bystrica*. roč. XIII, č. 2, február 2019, s. 12.

¹⁹ UČNÍKOVÁ, D.: *Historický portrét*, s. 54.

identifikovala sivé, pričom uviedla, že „*tmavé vlasy splývajú v pozadí s drapériou*“.

Vzhľadom na sumarizáciu základných poznatkov bolo v prvej fáze reštaurátorského prístupu nutné zamerať sa na odstránenie masťného a voľného prachového depozitu, ako aj nepravidelnej vrstvy stmavnutého laku, ktorý sa nachádzal po celej ploche obrazu, kvôli čomu bolo viacero detailov na obrazovej ploche nečitateľných. Zároveň bolo nutné stabilizovať a spevniť maliarsku vrstvu, ktorá bola značne poškodená a skrakelovaná. Jej adhézia k podložke bola značne narušená. V spodnej časti pri ľavom okraji chýbalo väčšie množstvo farebnej a podkladovej vrstvy. Okraje plátna boli oslabené, v mieste preznačenia podrámu absentovala farebná vrstva, plátno a farebná vrstva boli zalomené. Po vizuálnej obhliadke bolo zrejmé, že plátenná podložka bola vyrezaná z väčšieho kompozičného celku (o čom svedčili absentujúce okraje plátna). Olejomalba nebola napnutá (následne nalepená) na profilovanom podráme, ktorý by zodpovedal dobovej tradícii, ale na podráme bez profilácie (tzn. nevyhovujúcom). Výrazne narušený technický stav obrazu, ktorý vykazoval viacero závažných poškodení znižoval kvalitu diela a jeho reprezentatívne určenie.

Po odbornom očistení a odstránení nevhodnej stmavnutej lakovej vrstvy bol portrét opätovne odborne prehodnotený. Na základe zhodnotenia reštaurátora obraz vytvoril zručný a školený maliar. Inkarnáty boli jemne modelované. Šperky a čipka, ktorá lemuje široký dekolt²⁰ aj rukávy sú detailne vypracované. Podľa porovnaní sa prikláňame k tomu, že ide o benátsku šitú krajkú (nie bruselskú čipku). Ide o typ krajky so vzorom, ktorá sa vyrábala vo vrcholnej produkcii benátskych dielní. Bol to veľmi drahý materiál – nakoľko išlo o mimoriadne presnú krajkú s motívom granátového jablka v kombinácii s rozvilinami. Materiál šiat na pevnom živôtiku (predĺženého strihu, tvarovaného akoby do špice)²¹ je silne vypnutý, ale podľa sukne by mohlo ísť o hodvábnny rypš (vrúbkovanú tkaninu), ktorý mal dosť výrazný lesk. Usudzujeme tak podľa spôsobu maľby sukne a častí nadýchaných rukávov, kde je vnímateľné vrúbkovanie. Mašle boli pravdepodobne urobené z tenkého hodvábného mušelfnu. Na zdobenie sú použité polodrahokamy (alebo drahokamy, ako napr. čierny diamant, zafír alebo ónyx, používané aj v korunovačných klenotoch) v kombinácii buď so sklenými perlami,

²⁰ Uplatnenie širokého dekoltu miskovitého tvaru odhaľujúceho ramená bolo inšpirované francúzskou módou. Podľa: VAŇKOVÁ, L. – PILNÁ, V.: *Metodika datování a interpretace portrétů 16. – 18. století*, s. 33.

²¹ Tvar šiat, okrem riešenia dekoltu, skôr zodpovedá doznievajúcim reminiscenciám na uzavretú španielsku módu. VAŇKOVÁ, L. – PILNÁ, V.: *Metodika datování a interpretace portrétů 16. – 18. století*, s. 32.

alebo perlami vyrobenými z kryštálu.²² Po očistení aj naďalej ostával účes tmavých vlasov mierne splývavý s pozadím (pričom dve lokne ohraňovali odhalené ramená mladej ženy),²³ avšak výrazne sa objavila dekorácia závesu s brokátovaním a so strapcami.

Počas reštaurovania bol portrét porovnaný s dochovanými portrétmi (olejomaľbami i grafikami), ktoré zobrazujú cisárovnú Eleonóru. **Na základe komparácie však bolo zistené, že portrétovaná mladá žena vykazuje omnoho viac zhodných znakov so zachovanými portrétmi (olejomaľbami aj grafikami) Klaudie Felicitas Tirolskej (†1653 – †1676), druhej manželky cisára Leopolda I., s ktorou uzavrel manželstvo 5. októbra 1673 v Gazi.** Jej otcom bol arcivojvoda Ferdinand Karol, príslušník vedľajšej tirolskej vetvy Habsburského rodu, a matkou bola Anna Medicejská, toskánska princezná, dcéra toskánskeho vojvodu Cosima II. Vďaka tomuto zväzku sa pod Leopoldovu vládu vrátilo územie Tirolska a tzv. Predného Rakúska. Narodili sa im dve dcéry (v roku 1674 Anna Mária Žofia, 1675 Mária Jozefína Klementína), ktoré sa žiaľ nedožili ani prvých narodenín. V roku 1676 zomiera aj Klaudia Felicitas (pravdepodobne na tuberkulózu), ktorá od svojho sobáša neopustila Viedeň a nedočkala sa ani korunovácie za českú a uhorskú kráľovnú. Dnes je takmer zabudnutou postavou histórie.

Vzhľadom na ich krátke manželstvo sa nezachovalo veľa jej portrétov. Nasledujúcou manželkou Leopolda I. sa stala Eleonóra Magdaléna Terézia Falcko-Neuburská (†1655 – †1720), ktorá bola na prvých portrétach zobrazovaná v rovnakom postoji ako Klaudia Felicitas. Šaty, šperky a rovnako aj typ účesu sú často zobrazované obdobne, takže mohlo dochádzať k zámene postáv, avšak jednoznačným odlišovacím prvkom je farebnosť vlasov, ktoré mala Eleonóra Magdaléna, na rozdiel od tmavovlásky Klaudie Felicitas, svetlo plavé.

Počas reštaurovania predmetného obrazu sa podarilo nájsť takmer totožný obraz, kde je Klaudia Felicitas zachytená v skoro identických šatách (čo sa týka strihu, kvality i farebnosti) aj s takmer

²² V tej dobe bol veľký dôraz pri šperkoch položený na materiály, ktorým sa všeobecnej pripisoval skrytý význam (do istej miery fungovali aj ako amulety). Náramky a prstene odkazovali na zámožnosť majiteľa. Prsteň na ruke ženy mohol byť zároveň symbolom vernosti, ktorý dávala mužovi vo svadobný deň (takýto prsteň bol umiestňovaný na ľavú ruku). Mohlo však ísť aj o dar.

²³ Tento typ účesu vyčesaného dohora, pričom po stranách sú spustené dve lokne bol známy v rôznych krajinách pod rôznymi názvami, napr. v Nemecku – *Korkenzieherlocken* (korkové vývrtky), *Schlangenlocken* (hadie lokne) či *Stöpsellocken* (zátkové lokne). Používaný bol od 30. rokov 17. storočia, kedy sa dominantnejšie začali v móde presadzovať francúzske vplyvy. Podľa: KYBALOVÁ, Ludmila: *Dějiny odívání. Barok a Rokoko*, Praha : Lidové noviny, 1997, s. 72. Vlasy sa natáčali nielen kulmami, ale tiež sa namotávali na tzv. *papiloty* (primitívne natáčky).

identickými čipkami a obdobnými šperkmi, ako aj závesom v pozadí (len zrkadlovo situovanom) a korunou, ktorá je položená na poduške pri postave.²⁴ Totožná je aj úprava vlasov, ktorá je typická pre jej osobu. V strede čela má vlasy nakučeravené podľa vtedajšej módy. Jedinou výraznou kompozičnou a významovou zmenou je poloha jej pravej ruky. Na obraze z aukcie drží v pravej ruke v smere od seba ríšske jablko. Na obraze zo zbierok SSM má ruku v geste smerom k sebe, pričom v nej drží bielu ružu, ktorá má hrany lupienkov červené. Podobný typ šiat zachytáva niekoľko výtvarných diel²⁵. Hlavu cisárovnej Klaudie so špecifickým účesom s kučierkami dokumentuje aj grafika Georga Andreasa Wolfganga (*1631 – †1716) uložená v Kráľovskej zbierke v Anglicku, pričom rešpektuje medirytinu s vyobrazením alegórie cisárskeho páru Leopolda I. a Klaudie Felicitas od rytca B. Kiliana (uložená v Tirolskom štátnom múzeu Ferdinandeum).²⁶ Z hľadiska preberania vzorov a ich následného variovania je zaujímavý ako možný východiskový – reprezentačný – portrét z roku 1673,²⁷ kde sa opäť nachádza stojaca postava cisárovnej s pevným trojuholníkovým živôtikom s hlbokým pásom dekorovaným perlami, okrúhlym výstrihom odhaľujúcim ramená, širšími rukávmi dekorovanými čipkou. Farba šiat je strieborno-sivá s aplikovaným zlatým ornamentom. Prítomné sú aj ostatné atribúty – cisárska koruna, záves na identickej strane ako na obraze zo SSM (obdobnej farebnosti aj s ornamentom). Zaujímavé je, že Klaudia Felicitas drží v rukách biely kvet – ružu. Ako sme už uviedli, symbol ruže bol veľmi obľúbený a uplatňovaný pri portrétoch dám. Biela farba môže poukazovať na jej cnostný charakter, nevinnosť, čistotu, ale je aj vyjadrením rešpektu, úcty a nádeje do budúcnosti. Využívaná bola ako odkaz na nové začiatky alebo pri rozlúčke. Biela ruža si tiež dlho udržiavala postavenie spojené s čistou láskou a formálnymi obradami, čo z nej robí viacúčelový kvet používaný pri rozličných ceremóniách ako sú výročia, krstiny či promócie (H. Biedermann,²⁸ H. Rulíšek,²⁹ U. Becker,³⁰ J. Hall³¹). Nejde o plne rozvitý kvet, čo môže byť pou-

²⁴ Voľne dostupné: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Austrian_School_-_Probable_portrait_of_Empress_Claudia_Felicitas.png. [prístup 20. 7. 2020].

²⁵ Voľne dostupné: <https://www.dorotheum.com/en/l/440422/>, <https://www.rct.uk/collection/613463/claudia-felicitas>, https://www.gogmsite.net/casual_dress_-_1641_to_1683/subalbum-claudia-felicitas/1673-archidukesa-claudia.html. [prístup 20. 7. 2020].

²⁶ Voľne dostupné: <https://www.museum-joanneum.at/schloss-eggenberg-prunkraeume-und-gaerten/fuerstliche-residenz/gaeste-und-feste/kaiserhochzeit-1673>. [prístup 20. 7. 2020].

²⁷ Voľne dostupná: <http://internationalportraitgallery.blogspot.com/2014/12/retrato-de-la-emperatriz-claudia.html?spref=pi>. [prístup 20. 7. 2020].

²⁸ BIEDERMANN, Hans: *Lexikón symbolov*. Bratislava : Obzor, 1992, s. 259 – 260.

²⁹ RULÍŠEK, Hynek: *Slovník křesťanské ikonografie. Postavy, atribúty, symboly*. Praha : Karáček, 2006, nečíslované.

kazom na mladý vek. Zaujímavé je, že lupene sú naznačené červenou farbou, ktorá môže poukazovať na jej osud. **V závere je možné konštatovať, že predmetný portrét zo zbierok SSM pravdepodobne vznikol ako kópia, ktorá sa vyznačuje renesančnou statickosťou a nie je možné ho datovať do 18. storočia, ale do záveru 17. storočia (okolo 1673 – 1676).**

Evidentne jasným pendantom k obrazu Klauddie Felicitas je obraz s portrétom Leopolda I., ktorý je v zbierkovom fonde SSM zaradený pod ev. č. 1031. Leopold I. je zobrazený v rytierskom brnení západoeurópskeho typu. D. Učníková³² portrét dotovala okolo roku 1680. Rozmery oboch obrazov sú identické, oba však boli zrezané. Zrkadlová kompozícia (situovanie drapérie) potvrdzuje pravdepodobnosť, že boli vytvorené na objednávku so zámerom spoločnej prezentácie v interiéri ako reprezentačné portréty. Vzhľadom k tomu predpokladáme, že aj portrét Leopolda I. mohol vzniknúť v identickom čase ako portrét Klauddie Felicitas.

Záver

Všetky tri portréty sú evidované v zbierkovom fonde SSM následne, čo podporuje myšlienku, že mohli byť do zbierok múzea prevzaté z jedného zdroja. Ich datovanie, historické súvislosti a kvalita, poukazujú na previazanosť s vyššou šľachtickou spoločnosťou a ich konexie. V dobe vzniku boli jednotlivé atribúty (napr. sociálnej identity), ktoré sa na portrétoch nachádzajú, všeobecne identifikované a akceptované. Vážnosťou tváre a tela bez pohybov (v štylizovanej forme) prezentujú vnútorný stav emocionálneho pokoja a odstupu spojeného so sebadisciplínou, kontrolou temperamentu, emócií a vášní. Portréty zachytávajú jednotlivé osobnosti so snahou o transformovanie individuálnych črt (reálneho fyzického), ktorými sa vyznačovali.

Personálne smerujú ku kaštieľom v Hronseku. Je vysoko pravdepodobné, že by mohli reprezentovať „fragment“ zbierky obrazov, ktorá doposiaľ nebola identifikovaná (nikdy nebola predmetom vedeckého bádania). Ako uvádza T. Janura,³³ inventárne súpisy ku kaštieľom v Hronseku doteraz neboli objavené.

Výtvarná a umelecká kvalita diel z evanjelického dreveného kostola (v zbierkach SSM sa nachádza napr. výnimočný obraz s námetom *Kristova krv*) aj rozsiahly cyklus nástenných malieb v tzv. Vodnom hrade

³⁰ BECKER, Udo: *Slovník symbolov*. Praha : Portál, 2007, s. 248.

³¹ HALL, James: *Slovník námetov a symbolov vo výtvarnom umení*. Praha : Paseka, 2008, s. 390 – 391.

³² UČNÍKOVÁ, D.: *Historický portrét*, s. 54.

³³ JANURA, T. a kol.: *Vidiecké šľachtické sídla v Zvolenskej stolici*, s. 88 – 97.

v Hronseku poukazujú na význam lokality. Jedine medziodborovým výskumom by mohli byť vzťahy a súvislosti „rekonštruované“, pričom je možné využívať aj významné poznatky z reštaurovania diel. V závere príspevku by sme sa chceli poďakovať kolegom, vďaka ktorým sa podarilo priblížiť a doplniť mozaiku poznatkov k predmetným portrétom: Frederikovi Federmayerovi, Martine Hrdinovej a Tomášovi Janurovi.

Miloslava Borošová Michalcová – Miroslav Slúka

Portrét evidovaný pod č. Vu-01021. Stav po reštaurovaní.
Zdroj: Stredoslovenské múzeum.

Portrét evidovaný pod č. Vu-01021. Detail erbu.

Zdroj: Stredoslovenské múzeum.

Portrét evidovaný pod č. Vu-01022. Stav po reštaurovaní.
Zdroj: Stredoslovenské múzeum.

Portrét evidovaný pod č. Vu-01023. Stav po reštaurování.
Zdroj: Stredoslovenské múzeum.