

Obrazy horníků v zelené světnici Thurzova domu v Banské Bystrici

Andrea HUCZMANOVÁ

Abstract

The study deals with two selected mural paintings in the green chamber of the Thurzo House in Banská Bystrica. The scenes are described and reinterpreted in the context of the mining environment and royal majesty. The interpretation is based on the identification and comparison of the preserved elements of the scenes with thematically identical material from Central Europe, especially Kutná Hora and Saxon mining towns.

Keywords: iconography of the mining, Song of Songs, mountains towns, Banská Bystrica, „green chambre“, mural painting

V roce 1954¹ byly v přízemí tzv. Thurzova domu (čp.4) na Náměstí SNP v Banské Bystrici odkryty pozoruhodné nástěnné malby, jejichž ikonografický program není dodnes jednoznačně objasněn². Na vině je fragmentární stav maleb severní a východní stěny „zelené světnice“. Ta je součástí objektu, ve kterém dlouhá léta sídlila thurzovsko-fuggerovská báňská společnost (*Fugger-Thurzo-Gesellschaft*, později známá jako *Ungarischer Kupferhandel*).

V roce 1495 zakoupil zakladatel společnosti Ján Thurzo (1437–1508) od místního těžaře Hanse Langa dva domy. Jeden z nich již v té době patrně zdobila zelená světnice s jedinečným ikonografickým programem. K nákupu obou nemovitostí došlo krátce po odkoupení poloviny dolu Topperstollen (1494) Jánem Thurzem právě z rukou Langa, který v Banské Bystrici a jejím okolí podnikal již na začátku 80. let 15. století³.

* Příspěvek mohl vzniknout díky stipendiu SAIA, které bylo autorce přiznáno v roce 2016, a podpoře katedry Dějin historie Univerzity Mateja Béla v Banské Bystrici.

¹ Přestože byl Thurzův dům památkově chráněn již podle zákona č. 39 z roku 1881, zažádal jeho majitel po skončení druhé světové války o jeho stržení. (Zákon byl v platnosti až do roku 1957). Rozhodnutí o jeho demolici bylo vydáno 24. října 1948 s tím, že bude ještě dříve prozkoumán Katedrou vývoje architektury SVŠT v Bratislavě pod vedením A. Piffľa. Na základě zjištění průzkumu byla v domě realizována nezbytná stavebně-technická opatření a po nich adaptace objektu. Během těchto prací byla odkryta výmalba dosud neznámé zelené síně. PIFFL, A.: Dve kapitoly z banskobystrické renesance. In: *Banská Bystrica – sborník prací k 700. výročiu založenia mesta*. Martin 1975, s. 75–83. CHUDOMELKA, K.:

Pamiatková oprava Thurzovho domu v Banskej Bystrici. In: *Pamiatky a múzeá*, 8, 1959, č. 2, s. 84–89. GRUŇOVÁ, Z.: Adaptácia Thurzovho domu v Banskej Bystrici v minulosti a pamiatkové obnovy 20. storočia. In: <https://www.researchgate.net/publication/336687356> (Vyhľadáno 14. 2. 2023).

² MASSÁNYI, E.: *Protokol o diele v sále Thurzovho domu v Banskej Bystrici. Stav pred reštaurátorským zásahom*. Banská Bystrica 1956. První restaurátorské práce v zelené světnici byly realizovány pod vedením akademických malířů E. Massányieho a E. Petrikoviče v období od 5. září 1955 do 31. května 1958, další pak v roce 2007 pod vedením J. Dorici.

³ SKLADANÝ, M.: Začiatky podnikania Thurzovcov v spišsko-gemerskom baníctve. In: *Vývoj správy miest na Slovensku*. Martin 1984, s. 229–237, jm. s. 235.

Zakoupené domy nechal Thurzo podle všeho propojit a upravit dle svých potřeb. Další, již renesanční přestavbou prošel dům pod vedením mistra Oswalda v roce 1557, tedy tři roky po městském požáru. Nelze vyloučit, že další stavební úpravy proběhly po změně vlastníků ještě v 16. století. Jaký dopad měly tyto stavební úpravy na zelenou světnici, nelze konstatovat. Stejně jako nelze určit, kdy a proč byly nástěnné malby překryty⁴. Zde sledované zničené či jen fragmentárně zachovalé malby doplňují už tak dost bohatý ikonografický program světnice⁵ a nabízí další prostor pro jeho interpretaci.

Unikátní soubor maleb rozvíjí zajímavým způsobem silně poškozená scéna na východní stěně [1,2]. Právě té je věnován tento příspěvek. Přestože její jednoznačnou identifikaci komplikují restaurátorské zásahy provedené nedlouho po jejím nález, lze její jednotlivé části poměrně dobře rozpoznat a přecíst díky restaurování z let 2005–2007⁶. Z výše uvedených důvodů se klíč k její identifikaci neskrývá v prvním plánu (poznamenaném nešetrným zásahem do jeho

ikonografie, a tedy vypovídací hodnoty), nýbrž v plánech dalších. Dílčí motivy pozadí scény se tak v tomto příspěvku dostávají do popředí a stávají se hlavním rozpoznávacím materiálem k jejímu přečtení a interpretaci.

O „rozkódování“ jednotlivých obrazů scény a jejich objasnění se pokusilo již dříve několik autorů. Prakticky všichni se logicky soustředili na mužskou figuru v popředí doprovázenou jelenem či mladým srncem, co je do jisté míry limitovalo v jejich interpretaci. V mužské figuře v popředí viděli postavu krále Davida s Bathsebou⁷, sv. Eustacha⁸, sv. Kryštofa s vyobrazením jeho legendy⁹, sv. Juliána Hospitatora¹⁰ či uherského a českého krále Matyáše Korvína¹¹. Právě s identifikací muže s uherským a českým králem se autorka této práce ztotožňuje a pokusí se ji zdůvodnit. Nejprve je ale nezbytné vzpomenout poslední dva pokusy o interpretaci scény a stručně sdělit, proč s nimi nelze souhlasit.

Poslední pokus o identifikaci scény učinil P. Megyesi, který ji identifikoval jako zobrazení sv. Juliána Hospitatora¹², patrona hostinských a po-

⁴ KOLEKTÍV AUTOROV: *Súpis pamiatok na Slovensku*. zv. I. Bratislava 1967.

⁵ Další zelené světnice, resp. komnaty lze najít na Oravském hradě či na hradě ve Zvolenu. Postupně jsou na území Slovenska odkrývány stále nové příklady nástěnných maleb s tematikou zelené barvy a rostlinných ornamentů ať už starší, nebo mladší časové vrstvy. Ty jsou důvodem předpokladu či spíše naděje, že v budoucnu dojde k nálezům dalších maleb s podobnou tematikou, jakou mají malby v zelené světnici Thurzova domu Banské Bystrici.

Terminus technicus (zelená komnata) byl zaveden v šedesátých letech minulého století J. Krásou. Užil jej pro dosud známé profánní malby, které spojovalo podobné barevné řešení a volba námětů. Termín byl akceptován jak slovenskými, tak polskými badateli, což se nedá říci o těch německých. Německá uměleckohistorická literatura nerozlišuje v případě výskytu rostlinné dekorace (Rankenmalerei) mezi sakrální a profánní budovou. Malby a jejich motivy nezkoumá ve vztahu k funkci daného prostoru a dalšímu možnému významu výmalby. Více k tématu podotkl J. Dienstbier ve svém příspěvku k nástěnným malbám žirovnické světnice.

KRÁSA, J.: Nástěnné malby žirovnické zelené světnice. Příspěvek ke studiu pozdně gotické profánní malby. In: *Umění*, XXI, 1964, s. 496–512. NEJEDLÝ, V.: K dobovému smyslu jihočeských zelených světnic. In: *Umění*, XLI, 1993, s. 206–209. ZÁRUBA, F.: Příspěvek k malířské výzdobě hradů v Čechách v době pohusitské. In: *Ecclesia docta. Společensví ducha a umění*. Praha 2016, s. 380–407. DIENSTBIER, J.: Vain and transitory love. Mural Paintings in the Žirovnice Cham-

ber and Mural Decoration in Late Gothic Secular Interiors. In: *Umění*, LX, 2017, č. 1, s. 2–25.

⁶ DORICA, J.: Reštaurovanie maliarskej výzdoby Zelenej miestnosti. In: *Zelená miestnosť: reštaurovanie maliarskej výzdoby*. Banská Bystrica 2007.

⁷ TOGNER, M.: *Stredoveká nástenná maľba na Slovensku. Súčasný stav poznania* (Addenda et coridenda). Bratislava 1988, s. 28.

⁸ HEILFURTH, G.: *Das Heilige und die Welt der Arbeit (am Beispiel der Verehrung des Propheten Daniel in Montanwesen Mitteleuropas)*. Marburg 1965.

⁹ SMOLÁKOVÁ, M.: Zur Ikonographie der Wandmalereien des sog. Thurzo_Haus in Neusohl/Banská Bystrica. In: *Galéria. Ročenka Slovenskej národnej galérie*. Bratislava 2000, s. 31–44. Idem: K ikonografickej problematike nástenných maliieb v tzv. Thurzovom dome v Banskej Bystrici. In: *Archeologica Historica*, 26, 2001, č. 1, s. 227–240, jm. s. 227–228. Idem: K problematike tzv. zelených izieb neskorého stredoveku. In: *Archeologica Historica*, 28, 2003, s. 637–647.

¹⁰ MEGYEŠI, P.: Ikonografia svätca na maľbe v Thurzovom dome v Banskej Bystrici. In: *Pamiatky a múzka*, 63, 2014, č. 1, s. 5–9.

¹¹ LAJTA, E.: A Besztercebányai Thurzó-ház fálkepei. In: *Művészettörténeti Értesítő*, 1, 1966, s. 1–10.

¹² MEGYEŠI 2014 (v pozn. 10), s. 5–9.



Obr. 1: *Návštěva krále a královny v dolech* – východní stěna, zelená světnice Thurzova domu, 1478–1485, Banská Bystrica. Foto: Andrea Huczmanová



Obr. 2: *Návštěva krále a královny v dolech* – detail, zelená světnice Thurzova domu, 1478–1485, Banská Bystrica. Foto: Andrea Huczmanová

cestných. Podle autora je v obrazovém poli převyprávěna celá legenda, jejíž děj je rozvinut v různých plánech malby. S tvrzením, že je zde „s vysokou pravdepodobnosťou“ vyobrazena legenda sv. Juliána Hospitatora, nelze souhlasit. Svou hypotézu Megyeši opřel o argument založený na stylové analýze, podle které mají zdejší malby blízko k tvorbě Porýní¹³, kde má tato legenda původ. Stylová analýza není ale dostatečným argumentem pro identifikaci svatého a zpracování jeho legendy na stěnách světnice, s jejímž ikonografickým programem danou legendu nic neváže. Platí tu tak podobná kritika, kterou Megyeši užil vůči M. Smolákové a její hypotéze o zobrazení cesty k proměnění sv. Kryštofa¹⁴. Megyešiho text, stejně jako text Smolákové nepřinesl dostatek přesvědčivých argumentů pro přijetí autorovy teze, a proto lze malbu i nadále prezentovat jako neidentifikovanou scénu.

Ani jedna z výše zmíněných hypotéz nezohlednila obrazy Danielovy legendy a sv. Barbory na stěnách světnice, které nabízí východisko pro celkový koncept programu vztahující se k prostředí, v němž vznikl. Jak obě malby ukazují, tvorba ikonografického programu byla bezpochyby ovlivněna prostředím horních měst a komunit, o čem vypovídá i „původní lokace“ zelené světnice v domě báňského podnikatele Langa¹⁵. Výše uvedené malby jsou spolu s dosud neidentifikovanou scénou důkazem cíleného a vysoce sofistikovaného programu založeném na oslavě hornictví. (K podobnému závěru došel již I. Gerát v případě ikonografického programu oltáře sv. Barbory z kostela Nanebevzetí Panny Marie v Banské Bystrici, který označil za „produkt premyslenej propagandistickej ideológie“¹⁶.) V tomto kontextu je třeba

¹³ MEGYEŠI 2014 (v pozn. 10), s. 7.

¹⁴ SMOLÁKOVÁ 2001 (v pozn. 9), s. 227–228.

¹⁵ Jiným příkladem místní prezentace hornictví je fundace ve prospěch kaple Božího těla těžaře Michala Platha z roku 1478. O rok později byly vysvěceny ostríhomským vikářem Michalem dva oltáře – oltář sv. Barbory a sv. Jeronýma a oltář apoštolských knížat, papeže sv. Urbana a sv. Marie Magdaleny. Původní oltář sv. Barbory byl o několik let později nahrazen oltářem novým, datovaným nápisem „1509 an dem Tag sanct Ipoliti, ist geendet worden diesen Tempel“. Řezby na tomto mladším oltáři jsou nejstaršími potvrzenými pracemi Mistra Pavla z Le-

voče. V době pořízení nového oltáře byla patronátní práva navíc rozšířena i na rodinu Glokmitzerů.

ŠUGÁR, M.: Náčrt ikonografie Oltáře sv. Barbory vo Farskom kostole Nanebovzatia Panny Márie v Banskej Bystrici. In: *Doba jagellonská v zemích české koruny (1471–1526): konference ke založení Ústavu dějin křesťanského umění KTF UK v Praze* (2. – 4. 10. 2003). České Budějovice 2005 s. 329–346. ENDRŮDI, G.: Banská Bystrica. Kaplnka sv. Barbory a jej figurálne konzoly (kat. č. 1. 3. 36). In: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika*. Bratislava 2003, s. 653–654.

¹⁶ GERÁT, I.: *Středověké obrazové témy na Slovensku. Osoby a příběhy*. Bratislava 2001.

hledat vhodný komparační materiál, a to i mimo území středověkého Uherska.

Druhá část ikonografického programu se opírá o královský majestát s jeho spravedlností a soudem, co rozvádí další výjevy ve světnici (Zuzana a starci, Mojžíš s deskami zákona etc.) a samozřejmě erby královských manželů na jejím stropě – Beatrix Aragonské a Matyáše Korvína¹⁷.

Jedním z měst, které disponuje bohatým uměleckým fondem se silným akcentem hornictví, je středověká Kutná Hora, jejíž měšťané měli vazby napříč celou střední Evropou, a tedy i na uherská horní města. V druhé polovině 15. století byla Kutná Hora navíc místem několika důležitých historických událostí¹⁸, a to nejen v kontextu zemí Koruny české, ale také Uherského království a Polského království, co ještě více umocnilo její význam mezi českými městy. Zároveň se postupem času stala jedním z důležitých uměleckých center Českého království, čeho si byli vědomi jak místní, tak hosté, kteří si z ní odnášeli rozličné dojmy.

Jak kutnohorské nástěnné malby, tak knižní iluminace z třetí a čtvrté čtvrtiny 15. století představují pro ikonografii cenný srovnávací materiál, jenž se stal zcela logicky s ohledem na množství a dobu vzniku hlavním zdrojem pro komparaci neidentifikované scény zelené světnice v Thurzově domě. Kromě dvou výše uvedených důvodů podporuje využití kutnohorských památek pro komparaci s banskobystrickými malbami autorčin předpoklad, že banskobystrické malby vznikly již v 80. letech 15. století a mohly tak být v povědomí kutnohorských měšťanů a podnikatelů v době výzdoby chrámu sv. Barbory. V každém případě dochované práce z obou měst si jsou časově natolik blízké, že jejich možnou provázanost nelze ignorovat¹⁹.

Vedle Kutné Hory lze inspirační zdroje programu světnice hledat i v jiných báňských regionech, jak



Obr. 3: *Danielova legenda* – západní stěna, zelená světnice Thurzova domu, 1478–1485, Banská Bystrica. Foto: Andrea Huczmanová

dokládá scéna Danielovy legendy na protilehlé stěně [3]. Přestože mezi její nejznámější vyobrazení patří soubor malovaných desek od Hanse Hesseho v koste-

¹⁷ RYTOÓKNÉ SZALAY, A.: Borbála. In: *Nymphs super ripam Danubii. Tanulmányok a XV. – XVI. századi magyarországi művelődés köréből*. Budapest 2002, s. 121–133. Stojí za zmínku, že Rytoókné Szalay mylně identifikovala dům jako majetek Barbary Edelpeckové, matky Jana Korvína, který měla obdržet od Matyáše Korvína v roce 1473. Na základě této mylné interpretace a vztahu Barbory s Matyášem Korvínem se pokusila mimo jiné vyložit program světnice. (Barbora obdržela dům známý jako Jungův).

¹⁸ KUTHAN, J.: *Královské dílo za Jiřího z Poděbrad a dynastie Jagellonců. Díl druhý. Města, církev, korunní země*. Praha 2013, s. 58–64. ŠTROBLOVÁ, H. – ALTOVÁ, B.: *Kutná Hora*. Praha 2000, s. 73–99.

¹⁹ Na tomto místě má autorka na mysli provázanost ikonografických témat a motivů vycházejících z prostředí horních měst, jejichž počet na přelomu 15. a 16. století vzrostl. Sebevědomí a pracovní zkušenosti horníků se objevují v pracích napříč Evropou a jejich četnost roste dále v 16. století.



Obr. 4: Obraz sv. Wolfganga s Danielovou legendou – detail, Hans Hesse, kostel sv. Kateřiny, 1513–1517, Annaberg-Buchholz, Foto: Andrea Huczmanová

le sv. Anny v Annabergu, umístěný na zadní straně oltáře zv. Bergaltar²⁰, starší práce pochází především z rakouských zemí (vitráž z Waaserkirche ve štyrském Leobenu z přelomu 12. a 13. století a nástěnné malby v tyrolském Schwarzu a Imstu). Ztvárnění legendy v Banské Bystrici tak představuje zajímavý mezičlánek mezi jihoněmeckými a saskými horními regiony nejen z pohledu geografie, ale především datace.

²⁰ SANDNER, I.: *Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen*. Dresden; Basel 1993, s. 244–247, 252, 256–290. Idem: *Hans Hesse – Ein Maler der Spätgotik in Sachsen*. Dresden 1983, s. 49–50, 54–59.

²¹ EGG, E.: Bergbau in der Kunst in Tirol. In: MAYRHOFER, H.: *Maria: Licht im Mittelalter, Meisterwerke der Gotik*. Leogang 2003, s. 25. HEILFURTH, G.: *Bergbaukultur in Südtirol*. Bozen 1984. Idem: *Das Heilige und die Welt der Arbeit am Beispiel der Verehrung des Propheten Daniel im Montanwesen Mitteleuropas*, Marburg 1963. HÖFLER, J.: *Die Tafelmalerei der Dürerzeit in Kärnten (1500–1530)*. Klagenfurth 1998, s. 114–117, s. 129 – obr. 19. Jeden z nejstarších příkladů nástěnného zobrazení legendy je znám z kaple sv. Michaela v tyrolském Imstu (1470–1480). Na jižní straně chrámu byly navíc odkryty zbytky fresky znázorňující horní práce. Naopak mladší práce zastupují desky s legendou umístěné v zámecké kapli v Salzburku či malovaný oltářní retábl s hlavním obrazem sv. Kryštofa a Daniela z Flitschlu u Tarvisu.

Zobrazení legendy sv. Daniela poukazuje na vazby zdejších horníků a horních podnikatelů k jihoněmeckým, a tedy i rakouským (tyrolským) horním revírům²¹, na co bylo trefně poukázáno již v sedmdesátých letech minulého století²². V tomto kontextu hodnota světnice ještě více stoupá a staví Banskou Bystrici do čela rozvoje hornické ikonografie poslední čtvrtiny 15. století.

Avšak Hesse na svých malbách v Annabergu vedle Danielovy legendy zachytil běžný provoz v dolech, který tu v porovnání s jeho starší malbou sv. Wolfganga (dnes v kostele sv. Kateřiny v Buchholzu [4])²³ získal podstatně větší prostor a stal se skutečným námětem desek „ospravedlněným“ zobrazením Danielovy legendy. Obdobně detailní zachycení důlního provozu je známé již z o něco starších kutnohorských rukopisů zhotovených v závěru 15. století. Na nich však vyobrazení svatých mnohdy zcela chybí. Jiným příkladem ukázky důlního provozu je desková malba sv. Anny samotřetí známá mimo jiné jako Rožňavská metercie (datovaná do roku 1513)²⁴. Hlavním motivem této malby je ve skutečnosti trojice sv. Anny, malého Ježíše a Panny Marie zasazená do hornické krajiny, kde ji oslavují nebesa v podobě koncertujících andělů na stromě nad sv. Annou. Výše nad Ježíšem se vznáší holubice Ducha svatého a nad ní se rozevírají oblaka, z nichž trojici, a především malému Ježíšovi žehná Bůh Otec.

Přestože výše zmíněné deskové obrazy vznikly podstatně později než výzdoba bansko-bystrické zelené světnice, nelze je zde pro jejich detailní zpra-

²² DVOŘÁKOVÁ, V.: *Středověká nástěnná malba na Slovensku*. Praha 1978, s. 35.

²³ SANDER 1993 (v pozn. 20).

²⁴ ŠUGÁR, M.: Tabula sv. Anny Samotřetě, tzv. Metercia, Narodenie Krista, majster MS. In: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika*. Bratislava 2003, s. 762–763, s. 735–736. ROYT, J.: Hornická ikonografie, hagiografie a problematika konfesionalizace v horních městech střední Evropy v období středověku. In: *Ars Montana: umělecký a kulturní transfer v otevřeném prostoru česko-saského Krušnohoří na prahu raného novověku*. Praha–Ústí nad Labem 2016, s. 55–95, jm. s. 59. Jak Šugár, tak Royt uvádí, že je na desce zachycena Danielova legenda. Důvodem takovéto interpretace je strom obklopený hrajícími anděly přímo nad sv. Annou.



Obr. 5: Kaple mincířů a pregěříů, chrám sv. Barbory, po 1463, Kutná Hora. Foto: Andrea Huczmanová



Obr. 6: Kaple hašplířů, chrám sv. Barbory, 90. léta 15. století, Kutná Hora. Foto: Andrea Huczmanová

cování hornické krajiny nevzpomenout. Jsou totiž další ukázkou zájmu horníků o vlastní reprezentaci jak před světským, tak nebeským publikem. A právě na dosud neidentifikovaném obraze v banskobystřické zelené světnici lze rozpoznat motivy známé z prostředí hor a pro ně běžné pracovní úkony, jak ukazují srovnání s výše uvedenými deskovými malbami, které byly na rozdíl od knižních iluminací spíše přístupné veřejnosti.

Zatímco celostránkové iluminace v kutnohorských rukopisech nabízí pohled na celý provoz, zachované nástěnné malby s motivy hornictví v kaplích chrámu sv. Barbory nabízí především dílčí motivy, na jejichž výběru se bezesporu podíleli také objednavatelé. Jejich nespornou výhodou oproti rukopisům je jejich širší působení na veřejnost dané jejich umístěním v chrámu.

Spíše než s výše uvedenými deskovými malbami pojí rukopisy se světnicí také okruh recipientů, mezi něž patřily pouze vyvolené osoby jako např. členové konfraternit či cechů, eventuálně významní hosté

majitele domu²⁵. Existence maleb v soukromém domě těžaře Langa napovídá, že šlo o reprezentativní prostor přístupný poměrně omezenému okruhu recipientů, a tedy prostor velice exkluzivní. Srovnání světnice s uvedenými příklady to jen dokazuje, a zároveň dává vyniknout její jedinečnosti jak na poli ikonografického programu, tak rozsahu a kvality maleb, s čím souvisí i potřeba prozkoumat možné podněty vzniku zdejších maleb a jejich programu.

Takto monumentální, a navíc tematicky komplexní dílo není známo ani z Kutné Hory, kde se podobné, leč dílčí výjevy objevily někdy po roce 1463 v kapli mincířů a pregěříů [5] a později, v devadesátých letech v kapli hašplířů [6]. Do podobné časové vrstvy jako malby v mladší z kaplí spadá také Kutnohorský graduál, jehož úvodní folio zdobí obraz „Dolování stříbra v Kutné Hoře“²⁶.

Přestože vyobrazení horníků nejsou v případě Kutné Hory ničím ojedinělým, jak ukazují vedle kaple pregěříů, také kutnohorské rukopisy (kutnohorská iluminace [7]), výzdoba kaple hašplířů zaujme i dal-

²⁵ STUDNIČKOVÁ, M. – PURŠ, I.: *Iluminace*. Praha 2010. MUDRA, A.: *Ecce panis angelorum. Výtvarné umění pozdního středověku v kontextu eucharistické devoce v Kutné Hoře*. Praha 2012.

²⁶ STUDNIČKOVÁ M.: Die Kuttenberger Gradualien. In: *Die Länder der Böhmischen Krone und ihre Nachbarn zur Zeit der Jagellonenkönige (1471-1526). Kunst – Kultur – Geschichte / Ostfildern*. Leipzig 2004, s. 124–142.

Motiv horníků se v témže čase objevuje nejen v rukopisech pocházejících z území zemí Koruny české (Smíškovský graduál, ÖNB Wien, Mus. Hs.15.492) a s nimi provázanými královstvími, ale také ve Francii, jak ukazují bordury na fol. 338r. v graduálu ze Saint-Die, datovaném do let 1494–1514. (Bibliothèque municipale de Saint-Die ms. 74).



Obr. 7: Kutnoborská iluminace, 4. čtvrtina 15. století?, Kutná Hora. Převzato z: <https://gask.cz/vystava/kutnoborska-iluminace/> (Vyhledáno 27.2.2024)



Obr. 8: Rostlinný ornament s chlapeckými postavami – jižní stěna, zelená světnice Thurgova domu, 1478–1485, Banská Bystrica. Foto: Andrea Huczmanová

šími prvky své výzdoby. Její součástí je vegetabilní ornamentika (Rankenmalerei) charakteristická také pro banskobystriickou zelenou světnici. Rostlinné ornamenty jsou v případě světnice doplněny nahými jinošskými postavami nad oknem [8]²⁷ a dvěma drobnými scénkami z Ezopovy bajky „O lišce a čápu“. Přestože rostlinné ornamenty představují poměrně oblíbený okrasný motiv, používaný jak v sakrálním, tak profánním prostředí německy mluvících regionů pozdního středověku, nelze ignorovat otázku možného užšího vztahu mezi banskobystriickou světnicí a kutnohorskou kaplí hašplířů, která mohla být výzdobou světnice do jisté míry ovlivněna.

Tento předpoklad vychází z možných obchodních vazeb a vztahů mezi oběma městy a jejich

zástupci. Tuto domněnku podporuje nejen skutečnost, že výzdoba světnice vznikla o několik let dříve než kutnohorská kaple hašplířů, ale zajisté také její věhlas, kterého se jí muselo dostat mezi obyvateli Banské Bystrice. Ti ji jistě vzpomněli při nejedné příležitosti ať už ve svém městě, či jinde. Ačkoliv tato myšlenka může vypadat jako divoký konstrukt, zkušenosti z Annabergu ukazují, že sláva uměleckých děl mnohdy sahala daleko za hranice daného města a vyvolávala rozporuplné reakce i o mnoho desítek kilometrů dále. Výše uvedené případy z Kutné Hory ukazují stejně jako malby v Banské Bystrici na určující vliv socio-ekonomického prostředí při tvorbě ikonografických programů, což bylo již dříve ověřeno v případě Kutné Hory a saských báňských

²⁷ SMOLÁKOVÁ, M.: Banská Bystrica, Meštianský dom (Nám. SNP), Nástenné maľby v interiéri. In: *Renesancia. Umenie medzi*

gotikou a barokom. Bratislava 2009, s. 809. Badatelka figury nad oknem identifikovala jako opice, symboly neřesti.



Obr. 9: Sv. Barbora – jižní stěna, zelená světnice Thurzova domu, 1478–1485, Banská Bystrica. Foto: Andrea Huczmanová

měst. Motiv vrátku v kutnohorské kapli hašplířů tuto domněnku jen podtrhuje.

Ukazuje se tedy, že ikonografický program banskobystričské zelené světnice vychází z prostředí, pro které byl určen. Důkazem toho jsou nejen zobrazení sv. Barbory [9] a legendy proroka Daniela [3]²⁸, ale také neidentifikovaná scéna na východní stěně světnice [1]. Scéna zobrazující báňské prostředí je ve své podstatě překvapivě srovnatelná s obrazy lovů a turnajů, kurtoazních scén či alegorií. Poněvadž stejně jako ony je i ona spolu s dalšími fragmentárně zachovanými malbami vzhledem do smýšlení určité skupiny lidí tehdejší společnosti.

Jednoduše řečeno, banskobystričská světnice představuje jedinečnou ukázkou úzce profilované ikonografie založené na prostředí, v němž vznikla, co ji činí výjimečnou stejně jako její poměrně časná datace (mezi léta 1476–1490, resp. první pol. 15. století), ke které se klonil i kolektiv autorů pod vedením Dvořákové v 70. letech minulého století²⁹. Klíčovou scénou, která by toto podtrhla, je právě ono poničené pole východní stěny, které stojí v centru zájmu tohoto příspěvku. Poničeny jsou však i další malby (na zdi vlevo od vstupu), jež měly vysokou vypovídající hodnotu a patrně by pověděly více o kvalitách zde působícího mistra či mistrů.

Jak bylo popsáno již výše, program světnice vychází z mentality místních³⁰, kteří byli úzce propojeni s hornictvím, co dokonale odráží program nástěnných maleb, především pak ona neidentifikovaná

²⁸ HEILFURTH, G.: Die Bergbauheiligen Barbara und Daniel in komplementärer Funktion. In: *Bergbauüberlieferungen und Bergbauprobleme in Österreich und seinem Umkreis, Festschrift für Franz Kirnbauer zum 75. Geburtstag, Herausgegeben von Gerhard Heilfurth und Leopold Schmidt*. Wien 1975, s. 107–114.

²⁹ DVOŘÁKOVÁ 1978 (v pozn. 22), s. 62.
K přehledu datování maleb: SMOLÁKOVÁ 2000 (v pozn. 9), s. 31 a 44. Sama badatelka se pak přiklání k dataci provázené s koupí domu Thurzem v roce 1495. Malby tak klade mezi léta 1495–1498 a uvádí, že Matyášova smrt není překážkou pro zobrazení jeho erbu. Připomíná, že jeho erb byl dlouho po jeho smrti zobrazen v kapli Jána Lászaie v katedrále v Alba Iuli, vysvěcené v roce 1512.
Dalším argumentem, který použila, je umístění královnina erbu na střed klenby. Postřeh je to správný, avšak v celkovém kontextu nekoresponduje s myšlenkou programu výzdoby, a tedy i datací světnice. Pokud bychom přistoupili na tuto dataci, musela by být výmalba světnice interpretována jako

obhajoba královny a její pozice v boji s Vladislavem Jagellonským, který sňatek s ní nakonec odmítl, co musela řešit sama papežská kurie. Schválně by tu tak byl zdůrazněn svazek královny se zesnulým chotěm, z jehož rukou přijala sedmero věnných měst i s Banskou Bystricí a vším, co k ní náleželo. To by sice vysvětlovalo umístění erbu na středu stropu světnice a v případě malby umístění královny za panovníkem, kde ji narozdíl od něj připadla aktivní úloha v dolech. V tomto případě by bylo také třeba vysvětlit vznik malby z pohledu objednavatele, kterým by byl Ján Thurzo. Důvod, který mohl vést zadavatele malby k takovému programu, se zdá být politický – otevřená podpora královny a jejích práv vůči panovníkovi. A právě tento bod interpretace budí rozpaky. Opravdu by přední báňský podnikatel upřednostnil ve výzdobě svého domu či dokonce sídla své společnosti reprezentaci královny vdovy před právoplatným králem?

³⁰ PANOFSKY, E.: Úvod: dějiny umění jako humanitní disciplína. In: *Význam ve výtvarném umění*. Praha 1981, s. 18.



Obr. 10: Královna propírající rudu – detail scény, východní stěna, zelená světnice Thurzova domu, 1478–1485, Banská Bystrica. Foto: Andrea Huczmanová

scéna. Sám stav scény navíc zcela přirozeně vede k odklonu od prvoplánového pokusu identifikovat hlavní postavu ve prospěch určení jednotlivých postav, motivů a činností³¹.

Menší žánrové výjevy při srovnání s příslušným obrazovým materiálem jasně ukazují výjevy z hor. V tomto kontextu tak lze dále předpokládat, že zobrazené město by mohlo představovat Banskou Bystrici s jejím hornatým okolím.

Jedním z těchto výjevů je i vyobrazení ženy v červeném šatě (snad s korunou na hlavě), která již

v minulosti oprávněně zaujala nejednoho badatele³². Není pravdou, že by se tato žena svlékala či koupala, jak bývá zmiňováno³³. Při bližším zkoumání této části výjevu lze rozpoznat, že žena pracuje [10]. Pokud se zaměříme na báňské prostředí a budeme v něm hledat činnost typickou pro ženy, tak zjistíme, že to bylo praní a prosívání vytěžené rudy u vody. Vrátime-li se k výjevu, pak předmět, který třímá, můžeme označit za síto či jinou pomůcku k třídění (prosívání, promývání) rudy. Srovnání činnosti ženy s obrazy v kutnohorských rukopisech tuto identifikaci potvrzuje,

³¹ HUSA, V.: *Homo faber: pracovní motivy ve starých vyobrazeních*. Praha 1967. DVOŘÁKOVÁ 1978 (v pozn. 22), s. 34: „Pro interiéry zelených světnic je charakteristické spojování světské a sakrální ikonografie, časté a nápadné uplatnění heraldické výzdoby a mnoha prvků z drolerie“. S touto jednoduchou charakteristikou souzní i ikonografický program banskobystriického příkladu.

³² TOGNER 1988 (v pozn. 7), s. 28. SMOLÁKOVÁ 2000 (v pozn. 9), s. 40. MEGYEŠI (v pozn. 10), s. 7. Togner ji označil za Bathsebu, Smoláková za jednu z dvojice dívek, které se vyskytují v legendě o sv. Kryštofovi, a Megyeši v ní zas vidí Juliánovu manželku.

³³ DVOŘÁKOVÁ 1978 (v pozn. 22), s. 71.



Obr. 11: Bergaltar – zadní strana, Hans Hesse, kostel sv. Anny, 1522, Annaberg-Buchholz. Převzato z: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5804410> (Výhledáno 13.02.2024)

stejně jako srovnání s Hesseho annaberskou malbou, kde se nad sítím vskutku sklání žena [11]³⁴. Co více, můžeme si všimnout, že předmět neдрží sama. Patrně jí s ním pomáhá další, zřejmě ženská postava, jak lze ne úplně snadno vyčíst ze zachovaných fragmentů figury. Další dobře identifikovatelnými postavami

jsou fragmentárně zachované figury dvou horníků, havířů umístěných nedaleko dvojice žen. Identifikaci těchto postav zlehčuje jejich oděv. Ten se nápadně podobá úboru horníků v kutnohorských rukopisech. Havířem je tedy i postava, kterou Megyeši označil za žebráka sedícího u řeky³⁵.

³⁴ HUCZMANOVÁ, A.: Przyczynek do historii i ikonografii ołtarza gwarków Hanse Hessego w kościele św. Anny w Annabergu. In: *Hereditas Minariorum*, 2015, č. 2, s. 139–144.

³⁵ MEGYEŠI (v pozn. 10), s. 7. ZAGOŹDŹON, P.: Ubiór roboczy dolnośląskiego górnika kruszcowego u schyłku średniowiecza. In: ZAGOŹDŹON, P.: *Dzieje górnictwa – element europejskiego dziedzictwa kultury*. 1. Wrocław 2008, s. 305–316.



Obr. 12: Horníci při práci – detail, východní stěna, zelená světnice Thurzova domu, 1478–1485, Banská Bystrica. Foto: Andrea Huczmanová

I přes poměrně malý počet zachovaných figur na obraze lze soudit, že šlo o poměrně složitou figurální kompozici představující různé důlní práce, jak ukazují rozličné pozice a pózy figur, především pak fragmentů postav havírů mezi králem a královnou. Pro tuto chvíli jedinou možností srovnání pojetí a kompozice nástěnné malby nabízí díky době svého vzniku kutnohorské iluminace, přestože se s malbou v otázce monumentality nedají srovnávat³⁶. Navíc na rozdíl od místního umělce kutnohorští iluminátoři využívali k ukázání důlních prací (poněkud zvláštní) řez terénem³⁷.

Paweł Zagożdżon ve své práci poukázal na dva typy hornického úboru podle regionu. První z nich spojil s německým prostředím, druhý zas se středočeským, tedy Kutnou Horou. Dalším dílem, s nímž je lze srovnávat, je titulní list „Bergbüchlein“ Ulricha Rülein von Calv z roku 1516. Zagożdżon srovnával práce nejen z různých regionů, ale také času. Proto nelze vyloučit, že v průběhu let mohlo dojít k upuštění od některých prvků a přizpůsobení oděvu, o čem svědčí i ilustrace v tyrolském „Schwazer Bergbüchlein“ z poloviny 16. století.

Další zajímavou figurou, na které Smoláková postavila svou interpretaci, je mužská postava umístěná kousek od paroží jelena. Ta je jako jedna z mála postav ještě stále výrazně kolorovaná. Smoláková ji popsala jako „štvornožky ležící lidskou postavu so zvířecími ušami a vyplazeným jazykem“³⁸. Tento jakýsi psohlavec by měl být podle východních legend zobrazením sv. Kryštofa před proměnou v člověka, tedy jeho zobrazením v podobě kynokefala Reproba. Identifikaci postavy a provázání s legendou sv. Kryštofa podpořila vložení šípů do rukou muže v prvním

Právě provenience posledního z nich činí dílo zajímavým s ohledem na volbu námětů ve světnici.

³⁶ Pojem monumentality je tu chápán čistě ve smyslu velikosti (případně formátu) díla, kdy tu proti sobě stojí plocha folia rukopisu a pole nástěnné malby.

³⁷ STUDNIČKOVÁ 2010 (v pozn. 25), s. 113.

³⁸ SMOLÁKOVÁ 2000 (v pozn. 9), s. 44.

plánu³⁹, který má být zachycen na fotografiích před restaurátorským zásahem. Při bližším studiu z fyziologického hlediska poměrně komplikované figury se nelze ubránit dojmu, že jde spíše o figury dvě (ne-li tři), a to stojící těsně vedle sebe, či pro diváka spíše stojící těsně za sebou. Důvod takové kompozice mohl být v úkonu, který postavy prováděly a který nelze pro fragmentárnost zobrazení jednoznačně určit. Dle všeho však šlo o fyzicky náročnou práci určenou vícero osobám [12], což nebylo v horách ničím ojedinělým.

Důležitým i když podstatně mladším srovnávacím materiálem je i v tomto případě bohatě ilustrovaná publikace Georgia Agricoly „De re metallica libri XII“ potvrzující správnost směru identifikace jednotlivých postav scény, a tedy i na výše zmiňovanou tajuplnou dvojici (či snad dokonce trojici). Kromě postav lze na scéně identifikovat patrně i důlní vrátek umístěný přímo nad ženou v červeném šatě. I ten jistě dříve obsluhoval jeden či dva hašplíři, jak ukazuje např. kadela s hašplíři ve Smíškovském graduálu (fol. 52r).

Bohužel se pro tuto chvíli nepodařilo objasnit úlohu tajuplného jezdce ve zbroji směřujícího k městu⁴⁰. S jistou opatrností lze vyslovit myšlenku, že tu jde o osobu úzce provázanou svým povoláním s horami, jež zde byla zobrazena záměrně. Za tohoto předpokladu by se mohlo jednat o úředníka či jiného významného pracovníka provozu, nebo dokonce dvora. Jeho šat (zbroj) tak budí další otázky o jeho původu a roli

nejen ve vztahu k horám, ale přímo k samotné scéně, co však jde v tuto chvíli za rámec tohoto příspěvku. Přesto s ohledem na skutečnost, že malby vznikly v soukromém objektu významného těžáře, lze s jistotou opatrností předložit myšlenku, že by tu mohl být zachycen majitel objektu, tedy samotný těžář Hans Lang nebo osoba podobné či ještě vyšší prestiže.

Přečtení těchto drobných scén celého obrazu je mnohem snazší než rozkrytí námětu či zdroj inspirace zobrazeného výjevu v prvním plánu. Přestože by figury jelena a muže v červeném plášti měly vnést světlo do ideového konceptu malby, není tomu tak, ba naopak. Vinou „pozměněného atributu“ v mužových rukách jsou badatelé ve své podstatě bezradní a tápou, co je de facto případ i tohoto příspěvku. Ten však staví na provázanosti viditelného a známého, z čeho také vychází výběr srovnávacího materiálu.

Pro banskobystřickou světnici Thurzova domu je typické prostředí, které reprezentuje. Zcela jednoznačně ho odráží obraz sv. Barbory a zobrazení legendy sv. Daniela, jak tu bylo nejednou zmíněno. Avšak také ostatní scény mají blízko k horám nebo je nějakým způsobem zachycují, jak ukazuje výjev „Mojžíš s deskami zákona“, označovaný dříve jako „Kristus na Olivetské hoře“⁴¹, „Kristus a Samaritánka“ či „sv. Jiří bojující s drakem“.

Další výjevy jako obraz „Posledního soudu“⁴², „Zuzana a starci“ či již vzpomínaný „Mojžíš s deskami zákona“ zas rozvíjí rovinu spravedlnosti. V tomto kontextu pak lze nahlížet i na oba královské erby

³⁹ SMOLÁKOVÁ 2000 (v pozn. 9), s. 38.

⁴⁰ V tuto chvíli nelze jednoznačně říct, co či spíše kdo se nachází mezi sedícím havířem a jezdce. Z tohoto důvodu není motiv více rozebírán.

⁴¹ DVOŘÁKOVÁ 1978 (v pozn. 22), s. 71.

⁴² BURAN, D.: Nástenná malba Poslední soud. In: *Kostol sv. Kataríny v Banskej Štiavnici – klenot neskoré gotiky na Slovensku*. Banská Štiavnica 2017, s. 133–134. TOGNER, M.: Neskoro-gotické nástenné maľby v sakrálnom kontexte. In: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika*. Bratislava 2003, s. 508–511. I s ohledem na stylovou analýzu a srovnání např. s Posledním soudem v kostele sv. Kateřiny se jeví banskobystřické malby jako starší. Monumentální nástenná malba Posledního soudu v Banské Štiavnici je datovaná do období kol. roku 1500 a jako její možné analogie bývají vzpomínány malby v Bergkirche v Sighişoare (Schäßburg) v Rumunsku a Poslední soud od

Martina Schongauera v kostele v Breisachu. Buran, který se malbou více zabýval, předpokládá, že banskoštiavnická malba nebyla jediným příkladem zobrazení Posledního soudu v chrámovém interiéru na Slovensku z doby kol. roku 1500. Jako argument mu mimo jiné posloužily starší příklady Posledních soudů z kostela sv. Anny v Strážkách na Spiši či z kostela sv. Jakuba v Levoči, u nichž zdůrazňuje, že jde spíše o ikonografické analogie než o kompoziční souvislosti. Stejně jako v případě maleb Posledního soudu lze mít za to, že obrazy z hornické praxe se mohly vyskytovat i v jiných báňských městech a jejich objednatelé mohli být ve svých požadavcích ovlivněni banskobystřickou zelenou světnicí. Navíc jsou na území dnešního Slovenska dochovány také příklady nástěnných maleb z profánního prostředí, jak ukazují nástěnné malby ve Zvolenu z poloviny 15. století. Originální program obohacený o motivy z hornictví nelze beze zbytku vyloučit ani v případě věže Himmelreich na Starém zámku v Banské Štiavnici, kde byly zřejmě zobrazeny jak smrtelníci, tak svatí.



Obr. 13: *Figura muže, věž Himmereich na Starém zámku, ante quem 1500 (?)*, Banská Štiavnica. Foto: Andrea Huczmanová

na stropě světnice. Ty mimo jiné napomáhají dataci maleb. Erby krále Matyáše a jeho manželky Beatrix⁴³ tak dávají tušit, že malby vznikly během jejich manželství. Jako datum *post quem* je možné s ohledem na návštěvu Beatrix ve městě označit rok 1478, *ante quem* pak rok úmrtí Matyáše, tedy rok 1490. S ohledem na dynamický vztah manželů je však lepší přiklonit se k časnější dataci maleb. Stylová orientace maleb také nevypovídá nic přesnějšího o jejich možné dataci. Její autoři pouze odkazují na Porýní jako možný zdroj malířovy inspirace či místo školení⁴⁴.

Krom toho bylo poukázáno na případný vztah a společná východiška s malbami v zelené komnatě

jihočeského zámku Žirovnice⁴⁵. V neposlední řadě Smoláková vzpomíná vztah bansko-bystrických maleb k banskoštiavnické věži Himmereich [13]⁴⁶. Další možné vazby k umění budínského dvora jsou věcí budoucího výzkumu ať už autorky tohoto příspěvku, nebo dalších badatelů.

Neidentifikovaná scéna východní stěny světnice krom jiného vyniká oproti jiným malbám i svou velikostí, co svědčí o jejím významu v programu, v němž se mísí motivy světské s biblickými. V tomto směru je propojením obou světů. To znamená, že nemusí přesně znázorňovat určitý výjev, ale jen na něj odkazovat. Zdá se, že pokud jde o manželský

⁴³ SZMODIS-ESZLÁRY, É.: Die Wandmalereien des Thurzó-Haus in Neusohl. In: *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541. Ausst. Kat.* Wien 1982, s. 522–523. Královčin erb byl správně identifikován teprve v osmdesátých letech minulého století.

⁴⁴ DVOŘÁKOVÁ 1978 (v pozn. 22), s. 72.

⁴⁵ SMOLÁKOVÁ, M.: Nástenné maliarstvo: premena funkcie. Neskorogotické nástenné maľby v profánnej architektúre. In: *Dejiny slovenského výtvarného umenia – Gotika*. Bratislava 2003, s. 504. DIENSTBIER 2017 (v pozn. 5), s. 2–25.

⁴⁶ SMOLÁKOVÁ 2003 (v pozn. 45), s. 504.



Obr. 14: Kutnoborská iluminace – detail, 4. čtvrtina 15. století (?), Kutná Hora. Převzato z: <https://gask.cz/vystava/kutnoborska-iluminace/> (Vyhledáno 27.2.2024)

pár, navíc královský, a jeho vztah, lze inspiraci hledat v druhé kapitole „Písně písní“ krále Šalamouna, v níž je milý – ženich přirovnáván ve starších překladech

k mladému jelenu na horách Béter a jeho milá k holubičce sedící ve skalních rozsedlinách⁴⁷.

Verše básně dále vykreslují rozpuk přírody na jaře, co lze přenést nejen na přírodu – hory s jejich bohatstvím, ale v tomto případě přímo na mladé manželství, co vede k časně dataci maleb do doby, kdy spolu manželé vycházeli, čemu odpovídá dvojverší: „...4 Uvedl mne na hody, maje za koroubev lásku ke mně. 5 Osvěťte mne těmi flašemi, posilíte mne těmi jablky, nebo umdlévám milostí“⁴⁸. S ohledem na návštěvu královny ve městě v roce 1478⁴⁹, je možné vyslovit názor, že malby vznikly kolem roku či spíše po roce 1478, nejpozději pak v první polovině 80. let 15. století⁵⁰.

Postava v popředí by pak vskutku byla králem Matyášem a jelen „znamením“ poukazujícím vedle lásky k jeho choti také na panovníkovu zbožnost a spravedlnost, za které byl odměněn zdejšími doly a jejich bohatstvím⁵¹. Žena s korunou na hlavě by pak byla královnou Beatrix. Této interpretaci nebrání fakt, že královna je zasazena do druhého plánu, poněvadž je umístěna mezi mužem a jelenem, čímž je chytře propojena s oběma figurami. Navíc jí je přisouzena aktivní úloha v horách, co může poukazovat na vztah královny k městu, které jí král daroval.

Otázky budí absence královské koruny na hlavě muže v popředí stejně jako absence dalších královských insignií. Chybějící korunu lze vysvětlit poškozením malby, co je i případ mužem trýmaného předmětu, jeho dalšího výrazného atributu. Ten byl v literatuře označen jako šíp⁵² či žezlo⁵³ v závislosti na identifikaci postavy. Pozice rukou a náznak tvaru

⁴⁷ BIBLE KRALICKÁ (3. díl), 1582: „8 Hlas milého mého, aj, onť se běře, skáče po těch horách, poskakuje na těch pabrbcích. 9 Podobný jest milý můj srně aneb mladému jelenu... 14 Holubičko má, v rozsedlinách skalních, v skřesí přikře, ukaž mi obličej svůj, nechat' slyším hlas tvůj; nebo blas tvůj líby jest, a obličej tvůj žádostivý“ (Dostupné na: Píseň písní 2 | Bible Kralická : ERF Bibleserver, vyhledáno 15. 02. 2024).

⁴⁸ Ibidem, (Dostupné na: Píseň písní 2 | Bible Kralická : ERF Bibleserver, vyhledáno 15. 02. 2024).

⁴⁹ MACEK, J.: *Tři ženy krále Vladislava*. Praha 1991, s. 71.

⁵⁰ V tomto kontextu by bylo zajímavé zjistit, kdy přesně a v jakém stavu získal dům těžář Lang.

⁵¹ Není vyloučeno, že jelen by v tomto kontextu mohl být symbolem tajemství, které pomohl vydat. Plnil by tak podobnou úlohu zvěstovatele jako anděl v poli s Danielem.

Motiv jelena se objevuje také v bordurách korvínovských rukopisů, a to i ve spojení s královým erbem, co by mohlo mít hlubší význam a mohlo vysvětlit i přítomnost jelena na obraze v zelené světnici a mohlo vést k vyvrácení či přijetí výše uvedené myšlenky. Jde např. o kodex v maďarské národní knihovně označovaný jako Cod. LAT. 234 (Budapest, Széchényi Nationalbibliothek), dále o žaltář královny Beatrix (Wolfenbüttel, Herzog-August Bibliothek, Cod. Lat. 39. K., fol. 13r), Liviův kodex arcibiskupa Jana Vítěze, fol. 2r (München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm. 15733). Dalším předmětem, na kterém je zobrazena dvojice jelenů, je talíř s majolikou, v jehož středu češe žena jednorožce. Uvedené příklady ukazují, že motiv jelena vždy neplnil funkci atributu příslušného světce, ale měl i jiná zdůvodnění.

⁵² SMOLÁKOVÁ 2000 (v pozn. 9), s. 38.

⁵³ DVOŘÁKOVÁ 1978 (v pozn. 22), s. 71.



Obr. 15: Tondo s fragmentem pregéře – severní stěna, zelená světnice Thuržova domu, 1478–1485, Banská Bystrica. Foto: Andrea Huczmanová

předmětu ale nabízí i další možnosti. Mohlo by jít buď o klíč symbolizující městské klíče, nebo klíč k srdci milované osoby; těžko říct. S ohledem na prostředí by předmět v Matyášových rukách mohl představovat hornické nářadí např. švancaru. Přestože žádný z návrhů v tuto chvíli nelze jednoznačně vyloučit či podpořit, za nejpravděpodobnější variantu lze označit klíč, a to pro jeho schopnost odemknout zámky a odkrývat to, co je skryté.

Nejenže tu klíč odkazuje na tajemství hor a nález vzácných rud, ale především je symbolem předání města královně, jež se objevuje na pozadí v podobě ženy promývajíc vytěženou rudu. Zároveň nelze zapomenout, že může také symbolizovat klíč k lidskému srdci.

Lze předpokládat, že důvodem výběru nejedné scény s motivem spravedlivého soudu (Poslední soud, Zuzana a starci...) je samotný královský ma-

jestát reprezentující nejen moc, ale také spravedlnost. Tato myšlenka či spíše postřeh vyvolávají otázky po funkci světnice. Jejich vyjasnění by mělo vést v budoucnosti k hlubšímu pochopení a interpretaci celého zdejšího programu.

S výše uvedeným souvisí i identifikace dalších fragmentárně zachovaných maleb ve světnici v podobě tří tond. Jde o výjevy, které patrně velmi úzce souvisely s provozem hor a mohly snad více vypovídat o funkci světnice, čemu odpovídá nejen umístění maleb v prostoru, ale také kruhový rámec výjevů. Zatímco první dvě tonda jsou umístěna na severní stěně, třetí je umístěno na stěně východní přímo proti vstupu do místnosti. Levé dochované tondo na severní stěně ukazuje nejspíš pregéře při práci [14], což podporuje mimo jiné srovnání obrazového materiálu s výjevy z Kutné Hory, ale také s deskou predely na Hesseho annaberském oltáři [15].

V žádném případě nelze souhlasit s tvrzením, že jde o „*proroka s vrecem pšenice*“⁵⁴.

Obdobný výjev jako v Banské Bystrici zdobí v Kutné Hoře západní stěnu kaple mincířů a pregeřů. Jejich zástupci převzali kapli v roce 1463 a následně ji nechali upravit. Součástí těchto úprav byly právě malby pracovníků mincovny⁵⁵, ne nepodobné zachovanému tondu v zelené světnici. Fragmentárně čitelný oblouk vinoucí se tondem nad postavou dává tušit, že i v tomto případě stejně jako na známých příkladech kutnohorských iluminací i on posloužil zřejmě jako loubí k zasazení postavy do prostoru. Také identifikace této scény a jejího námětu vychází ze srovnání obrazového materiálu z obdobného prostředí, bez čehož by nebyla možná. To samé platí pro čtení scény na východní stěně světnice, jak ukazují dosud neúspěšné snahy o její interpretaci.

Klíčem k četbě složitěho ikonografického programu tu je sociokulturní kontext, který odpovídá myšlence E. Panofského, že: „...*nemůžeme analyzovat to, čemu nerozumíme*“⁵⁶. Případ banskobystričské zelené světnice je toho více než dobrým příkladem. Výzdoba světnice mimo jiné dává za pravdu tvrzení V. Husy, že 15. století je „*zlatou dobou středoevropské ikonografie pracovních výjevů*...“, a zároveň dobou „*vyvrcholení výtvarné apoteózy tehdejšího způsobu práce*...“⁵⁷. Právě srovnání obrazového materiálu zelené světnice s obdobnými výjevy z různých částí střední Evropy umožnilo identifikaci jednotlivých motivů, a do jisté míry scény samotné.

Přestože zde nedošlo k stoprocentnímu objasnění všech prvků scény, domnívám se, že předložené argumenty a důkazy v podobě srovnávacího materiálu mají dostatečnou váhu pro přijetí předložené interpretace. Z dosud uvedeného je mimo jiné zřejmé, že neobstojí ani jeden z výše zmiňovaných konstruktů posledních let. Důvodem jejich selhání je nepochopení výsadního postavení horníků v tehdejší společnosti, co se odrazilo v jejich vlastní, již záhy pěstované prezentaci, jak ukazuje mimo jiné poměrně brzké vyobrazení Danielovy legendy na stěnách světnice. S ohledem na předkládanou dataci neobstojí ani nápad M. Smolákové ztotožnit Daniela s Janem Thurzem⁵⁸.

Mnohá báňská společenství oplývala dostatečným sebevědomím a prostředky, které posloužily ve prospěch vzniku nejednoho dokladu jejich výjimečnosti, co dodnes dokládají rozličné umělecké předměty. Zelená světnice Thurzova domu je toho dokonalým příkladem a řadí se mezi vrcholné ikonografické koncepty své doby. Její význam je navíc umocněn jejím datováním do osmdesátých let 15. století, nejlépe pak jejich první poloviny, což z ní tvoří zajímavý „mezičlánek“ nejen mezi Kutnou Horou a Krušnohořím, ale také jihoněmeckými oblastmi, které měly přímý vliv na její program (Danielova legenda). Zelenou světnici Thurzova domu tak lze s jejími výjevy hornictví nepochybně označit za jeden z nejdůležitějších uměleckých objektů, dokladů montánního umění sklonku středověku, který si do budoucna zaslouží další pozornost.

⁵⁴ SMOLÁKOVÁ 2009 (v pozn. 27), s. 809. DVOŘÁKOVÁ 1978 (v pozn. 22), s. 71: „*V levém starécká postava v červeném plášti, nachýlená dopředu*“. Autoři hesla se narodili od Smolákové neodvážili postavu blíže interpretovat.

Smoláková postavila svou tezi o „Mystickém mlýnu“ na všem opomenutém červeném pytlí umístěném při mužově pravici. Opomenutý pytlík je však ve skutečnosti mužovým natočeným trupem se zdvihnutou pravou rukou. Její interpretace, zdá se, je po přečtení figury neudržitelná. Přestože ji zbývající dvě zničená tonda nemůžou podpořit ani vyvrátit, popis figury je více než výmluvný. Srovnávací materiál z báňských měst mimo jiné nabízí další možnosti mužovy identity a dává tušit, že jde o pracovní výjev.

⁵⁵ LEMINGER, E.: *Královská mincovna v Kutné Hoře* (= Rozpravy České akademie císaře Františka Josefa pro vědy, slovesnost a umění. Třída 1, č. 48). Praha 1912, s. 263. KUTHAN 2013 (v pozn. 18), s. 119–122.

⁵⁶ PANOFSKY 1981 (v pozn. 30), s. 18.

⁵⁷ HUSA 1967 (v pozn. 31), s. 20–21.

⁵⁸ SMOLÁKOVÁ 2009 (v pozn. 27), s. 809.

Depiction of Miners in the Green Chamber of the Thurzo House in Banská Bystrica

Résumé

Banská Bystrica's green chamber (uncovered in 1954) is decorated with many imaginative motifs and details that have not been fully deciphered. Why this is so is not easy to explain. Significantly, the broader context of the social environment in which the paintings were created is repeatedly overlooked. The depiction of the legend of St Daniel is an excellent example of this. The same deficiency is evident in the case of the unidentified paintings from the mining environment on the walls of the room, which are the subject of this study. The hitherto unrecognised scenes offer depictions of miners and associated professions, as well as of the figures of the king

and queen, i.e. Matthias Corvinus and Beatrix of Aragon. The most interesting of these – the scene on the eastern wall - offers, against the background of the motif of the second chapter of Solomon's Song of Songs, a relatively early insight into mining practice, such as we know mainly from Kutná Hora and the mining towns of the Bohemian-Saxon Ore Mountains in the first half of the 16th century. The local paintings thus represent a unique entity for which we have no comparison, both in the older layer of artworks (e.g. Kutná Hora) and in the younger one, represented mainly by artworks from the Ore Mountains.

Mgr. Andrea Huczmanová
Dolní Žďár 81
CZ-363 01 Ostrov
e-mail: adika.H.S@email.cz