

Smoláková, Mária

**K ikonografickej problematike nástěnných malieb v tzv. Thurzovom dome v Banskej Bystrici**

*Archaeologia historica*. 2001, vol. 26, iss. [1], pp. 227-240

ISBN 80-7275-015-01

ISSN 0231-5823

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/140422>

Access Date: 17. 02. 2025

Version: 20250217

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

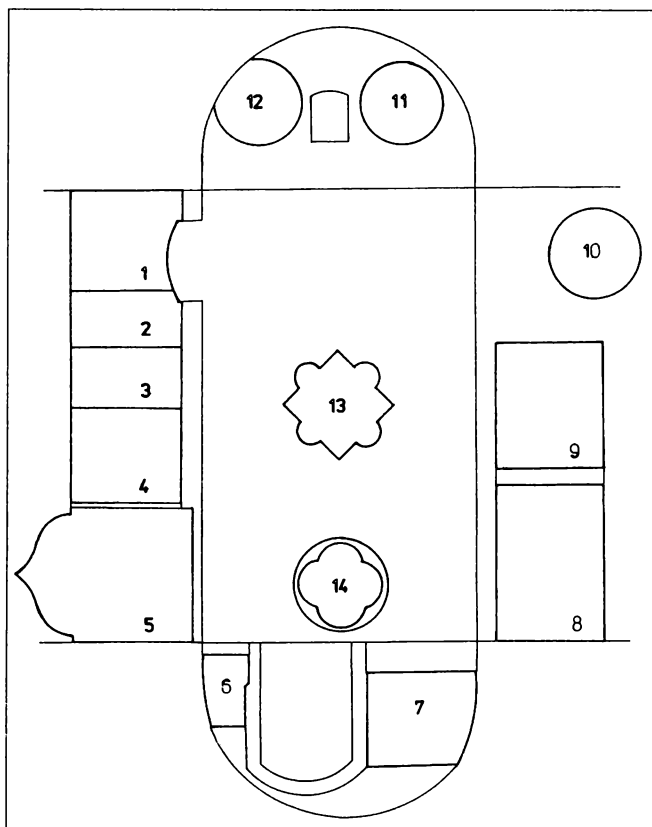
# K ikonografickej problematike nástenných malieb v tzv. Thurzovom dome v Banskej Bystrici

MÁRIA SMOLÁKOVÁ

Z neskorogotických nástenných malieb v profánnej architektúre na Slovensku patrí výtvarná „zelená izba“ v dome č. 4 na námestí SNP v Banskej Bystrici – v tzv. Thurzovom dome – k najvýznamnejším a najosobitejším celkom. Je známa od päťdesiatych rokov. Vtedy, v roku 1954, objavili v rámci záchrany domu pri výskumných prácach aj nástenné maľby v zadnej juhovýchodnej miestnosti prízemnia (má rozmery 8,5×4,5 m) a následne ich v rokoch 1956–1958 reštauroval E. Massányi a E. Petrikovič. Vzbudili značnú pozornosť svojimi rozmernými figurálnymi obrazmi spolu s heraldickou náplňou dvoch medailónov a bohatou akantovou ornamentikou na zelenom podklade.

Smerodatné pre datovanie slohovo jasne začlenených neskorogotických malieb boli v prvom rade erby, umiestnené v pozdĺžnej vrcholovej ose valenej klenby a obklopené zeleným akantovým ornamentom, jeden v strede, druhý na okraji klenby pri južnej stene. Od začiatku (Massányi 1956) bol jednoznačne okrajový erb, vložený do iluzívne maľovaného kruhového rámu so vpísaným štvorlistom, určený ako erb kráľa Mateja Korvína s korunou nad štítovým znamením. Nad stredným erbom, točným v tvare a veľkosti štítu, ale vloženým do kvadrilobu, je na mieste koruny anjel ako štítonosič. Napriek spoľahlivej čitateľnosti náplne polí štítu viedla zrejme figúra štítonosiča k prekvapivo mylnému výkladu. Prijatý bol ako erb mesta Banskej Bystrice (Massányi 1956, Radocsay 1977, 130–131, Dvořáková, Krása, Stejskal 1978, 71), dokonca aj ako heraldická alegória z arpádovského a anjouovského znaku (Ďurdiaková 1971, 140), neskôr ako arpádovsko-anjouovský erb (Togner 1988, 28). Až É. Szmodis-Eszlárýová (1982, 522–523) ho správne uvádza ako erb kráľovnej Beatrix, manželky Mateja Korvína.

V týchto kontextoch väčšina bádateľov stanovuje hornú hranicu vzniku malieb do úmrtia Mateja Korvína v roku 1490. Bližšie ich datujú k doloženým návštevám kráľa v Banskej Bystrici v roku 1465 a 1478 (Lajta 1966, 5, Ďurdiaková 1971, 120–130), okolo 1480 (Dvořáková, Krása, Stejskal 1978, 72), okolo 1480–1490 (Radocsay 1977, 130–131), prípadne medzi 1476, kedy sa kráľ Matej ženil s Beatrix Aragóňskou, a 1490 (Ševčíková 1995, 130). Bez udania dôvodu sa posúva datovanie aj do mladšieho obdobia, okolo 1495–1500 (Togner 1988, 28) a okolo 1500 (Heilfurth 1967, 84, Vaculík 1975, 34). Vtedy už dom vlastnil Ján Thurzo, ktorý ho spolu s ďalšími domami kúpil v roku 1495, po založení thurzovsko-fuggerovskej spoločnosti. É. Szmodis-Eszlárýová (1982, 522–523) kladie maľby do poslednej štvrtiny 15. storočia a pripúšťa možnosť ich vzniku za Thurzovcov po roku 1495, keď už síce bola Beatrix kráľovská vdova, ale stále majiteľka banských miest v rámci ustanovenia venného zaopatrenia uhorských kráľovien. Podľa autorky tu mohol byť erb Mateja Korvína prezentovaný ku cti mŕtveho kráľa (ako argument uvádza podobné uplatnenie jeho erbu ešte v roku 1512 na Lázóovej kaplnke v Alba Iulia v Sedmohradsku). Posun datovania k Thurzovcom je možný a dá sa podprieť aj umiestnením oboch erbov. Dominantnú polohu vo vzťahu k priestoru má kráľovnin erb v strede klenby, ktorý dokonca veľkosťou rámovaného poľa, kvadrilobu, o málo presahuje kruhový rám kráľovho erbu, vysunutého na úplný okraj klenby. Dôležité je i to, že nad erbom Beatrix nie je symbolická kráľovská koruna, ale anjel vo funkcii nosiča štítu, v 15. storočí často zobrazovaný ako vedľajšia figúra pri mestských erboch, aj samotnej Banskej Bystrici (Novák 1967, 42–44, 94). Zdôrazňuje sa ním skôr kráľovnin vzťah k mestu, jej postavenie držiteľky stredoslovenských banských

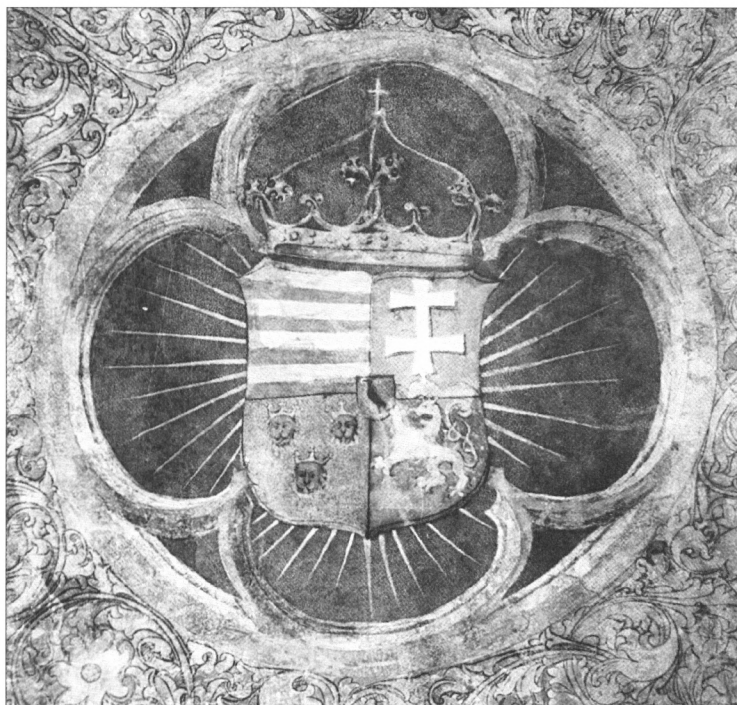


Obr. 1. Schéma usporiadania obrazov na stenách (nad ukončením sokla vo výške 146 cm) a na klenbe: 1. Tanec s medveďom, 2. Sv. Juraj v boji s drakom, 3. Danielov sen a objavenie drahého kovu, 4. Kristus a Samaritánka, 5. Posledný súd, 6. Sv. Barbora, 7. Mojžiš, 8. Zuzana a starci, 9. Sv. Krištof, 10. stopy neurčenej figurálnej náplne, 11. zaniknutá náplň, 12. Prorok s vrecom pšenice (Mystický mlyn), 13. Erb kráľovnej Beatrix, 14. Erb kráľa Mateja Korvína.

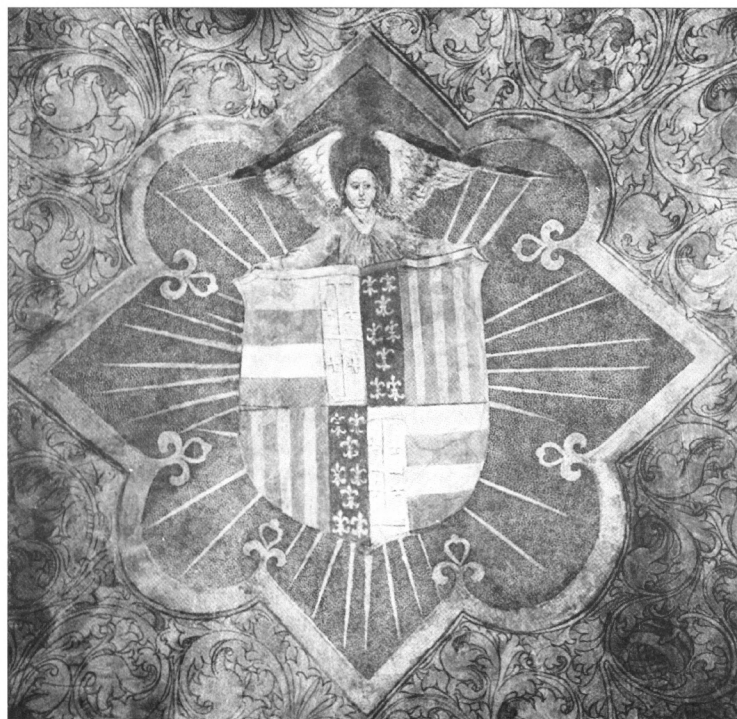
miest. Po roku 1498, ktorý by mohol byť dátumom ante quem pre vznik malieb, končí nárok Beatrix na dôchodky z týchto miest. Vtedy prenajala správu banskej komory Jánovi Thurzovi, ktorý jej pravdepodobne vyplatil celé veno (Zsemlye 1999, 131). Napokon formu kvadrilobového rámu i spôsob vloženia erbu s lúčmi dokladá úplne zhodný príklad v knižnej maľbe, dopĺňujúcej tlačenej benátske vydanie Aristotela z rokov 1483–1484 z knižnice Mateja Korvína (Bibliotheca 1967, 57, LXIII) – erby v bordúre textu patria už Vladislavovi II. Jagellonskému a spolu s kvadrilobmi boli namaľované dodatočne.

K riešeniu problému datovania a tým aj objednávateľa malieb (v prípade datovania ante quem 1490 by ním bol banský podnikateľ Hans Lang, po roku 1495 Thurzovci) neprispela zatiaľ odborná literatúra dôslednejšou slohovo-štylovou analýzou. Poukazuje na ojedinelosť diela, snáď východisko maliara v grafike a tabuľovej maľbe Porýnia, vzdialené reflexy nizozemských prameňov (Dvořáková, Krása, Stejskal 1978, 62–63, 72), pripomína absenciu konkrétnych obrazových analógií (Szmodis-Eszlár 1982, 523).

Tieto otázky ponechávame zatiaľ otvorené a pokúsime sa prispieť k ikonografickému výkladu malieb, ktorý doteraz nebol jednoznačný alebo absentoval vo vzťahu k niektorým obrazom. Problémom však naďalej zostane zánik častí alebo prílišná torzovitosť obrazových náplní (reštaurátori uvádzajú cca 10 m<sup>2</sup> celkového úbytku malieb vrátane ornamentov, Massányi 1956), prípadne nečitateľnosť významov určitých prvkov a úplná strata pôvodných textov na nápisových páskach, ktoré boli súčasťou takmer všetkých obrazov a jedna z nich v značnej dĺžke vystupovala i samostatne na ornamentálnej ploche severnej steny, iste s kľúčovým textovým obsahom. Interpretáciu malieb sťažuje aj ich dnešný stav po vyše štyroch desaťročiach od reštaurovania v päťdesiatych rokoch, ktoré sa riadilo metódou op-

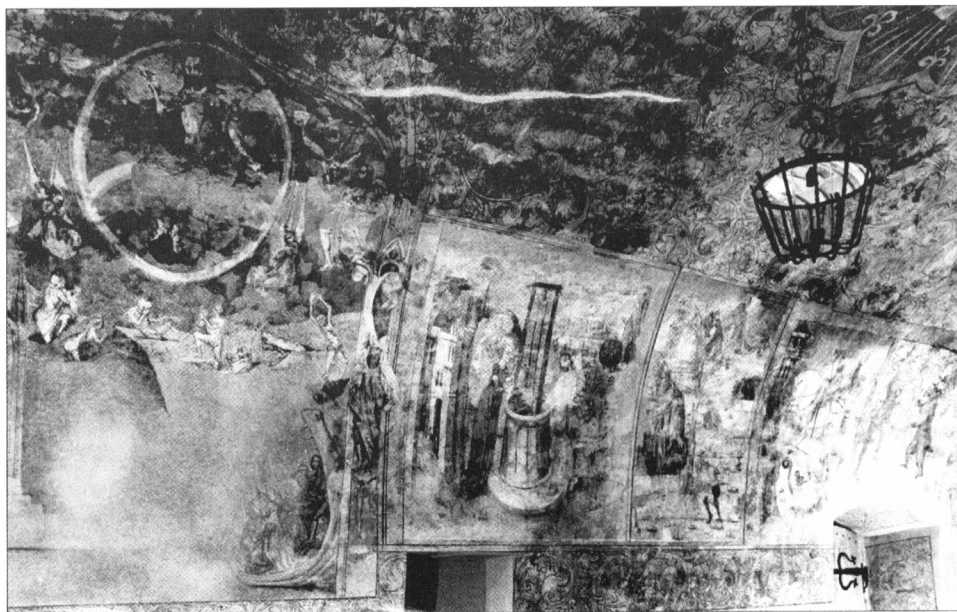


Obr. 2. Erb kráľa Mateja Korvína na klenbe.



Obr. 3. Erb kráľovnej Beatrix.





Obr. 4. Západná stena miestnosti, obrazy sprava doľava: Tanec s medveďom, S. Juraj v boji s drakom, Danielov sen a objavenie drahého kovu, Kristus a Samaritánka, Posledný súd.

tického zjednocovania celkov rekonštruovaním a dopĺňaním tvarov a farebných vrstiev, čo viedlo v určitých partiách ku skresľovaniu výpovede.

Vo výmaľbe miestnosti bol v prvom rade určujúci zámer vytvoriť jednotné iluzívne uzavretie celého priestoru hustou zelenou spleťou akantových stoniek a stáčajúcich sa listov, oživených kvetmi a farebnými lístkami. Vyrastajú spoza obiehajúceho sokla s imitáciou kamenných obkladov a perspektívnym pultovým zalomením. Iluzívnymi princípmi je motivovaný aj koncept prezentácie súboru obrazov, na dlhších stenách presahujúcich väčšinou svojej plochy do valenej klenby. Okrem najväčšieho obrazu na západnej stene, vsadenom do maľovaného rámca bohatej portálovej sústavy, vyvolávajú ostatné obrazy nejednotného meradla a formátu dojem závesných diel na ornamentálnom pozadí stien. Pôsobia buď ako samostatné tondá v jednoduchých kruhových rámoch (dve na severnej stene a jedno na východnej) alebo ako jednotlivé (na južnej stene po stranách okna) či tesne k sebe priradené alebo okrajmi sa prekrývajúce tapisérie (na oboch dlhších stenách) s charakteristickým pásovým lemom gotických závesných textílií. Usporiadanie obrazov a diferencovanie ich rozmerových dimenzií koreluje s významom ich obsahovej náplne.

Bohatý súbor malieb nie je z ikonografického hľadiska súvislým epickým cyklom. Predstavuje skladbu námetovo individualizovaných a osobitne koncipovaných obrazov s náročne stanoveným programom. Viaceré z nich boli ikonograficky jednoznačne určené už pri objavení malieb v kontexte tradičných a frekventovaných ikonografických schém: Tanec s medveďom, Sv. Juraj, Kristus a Samaritánka, Posledný súd, Sv. Barbora, Zuzana a starci (Massányi 1956). V ďalšom dlhšie neznámom obraze na západnej stene rozpoznal nemecký bádateľ G. Heilfurth (1963, 3–20) scénu z Danielovej legendy o zázračnom objavení drahého kovu. Neisté zostali dva rozmerné obrazy, oba so značným úbytkom pôvodnej plochy. V obraze na východnej stene niektorí bádatelia stotožňovali hlavnú postavu v červenom plášti s Matejom Korvínom a určovali výjav ako kráľovský lov alebo nejakú s ním spojenú historickú udalosť (Lajta 1966, 7, Ďurdiaková 1971, 126–129, Radocsay 1977, 130–131), uvádza sa tiež lovecká scéna so sv. Eustachom (Heilfurth 1965, Vaculík 1975, 34), kráľ Dávid a Bathseba v kúpeli (Togner 1988, 28) alebo výjav v krajine, inšpirovaný

Obr. 5. Danielov sen a objavenie drahého kovu (západná stena).



stredovekým divadlom (Dvořáková, Krása, Stejskal 1978, 36, 71) či neznáma scéna (Szmodis-Eszlály 1982, 523). Jediná zachovaná postava z obrazu na južnej stene sa v uvedených prácach len s otáznikom určovala ako Kristus na Olivovej hore (Lajta, Dvořáková–Krása–Stejskal, Togner) alebo Mojžiš pri zázraku vystreknutia prameňa zo skaly (Lajta, Radocsay), dokonca aj ako Daniel v jame (Szmodis-Eszlály). O identifikáciu fragmentu v kruhovom poli severnej steny sa bádatelia nepokúsili. Súhrnne a stručne sa napokon konštatuje podriadenie voľby ikonografie dvom hlavným témam, baníctvu a spravodlivému súdu (Dvořáková, Krása, Stejskal 1982, 72).

Tento záver je nepochybne dôvodný vo vzťahu k jednotlivým obrazom, celok je však myšlienkovovo bohatší a umožňuje odhaliť aj ďalšie významové roviny. Východisková je západná stena so súvislým radom známych scén, ktoré sa logicky musia sledovať smerom k záverečnému Poslednému súdu. Úvodný Tanec s medveďom nad vstupom má jediný spomedzi všetkých veľkoplošných obrazov zakomponované figúry – gajdoša, medveďa a tanečníka – do zelených akantových rozvilín, čím sa vylúčilo konkretizovanie prostredia a zdôraznilo sa zovšeobecnenie symbolického významu scény. Samostatná figúra medveďa ako stelesnenie diabla, zlých síl a nerestí, najmä žiadostivosti, nehanebnosti, lenivosti, ale aj hnevu a násilnosti je tu zosmiešňovaný v lákaní na nádobu s medom, ktorú tancujúci muž drží v pravej ruke, súčasne je však scéna i prejavom ľahkovážnosti človeka voči nebez-

pečenstvu, ktoré ho môže v kresťanskom zmysle ohroziť. Nasledujúce zobrazenie sv. Juraja – už v krajinárskej scenérii, charakteristickej pre väčšinu obrazov v miestnosti – má tradičnú ikonografickú schému so svätcom na koni, vrážajúcim kopiju do drakovej tlamy, s modliacou sa princeznou v pozadí a jej kráľovskými rodičmi v okne vysokej veže pri ľavom okraji. Všeobecne symbolizuje boj a víťazstvo nad zlom, rytierske cnosti a jeho výber iste súvisel s uctievaním sv. Juraja v banskom prostredí (aj zdôraznená dračia jaskyňa v ľavom dolnom rohu navodzuje podobu vstupu do banskej štólne) v rámci jeho začlenenia medzi štrnástich pomocníkov ako prosebníka za duše v očistci, bol tiež ochrancom proti chorobám, i proti jedovatým hadom (Lexikon, Herder VI. 1990, 366–390).

Osobitý je ďalší obraz z legendy proroka Daniela, ktorá sa na základe vybraných partií biblického textu (Daniel 4–6) a motívickej paraboly k baníctvu vytvorila až v neskorom stredoveku a podľa G. Heilfurtha (1967, 81) jej písomnému zaznamenaniu najskôr v roku 1562 predchádzalo obrazové vyjadrenie ústneho tradovania. Z jeho rozsiahleho bádania vyplýva najstaršie zobrazenie legendy okolo 1470–1480 v tyrolskom banskom meste Imst, v nástennej maľbe kaplnky sv. Michala pri farskom kostole, kde je Daniel prezentovaný ako prebúdžajúci sa zo sna a kráčajúci s baníckymi nástrojmi v rukách. Na južnej stene farského kostola v Imste sa zopakovala legenda koncom 15. storočia na jednej z fresiek v naratívnom rozšírení pracovnej činnosti svätca a baníkov. Ani v jednom z týchto výjavov nie je zachytený prepis sna so stromom – ten najbližšie dokladá G. Heilfurth doskovým obrazom na zámku Blühnbach pri Werfen (oblasť Salzburgu) z doby okolo 1500, kde sa v pozadí zjavuje Danielovi na strome Boh-otec a v popredí jeden z dvoch baníkov podáva Danielovi kus rudy. Na bansko-bystrickom obraze je v popredí hlboko rozvinutej krajiny dominantný vysoký strom s Danielom v konároch a s prilietajúcim anjelom, dolu pri koreňoch pracuje baník so železkom a kladivkom. Dobou vzniku iste predchádzal uvedenému doskovému obrazu (aj keby sa posunulo datovanie bližšie k roku 1498), javí sa teda ako najstarší zachovaný ikonografický typ presného zobrazenia legendy o zázračnom objavení drahého kovu prostredníctvom Daniela. Možno ho snáď pripísať invencii maliara, schopného vlastnej interpretácie témy, nevieme však, či a akými obrazovými prostriedkami sa mohla rozširovať. Faktom zostáva jej ojedinelý výskyt u nás a napokon aj v stredoeurópskych banských oblastiach. Výber témy bezprostredne súvisel s profesným zameraním objednávateľa (v prípade väzby k Thurzovcom by sa v Danielovom príbehu mohla vidieť narážka na objaviteľskú úlohu Jána Thurza v technológii odlučovania striebra a zlata od medi, bližšie k jeho činnosti Skladaný 1973–1974, 203–222) a myšlienkovito s hlboko zakotvenou religiozitou, vyjadrenou napokon v celej výmaľbe miestnosti.

Dva nadväzujúce obrazy západnej steny, veľkosťou plochy presahujúce predošlé, sú venované najzávažnejším kresťanským témam. Kristus a Samaritánka pri Jakubovej studni má soteriologický význam, podľa Kristových slov o vode života sa vzťahuje k sviatosti krstu, ktorej prijatím sa naplnia božia vôľa a vedie kresťana k večnému životu. Posledný veľký obraz v bohatom architektonickom ráme predstavuje Posledný súd v obvyklej ikonografickej schéme, v hornej zóne s apokalyptickým Kristom v mandorle (podľa drobných nedoplnených fragmentov mu pôvodne z úst vychádzal meč a falia), s Pannou Máriou a Jánom Krstiteľom ako prosebníkmi a štyrmi vznášajúcimi sa anjelmi, v dolnej, väčšinou zničenej zóne, je zachované vstávanie z hrobov, vľavo horná časť nebeskej brány, vpravo pažerák Leviatana s náznakom odsúdených, po stranách ako súčasť architektúry rámu postavy dvoch prorokov s nápisovými páskami.

K sledu obrazov západnej steny, poukazujúcich na základné morálne hodnoty kresťanského života a podmienky spasenia pri Poslednom súde (napokon aj možnú odmenu na zemi v nájdení drahého kovu) patria ešte dve drobné scény, včlenené do ornamentálnej plochy klenby a zakomponované do väčších akantových závitov nad obrazom Krista a Samaritánky a nad Tancom s medveďom. Predstavujú známu Ezopovu bájkou o líške a bocianovi ako moralitu s poučením neškodí nikomu, ale ublíženie rovnako oplatíť. V kresťanskej ikonografii symbolizuje líška diabla, zlo, prípadne herézu, neresti a bocian samotného Krista



Obr. 6. Zuzana a starci, vľavo časť obrazu sv. Krištofa (východná stena), vpravo Mojžiša (južná stena).

i múdreho kresťana, chrániaceho sa proti pokušeniam diabla (Lexikon, Herder II. 1990, 63–64, IV. 218). Bocianova odplata líškinho falošného pohostenia je tu preto chápaná ako alegória prehliadnutia a prekonania diablovej lstivosti a zákernosti.

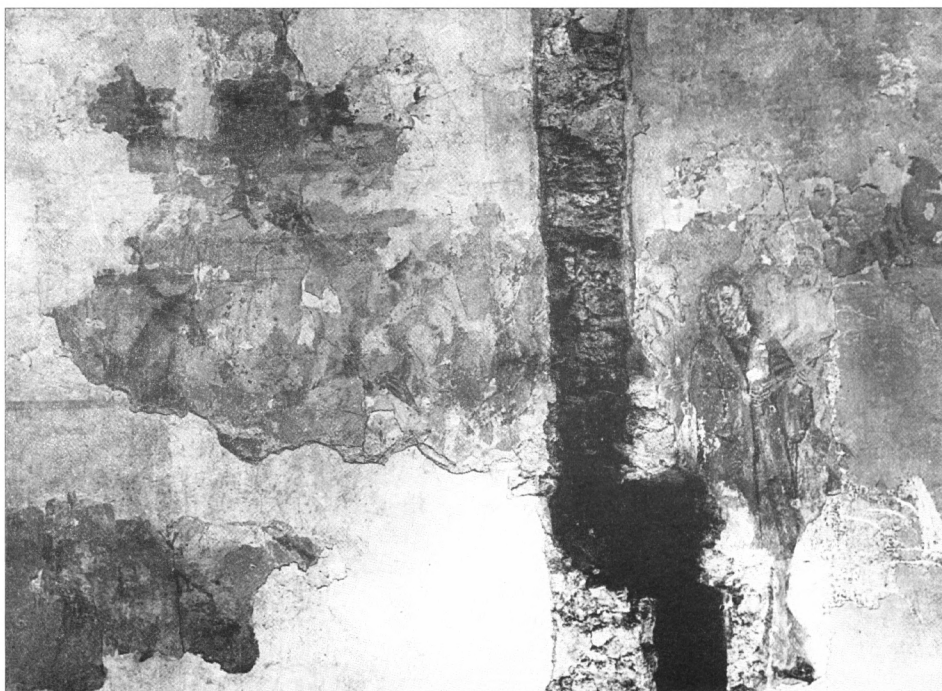
Posledný súd má typologický pendant na protifahej východnej stene v rovnako umiestnenom a rozmerovo takmer zhodnom obraze Zuzana a starci (nad ním je opäť v ornamente klenby drobný drolický motív hlavy vlka v negatívnom zmysle napádateľa oviec). Jeho dominantná záhradná scéna s kúpajúcou sa nahou Zuzanou, prekvapenou a napadnutou dvomi starcami mala iste pokračovanie v dnes už zničenej pravej tretine poľa za odchádzajúcou slúžkou a zoskupením architektúr. Mohlo tu byť prezentované oslobodenie krivo obvinenej Zuzany a odsúdenie starcov prorokom Danielom k téme spravodlivého súdu, ktorá oba protifaheľ obrazy spája.

Tento preukázateľný myšlienkový kontext naproti sebe umiestnených výjavov (aj keby sme brali do úvahy len zachovanú scénu Zuzany v kúpeli, ktorá jednoznačne predosiela súdny proces podľa apokryfného textu starozákonnej Danielovej knihy) indikuje aj možnosť riešenia susednej, dosiaľ neznámej alebo neuspokojivo interpretovanej scény, protipostavenej Kristovi a Samaritánke. Od Zuzaninej scény ho výrazne oddeľuje iluzívny hladký hnedý pilier so striedkou, s náznakom vybiehania do priestoru, vľavo sa už rozkladá akantový ornament. Jeho šírkový formát (193×232 cm) a takmer centrálna poloha mu dáva v miestnosti zvláštny akcent. Navyiac je spomedzi všetkých obrazov motivicky najbohatší a najkomplikovanejší. Napriek značnému úbytku pôvodnej omietky s maľbou i vrchných maliarskych vrstiev sú približne v horných dvoch tretinách poľa viaceré detaily a lineárne fragmenty pri podrobnom skúmaní ešte relatívne jasne čitateľné a umožňujúce vyvodit' z nich spolu s väčšími zachovanými plochami obsahovú náplň obrazu.

Pri zbežnom pohľade je vnímateľná rozľahlá krajina s navrstvenými skalami pri ľavom okraji, pri pravom vzdialenejšia skupina stromov, v pozadí pod modrou oblohou výrazne červené strechy niekoľkých stavieb, v popredí jeleň a muž v červenom plášti, v strednom



Obr. 7. Sv. Krištof a výjavy z jeho legendy (východná stena).



Obr. 8. Sv. Krištof a výjavy z jeho legendy, stredná časť po čiastočnom odkrytí maľby (1954).



pláne v zmenšenej mierke žena v červených šatách a ľudská postava ležúca po štyroch. Z týchto komponentov sa dosiaľ vyvodzovala téma obrazu, pričom bola logicky určujúca hlavná a jediná veľká postava v pravej časti (Matej Korvín, sv. Eustach, kráľ Dávid). Kritériom bol jej bielo podšitý červený plášť a atribút v rukách, navodzujúci podobu žezla. Jeho hlavicové ukončenie je však novým doplnkom pri reštaurovaní a podľa starých detailných fotografií novoodkrytých malieb nemá opodstatnenie. V protokole o ich stave pred reštaurátorským zásahom (Massányi 1956) sa napokon uvádza, že „v rukách drží malý predmet tvaru paličky alebo nejaký nástroj“. Na základe pôvodných fotografií možno atribút, držaný obomi rukami, určiť ako šíp podľa tvaru ukončenia „paličky“ a náznaku krídielok. Tento atribút sám o sebe nemohol viesť k identifikovaniu postavy, ku ktorej museli byť v bezprostrednom vzťahu ďalšie zdrobnené figúry a scény. Kľúčovou sa javila samostatná, štvornožky ležúca ľudská zmenšená postava v ľavej časti stredného plánu s jasne zvieracími ušami a vyplazeným jazykom, v modrom odevu a červenom plášti, odvrátená od ostatných figúr a umiestnená v blízkosti hlavy jeleňa. Môže síce evokovať blázna, šaša (Dvořáková, Krása, Stejskal 1978, 36, 71), ale takéto určenie postavy by opäť nebolo v kontexte s ďalšími časťami maľby vysvetliteľné. V rámci kresťanskej ikonografie (profánnu tému sme apriori vylúčili vzhľadom na všetky ostatné obrazy) sa ponúkala možnosť spojiť ju s legendou sv. Krištofa, s jeho prvotnou podobou kynokefala, požierača ľudí so psou hlavou s menom Reprobis, ktorý až po pokresťení dostal nové meno Christophorus, ľudskú podobu a reč.

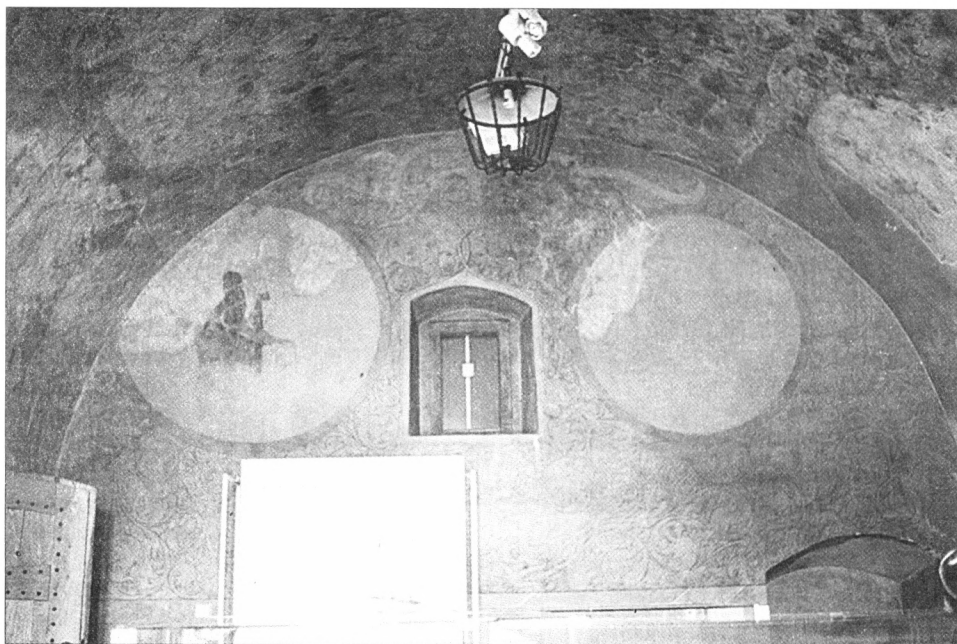
Zo stredovekých verzií príbehu sv. Krištofa (Aurenhammer 1965, 435–453, Lexikon, Herder V. 1990, 496–508 a i.) stručne zhrnieme dôležité momenty jeho života. Podľa východných prameňov po prijatí krstu a Bohom danej poľudštenej premene pôsobil ako misiónár, stal sa vojacom, na príkaz kráľa podstúpil bez následkov rôzne martýriá, obrátil na pravú vieru veľa vojakov i dve neviestky menom Nicaea a Aquilina, ktoré ho mali zviesť vo väzení, napokon zomrel sťatím. V okruhu západného kresťanstva sa jeho monštrózna podoba zmiernila na ľudského obra, nezničiteľnosť pri martýriách sa zvýraznila zázračným odvrátením na Krištofa miereného šípu proti kráľovi, ktorému zasiahol oko. V predstave slúžiť len najmocnejším sveta prešiel od kráľa k diablu a nakoniec ku Kristovi, na radu pustovníka prenášal cez rieku pútnikov a preniesol tak aj samotného Krista v podobe dieťaťa. Tento záver legendy vyplynul podľa H. Aurenhammera (1965, 439) zo svätcovho mena (už v ranom kresťanstve označovalo prvých kresťanov, ktorí nosili Krista v srdci) a viedol k neobyčajne rozšírenému zobrazeniu Krištofa ako nosiča Krista.

V našej maľbe sa zjavne zobrazujú jednotlivé časti legendy ako voľne do krajiny zasadené výjavy. Okrem štvornožky sa pohybujúceho Reproba v ľudsko-zvieracej podobe, ktorého vyplazený jazyk upozorňuje na zázrak s rečou (Aurenhammer 1965, 442), sa v ďalšej, len sčasti zachovanej scéne stredného plánu prezentuje pokorenie kráľa pred diablom. Z postavy diabla, sediaceho na akejsi terénnej vyvýšenine, zostala len dolná polovica nahého tela a časť ruky s jasne viditeľným ochlpením v podobe husto nanášaných krátkych čiernych čiarok. Pred ním sa hlboko k zemi skláňa postava s korunou na hlave a zopätými rukami (ostatná časť tela nezachovaná). Scéna z legendy pripomína poznanie Krištofa, že svetský kráľ, ktorému doteraz slúžil, nie je najmocnejší, lebo má strach pred diablom. Ďalšiu sčasti zachovanú scénu stredného plánu (v ploche medzi jeleňom a veľkou stojacou postavou) tvoria dve naproti sebe stojace ženy, ľavá v modrých šatách pomáha druhej vyzliecť červené šaty, táto má už vysoko nad kolenom obnaženú pravú nohu. Zrejme je to Nicaea a Aquilina – mali zviesť Krištofa, ktorý ich však obrátil na pravú vieru. Náhodná zrejme nie je ani voľba farieb ich šiat (obe u kynokefalieckého Reproba). Napokon hlavná veľká figúra v popredí na pravej strane predstavuje samotného svätca, zobrazovaného najčastejšie v červenom plášti a modrom spodnom rúchu. Jeho jediný atribút, šíp v oboch rukách, ktorým mal byť na príkaz kráľa usmrtený, mal zrejme dejovú väzbu v nezachovanej, ale predpokladanej scéne v zadnom pláne obrazu, v mieste širšej deštrukcie plochy. Vľavo od nej je totiž zo súboru architektúr neurčitej, snáď mestskej veduty oddelená samostatná

stavba (tesne pri deštrukcii), ktorá má charakter hradu so stredným vysokým vstupným priečelím flankovaným dvomi vežami, vpravo od deštrukcie sú relatívne dobre zachované dve drobné postavy (výška 6,5 cm) muža a ženy v náznaku rozhovoru a so zvýrazneným dvorským vzhľadom (najmä držanie tela a elegantné línie červených šiat ženy). V ich blízkosti pri alebo v rámci hradu mohol byť zobrazený kráľ s prebodnutým okom (najznámejším príkladom tejto scény je detail fresky A. Mantegna v kostole Eremitani v Padove).

Osobitné sú v strednej zóne fragmenty radu nahých postáv, lepšie pozorovateľných na starých fotografiách a dnes už na stene sotva viditeľných. Vľavo od zvislej deštrukcie, v blízkosti vyzliekajúcich sa žien, je zrejme zvýraznený boj dvoch postáv (ľavá v prudkom pohybe), prípadne len v náznaku ďalších dvoch, vpravo (vedľa Krištofa) jasnejšie zachovaná horná časť nahej ženy s ovisnutými prsiami a hrubšími črtami tváre (zalomený nos) s rukami na ramene (naznačujú nesenie, ťahanie), ďalej náznak dvojice (jedna s rukami na krku druhej) a malé fragmenty ženských figúr s rozpustenými vlasmi, tiež muž vedúci ženu so sklonenou hlavou. Tento pozoruhodný súbor môže symbolizovať neveriacich, pohanov, medzi ktorými sa Krištof pri svojej misionárskej činnosti pohyboval, zvodý a pokušenia, ktorým musel odolávať alebo neresti ako agresívne sily (žena s ovisnutými prsiami Invidia, Závist?). Presnejšia identifikácia postáv podľa dnešného stavu zachovania asi nebude možná. Nejasná je aj postava jazdca na koni pri pravom okraji stredného plánu, uberajúca sa k lesu v pozadí. Nejde však len o žánrovú figúru, zobrazuje pravdepodobne Krištofa odchádzajúceho z diablových služieb (samostatné zobrazenie svätca na koni dokladá E. K. Stahl 1920, 21–22).

V obraze zostáva ešte veľká figúra jeleňa v popredí ako kompozičný a nepochybne nosný významový pendant k hlavnej postave sv. Krištofa. Nasmerovaním svojho pohybu (hoci väčšia časť tela je novodobým doplnkom, zodpovedá originálnym partiám hlavy a zadných nôh) sa odvracia od scén v obraze, ale hlavu otáča k sv. Krištofovi, čím sa naznačuje vzťah oboch figúr. V kresťanskej ikonografii je jeleň v prvom rade symbolom Krista a duše, smädnej po vode života alebo krstom spasenej duše.



Obr. 9. Severná stena, v ľavom obraze fragment Proroka s vrecom pšenice.

Celok obrazu je takto didakticko-moralistickou alegóriou cesty človeka ku Kristovi a zdôrazňuje predovšetkým význam krstu ako podmienky spásy a nesmrteľnosti duše. Tematicky sa tak spája s náprotivným obrazom Krista a Samaritánky. Neobyčajné je však vyjadrenie témy príbehom sv. Krištofa. V banskom prostredí bol síce tento svätiec uctievaný hlavne ako ochranca proti náhlej smrti, hľadačov pokladov, ako patrón zamestnaní vyžadujúcich veľkú silu a jeden zo štrnástich pomocníkov, v týchto významoch sa však spája s ikonografickým typom Kristonosiča. Cyklické zobrazenia legendy sú v západnom umení známe od 11. storočia (po 13. storočí zriedkavejšie), ale nikde sa nevyskytuje prvotná podoba kynokefala (Aurenhammer 1965, 451–453, Lexikon, Herder V. 1990, 499). Tento je doložený len v oblastiach východného rítu od 15. storočia, najmä v gréckych a ruských ikonách ako samostatná postava. Banskobystrický obraz by bol zatiaľ jediným zachovaným dokladom začlenenia kynokefala Reproba do zobrazenia Krištofovej legendy v západoeurópskom umení.

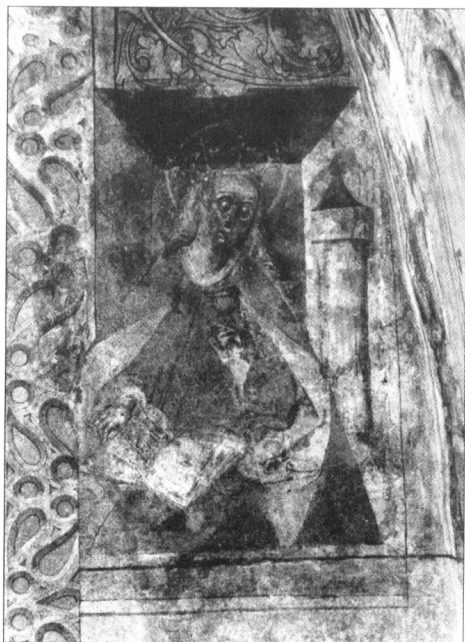
Akcentovaná téma krstu v dvoch veľkých výjavoch má myšlienkové pokračovanie v ďalšom, dosiaľ vôbec neobjasnenom obraze na severnej stene. Žiaľ dve tonády po stranách menšieho okna boli rozsiahlo devastované a len v ľavom sa zachoval fragment centrálne umiestnenej mužskej postavy v červenom rúchu z trištvrtového pohľadu. Je naklonená dopredu a poloha hornej časti nôh naznačuje nakročenie. Dosiaľ zostal bez povšimnutia dôležitý predmet pri pravom ramene postavy, ktorým je červené vreco, hore stiahnuté okrovou stuhou. Jeho držanie pravou rukou je dnes znejasnené reštaurátorským doplnkom čierneho opasku rúcha. Zobrazenie muža s vrecom, pôvodne určené dnes už strateným nápisom na zvlnenej páske nad jeho hlavou, sa vzťahuje k alegórii Mystického mlyna, k prevteleniu Krista a k eucharistii. Predstavuje starozákonného proroka, nesúceho vo vreci pšeničné zrnko, ktoré symbolizuje Krista, z pomletého zrna sa stáva potom pokrm veriacich, eucharistický chlieb (príklady zobrazení a ďalšia literatúra Lexikon, Herder III. 1990, 298–299). Druhé kruhové pole severnej steny (zachovaný je len fragment okraja s rámom) obsahovalo zrejme pokračovanie alegórie, rovnako ako blízko umiestnené tretie kruhové pole východnej steny naproti vstupu. V ňom sú pozorovateľné stopy farebných vrstiev a liniek, naznačujúcich prinajmenšom jednu postavu, v súčasnom stave však neurčiteľnú. Zo známych scén k alegórii Mystického mlyna mohli kruhové polia v následnosti Proroka s vrecom pšenice zobrazovať mletie zrna s účasťou apoštola či apoštolov (Concordia Veteris et Novi Testamenti), dve melúce ženy podľa Matúšovho (24, 41) a Lukášovho evanjélia (17, 35) ako symbolické postavy Ecclesie a Synagógy, prípadne príbuznú alegóriu Mystického lisu alebo Pannu Máriu (v súvislosti so symbolikou pšenice). Tieto zobrazenia boli rozšírené hlavne v 15. storočí v Nemecku (Lexikon, Herder II. 1990, 498–503), u nás nie sú známe. Otázna je funkcia okienka medzi dvomi kruhovými obrazmi severnej steny. Je umiestnený príliš vysoko a vedie do susednej, vyššie položenej miestnosti, odkiaľ bol k nemu prirodzený prístup. Usudzujeme, že mohlo byť využité ako nika na vystavenie určitého devocionálneho predmetu, majúceho symbolickú súvislosť s obrazmi. Nad ním bol napokon aj najdlhší nápis v miestnosti na stáčajúcej sa stuhe.

Téma prevtelenia Krista a himlického pokrmu má opäť myšlienkový kontext s protihľým obrazom na južnej stene, na ľavej strane veľkého okna (nad ním sú do ornamentu vpletené figúry opíc ako symbolov nečistoty, nerestí a hriechov). Z rozmerného poľa sa síce zachovala len pravá polovica, ale práve tam bola umiestnená hlavná postava (väčšinou bádateľov doteraz považovaná za Krista na Olivovej hore) – medzi skalami stojaci, mierne predklonený bradatý muž v dlhom bielom rúchu, s výrazom pokory v tvári s privretými viečkami očí, pôvodne pravdepodobne so sivou bradou a vlasmi (dnešná výrazne hnedá farba je reštaurátorským doplnkom). V dolnej časti je obraz značne narušený a naznačené významové komponenty nie sú dostatočne čitateľné (špicatý židovský klobúk?, slimák v pozitívnom zmysle múdrosti, rozvážnosti, znovuzrodenia?). Jednoznačné sú však prameň vody tečúce zo skál, červené tabuľky (alebo roztvorená kniha) v zahalených rukách postavy a zo skaly, pred ktorou sa skláňa, okrem prúdiacej vody vybiehajúce ohnivé pla-





Obr. 10. Mojžiš, pravá strana obrazu a časť okennej pasparty (južná stena).



Obr. 11. Sv. Barbora (južná stena).

mienky v hornej časti. Tieto prvky umožňujú identifikovať postavu ako Mojžiša so Zákom, skala symbolizuje božiu múdrosť, v typologickom vzťahu Krista, plamene a voda svetlo prichádzajúce na svet a prameň života (Lexikon Herder III. 1990, 282–298). V tomto zmysle zakotvuje zobrazenie vykupiteľský motív, poukaz na Kristovu obeť a sviatosti, predovšetkým krst a eucharistiu. Náplň zaniknutej ľavej časti obrazu je otázná, môžeme len predpokladať určitý výjav z Druhej knihy Mojžišovej (Exodus).

Posledným obrazom (z hľadiska nášho sledovania malieb) je na južnej stene sv. Barbora. Napriek najmenšiemu rozmeru (132×80 cm) a vtesnaniu do úzkej plochy vpravo od okna je trištvrtová postava svätice proporčne voči ostatným figúram mierne naddimenzovaná, čím sa zdôrazňuje jej osobitné postavenie ako patrónky baníkov. Navyiac ako jediná z figúr svätcov má svätožiariu a na rozdiel od ostatných obrazov je umiestnená do iluzívnej hranatej niky, v pozadí s atribútom veže. Roztvorenou knihou v lone, upozorňujúcim gestom ľavej ruky i zahĺbeným, vážnym výrazom tváre pritom akcentuje význam Písma a tým aj kontext s najbližšími obrazmi Mojžiša a Posledného súdu.

Bohatý a intelektuálne náročný ikonografický program, zriedkavosť a ojedinelosť obrazových vyjadrení religióznych tém má iste zložitejšie pozadie vo vzťahu k objednávateľovi i k tvorovi malieb. Chýbajú žiaľ pramenné doklady, ktoré by mohli prispieť k objasneniu viacerých otázok. Určitú orientáciu poskytuje prezentovanie tém, zatiaľ aspoň z hľadiska možného funkčného využitia miestnosti. Popri jednoznačnej spätosti s bankským prostredím vo viacerých rovinách obrazových štruktúr, zvýraznení všeobecne platných morálnych postulátov kresťanského života a cesty k spaseniu sa nám ako zvlášť významná javí téma eucharistie, doložená úvodným výjavom k alegórii Mystického mlyna. Je zdôraznená osobitnou formou kruhových obrazov, ich umiestnením v blízkosti vstupu i pohľadovou dominanciou pri náležitom postavení pozorovateľa (vnímanie kráľovských erbov na klenbe je možné len pri postoji čelom k severnej stene, k uvedeným obrazom). Výber témy mohol súvisieť s Bratstvom Božieho tela, osobitne zameraným na kult eucharistie. V Banskej

Bystrici bolo založené okolo polovice 15. storočia (Jankovič 1990, 105, uvádza sa tiež rozpätie 1463–1473, Ratkoš 1963, 79) a združovalo hlavne ťažiarov, banských úradníkov a baníkov. Nie je vylúčené, že jeho aktivitám, prípadne i uloženiu pokladnice, slúžil priestor v dome bohatého a vplyvného banského podnikateľa, či už Hansa Langa alebo Jána Thurzu, určite zainteresovaných v tomto významnom mestskom spoločenstve. Dôležitý je pritom i fakt, že v čase vzniku malieb to bola jediná zaklenutá miestnosť v celom objekte (ostatné mali drevené stropy, Chudomelka 1959, 86), osobitne takto chránená.

## Literatúra

- AURENHAMMER, H.: Lexikon der christlichen Ikonographie I., Wien 1965.
- BENKER, G.: Christophorus, Patron der Schiffer, Fuhrleute und Kraftfahrer, Legende, Verehrung, Symbol, München 1975.
- Bibliotheca Corviniana (zost. Cs. Csapodi, K. Gárdonyi, T. Szántó), Budapest 1967.
- ĎURDIAKOVÁ, E.: Slovenská neskorogotická ornamentálna nástenná maľba v profánnej architektúre, Ars, Umeleckohistorická revue SAV, Bratislava 1971, 121–144.
- DVOŘÁKOVÁ, V.–KRÁSA, J.–STEJSKAL, K.: Stredoveká nástenná maľba na Slovensku, Bratislava 1978.
- HEILFURTH, G.: Bergbau und Bergmann in der deutschsprachigen Sagenüberlieferung Mitteleuropas I - Quellen, Marburg 1967.
- HEILFURTH, G.: Das Heilige und die Welt der Arbeit am Beispiel der Verehrung der Propheten Daniel im Montawesen Mittellaupas, Marburg 1965.
- CHUDOMELKA, K.: Pamiatková oprava Thurzovho domu v Banskej Bystrici, Pamiatky a múzeá VIII, 1959, 84–89.
- JANKOVIČ, V.: Počiatky pomocných bratských pokladníc v stredoslovenských banských mestách, In: Banské mestá na Slovensku, Martin 1990, 103–109.
- LAJTA, E.: A Besztercebányai (Banska Bystrica) Thurzó-ház falképei, Művészettörténeti Értesítő 1966, 1, 1–10.
- Lexikon der christlichen Ikonographie I–VIII, vyd. Herder, Freiburg 1990.
- MASSÁNYI, E.: Protokoll o diele v sále Thurzovho domu v Banskej Bystrici, Stav pred reštaurátorským zásahom, Banská Bystrica 1956, Archív Slovenského pamiatkového ústavu Bratislava (rukopis).
- NOVÁK, J.: Slovenské mestské a obecné erby, Bratislava 1967.
- RADOCSAY, D.: Wandgemälde im mittelalterlichen Ungarn, Budapest 1977.
- RATKOŠ, P.: Povstanie baníkov na Slovensku roku 1525–1526, Bratislava 1963.
- SKLADANÝ, M.: Ján Thurzo v Mogile, Zborník FFUK Historica 24–25, Bratislava 1973–1974, 203–222.
- STAHL, E. K.: Die Legende von heiligen Christophorus in der Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts, München 1920.
- SZMODIS-ESZLÁRY, É.: Die Wandmalereien des Thurzó-Haus in Neusohl, In: Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541, Schallaburg 1982, Katalog des Niederösterreichischen Landesmuseums, Wien 1982, 522–523.
- ŠEVČÍKOVÁ, Z.: Thurzov dom v Banskej Bystrici, In: Päťsté výročie vzniku thurzovsko-fuggerovského mediarskeho podniku v Banskej Bystrici, Banská Bystrica 1995, 124–134.
- TOGNER, M.: Stredoveká nástenná maľba na Slovensku, Súčasný stav poznania, Bratislava 1988.
- ZSEMLYE, A.: Beatrix von Aragón 1457–1508), Königin von Ungarn, Politische, höfisch-kulturelle und wirtschaftliche Aspekte ihres Wirkens in Ungarn, Dissertation, Wien 1999.
- VACULÍK, K.: Gotické umenie Slovenska, Bratislava 1975.

## Zusammenfassung

### Zur ikonografischen Problematik der Wandmalerei im sogn. Thurzo – Haus in Banská Bystrica

Spätgotische Wandmalerei in der Profanarchitektur in der Slowakei befindet sich im sogn. „Grünen Zimmer“ des Thurzo-Hauses Nr. 4 auf dem SNP-Platz in Banská Bystrica. Diese Wandmalerei wurde im Jahr 1954 entdeckt und gehört zu den wichtigsten in der Slowakei. Aufgrund der Wappen des Königs Mathias Korvinus und der Königin Beatrix auf dem Gewölbe datiert man diese Wandmalerei vor das Jahr 1490. Es ist auch möglich, dass die Datierung nach dem Jahr 1495 möglich ist, wenn das Haus dem Bergbauunternehmer Johann Thurzo gehört hat. Im ganzen Bildensemble blieben einige auf dem Hintergrund der Akantamente unerklärt (eine Ausnahme bilden 9 rechteckige Wappenbilder und drei Rundbilder). Dieser Beitrag hat sich auf die ikonographische Erklärung konzentriert. Bisher waren folgende Bilder bekannt: St. Barbara (Südwand), der Tanz mit dem Bär, St. Georg, Danielstrom und Entdeckung des Edelmetalls, Kristus und Samaritanerin, das Jüngste Gericht (Westwand).

An der Ostwand knüpft typologisch auf das Jüngste Gericht das Bild Susanne und die Greise mit dem Thema eines gerechten Gerichts an. Das Nachbarbild, das bisher als historische Szene mit Mathias Korvinus interpretiert wurde, erklären wir als Legende St. Christoph und zwar aufgrund der kleineren nur fragmentarisch erhaltenen Szenen, wo auch das ursprüngliche Christophsaussehen als Kynokefalos Reprobis ist. In diesem Fall handelt es sich um eine einzelartige Darstellung in der westeuropäischen Kunst. Das ganze bindet sich zum Thema der Taufe. An der Nordwand haben wir bisher nicht interpretiertes Fragment in einem rundförmigen Feld als Propheten mit Weizensack im Rahmen des Themas einer mystischen Mühle und der Eucharisti erklärt. Auch das Bild mit einer unbekanntem Gestalt an der Südwand (das bisher als Christus auf dem Ölberg erklärt wurde) haben wir als Moses mit den Gesetztafeln interpretiert. In der Vermalung des Raumes war ein einspruchvolles ikonographisches Programm, das einerseits mit einem Bergmannsmilieu verbunden wurde, andererseits hat es allgemeine moralische Forderungen des christlichen Lebens und die Wege zur Erlösung betont. Als besonders wichtig zeigt sich das Thema der Eucharistic (Alegorie einer mystischen Mühle). Dieses Thema konnte mit der Bruderschaft des Fronleichnamfestes verbunden sein. Diese Bruderschaft wurde in Banská Bystrica um die Hälfte des 15. Jhs. gegründet.

#### Abbildungen:

1. Schema der Anordnung der Bilder an den Wänden (bis zum Sokel in der Höhe 146 cm) und auf dem Gewölbe: 1 – Der Tanz mit dem Bär, 2 – St. Georg im Kampf mit dem Drachen, 3 – Danielstraum und Entdeckung des Edelmetalls, 4 – Kristus und Samaritanerin, 5 – das Jüngste Gericht, 6 – St. Barbara, 7 – Moses, 8 – Susanne und die Greise, 9 – St. Christoph, 10 – Figural Spuren, 11 – verschwundenes Thema, 12 – Prophet mit dem Weizensack (mystische Mühle), 13 – Wappen der Königin Beatrix, 14 – Wappen des Königs Mathias Korvin.
2. Wappen des Königs Mathias Korvin auf dem Gewölbe.
3. Wappen der Königin Beatrix.
4. Die Westwand. Bilder von rechts nach links: Der Tanz mit dem Bär, St. Georg im Kampf mit dem Drachen, Danielstraum und Entdeckung des Edelmetalls, Kristus und Samaritanerin, das Jüngste Gericht.
5. Danielstraum und Entdeckung des Edelmetalls (Westwand).
6. Susanne und die Greise, links ein Teil des Bildes St. Christoph (Ostwand) rechts Moses (Südwand).
7. St. Christoph und Darstellungen seiner Legende (Ostwand).
8. St. Christoph und Darstellungen aus seiner Legende, der mittlere Teil nach der teilweisen Entdeckung der Malerci (1954).
9. Nordwand. Auf dem Bild links ein Fragment des Propheten mit dem Weizensack.
10. Moses, rechte Seite des Bildes und ein Teil der Fensterpartie (Südwand).
11. St. Barbara (Südwand).