

Albert Kutal

Brno

SOCHA SV. JIŘÍ NA HRADČANECH A ITÁLIE

Vztahy pražské bronzové sochy sv. Jiří k Itálii jsou obecně uznávány. Bohatý srovnávací materiál k této tematice snesl už Otto von Taube,¹ na něhož mohl navázat Béla Lázár.² Lázárovy studie pak mohl použít Wilhelm Pinder,³ když zdůraznil toto italské spojení. Postihl při tom znamenitě evropskou situaci, v níž socha mohla, ba musila vzniknout. Ani on však — podobně jako jiní — nepustil sféru tušené pravděpodobnosti a nepokusil se o konkretizaci těchto vztahů, o jejichž existenci v obecné poloze nemůže být pochybnosti, ale jejichž věcný důkaz dosud nebyl podán. Pro naprostou ojedinělost sochy ve světě evropského gotického sochařství snad také nikdy podán nebude. Nezbyvá proto než se znova pokusit o co nejširší poznání základů, na nichž mohla vyrůst ojedinělá koncepce pražského rytířského světce.

Italského původu je sám motiv pražské plastiky, o jehož genezi v této úvaze půjde především. Je jím jezdec na vzpínajícím se koni, který se společně se svým pánem v prudkém běhu obrací a umožňuje mu tak vést smrtící ránu kopím do chřtánu netvora, kterého poněkud předběhl a který proto musí rovněž zvrátit hlavu, aby se mohl bránit. Tento trojí zvrtný pohyb, výrazný zejména u jezdce a draka (u koně se projevuje jen vytočením hlavy a krku, kdežto ostatek jeho těla je paralelní podélné ose soklu), není promítnut do základní roviny, nýbrž je proveden ve třech rozměrech. Jak sochařovi záleželo na rozvedení pohybujiících se mas do všech stran, je patrné např. z toho, že drak není umístěn paralelně s koněm, nýbrž šikmo k němu, takže jeho vzhůru zvrácená hlava přesahuje sokl. Kopí směřující do drakova chřtánu je tedy (nebo spíše bylo, poněvadž se ztratilo) vedeno diagonálně nejen při pohledu zředu, nýbrž i z pohledu ze strany. Také rytířův trup se vytáčí do třičtvrtěčního profilu a jeho hlava je obrácena čelem k nepříteli. Krouživé pohyby stoupající až k vrcholu kompozičního trojúhelníku nebo spíše kuzele tedy probíhají v hloubkové dimenzi a prostor sochy je na všechny strany otevřen. To znamená, že pohyb jezdce, a koně draka není závislý na tom, co je za nimi, a že byl koncipován bez zřetele k pozadí. Nicméně má ovšem socha jeden hlavní pohled, ten však není vázán na pevnou a nehybnou základní plochu.

¹ O. von Taube, Die Ikonographie St. Georges in der italienischen Kunst, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 1911, str. 186 n.

² B. Lázár, Die Kunst der Brüder Kolozsvári: Studien zur Kunstgeschichte, Wien 1917, str. 1n.

³ W. Pinder, Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance, I, Postdam 1924, str. 82 n.

Tímto hlavním pohledem je postranní fronta, do níž se kůň i jezdec vytácejí a v níž se v opačném směru pohybuje také drak. Tato pohledová osa vytváří zkratky, které poněkud oslabují prostorové kvality sochy a znejasňují organický vývin pohybů i jejich organickou vazbu. Aby divák postřehl všechny její plastické hodnoty, musí sochu obejít, takže se mu pozadí stále mění. Dnešní umístění na vysokém soklu její nezávislost snad až příliš zdůrazňuje.

Žádná zachovaná jezdecká socha 13. a 14. století se nevyznačuje takovou mírou rozprostraněnosti hmoty, takovou volností pohybu v ničem neomezeném prostředí. Jsou to ovšem většinou pomníky, pokračující v tradici antického typu jezdeckého monumentu s jezdcem na stojícím nebo mírně vykračujícím koni, který kdysi znázorňoval císařův *adventus* nebo *allocutio*. Sem patří např. remešský, bamberský a magdeburský jezdec z 13. století a z následujícího věku např. náhrobní pomníky veronských Scaligerů, ale také mnohé jiné, mezi nimi např. ztracená jezdecká socha sv. Ladislava ve Velkém Varaždíně, známá jen z pozdějších písemných dokumentů a grafických záznamů;⁴ jejími autory byli bratři Martin a Jiří z Kološe, pravděpodobně litci pražského sv. Jiří. Ale ani jezdecké sochy, jejichž tématem je probíhající děj, neporušují zásadu závislosti na základní ploše a jednoosovosti pohledu. Tak se např. na bassenheimském sv. Martinu Naumburského mistra⁵ sice setkáváme se zvratným světcovým pohybem, směřujícím k žebrákovi, který stojí až za zadkem koně, je však dobře patrné, jak se velký sochař snaží udržet frontální rozvin tvarů, jen místy nepatrně narušený. Ještě důsledněji zachovává zásadu frontalitu, založenou na kombinaci čistého profilu a en face, jeho mladší současník na skupině sv. Martina s žebrákem z fasády dómu v Luce,⁶ kde se pohyb jakoby zastavil a všechny do prostoru směřující diagonály byly vyloučeny. Románská tradice tu ještě zřejmě převládá, nedotčena souvislým pohybovým proudem, charakteristickým pro gotické figury. Za svého bassenheimského předka se v tomto směru nedostal ani sv. Martin na vnitřní straně západní fasády dómu v Řezně,⁷ a to přesto, že jsme už hluboko v první polovině 14. století. Všude tu rozhoduje základní plocha o rozvržení sochařských hmot. Také prudký pohyb útočícího sv. Jiří na fasádě basilejského dómu,⁸ zničeného 1372, ale zachovaného v kopii, je veden jedním směrem, souběžně se stěnou. Nicméně je i tak dynamika pohybu basilejského rytíře v monumentálním volném sochařství 13. a 14. století vzácná, ne-li ojedinělá. Častěji se s ní setkáváme v reliefu nebo v malbě. Uvedeme-li za mnohé ostatní byzantský relief se sv. Jiřím v baptisteriu kostela sv. Marka v Benátkách,⁹ antikizující relief téhož námětu na Porta San Giorgio ve Florencii z r. 1285¹⁰ nebo nástěnnou malbu Simona Martiniho v dómu v Avignonu,¹¹ zachovanou jen v kresebné kopii, vyvstane jasně antický rodokmen tohoto rytíře na cválajícím koni, útočícího ve směru jízdy tak prudce, že za ním vlaje plášť jako ve vichřici.

Klasický příklad tohoto typu je náhrobní kámen Dexileův z počátku 4. století př. n. l. v Athénách,¹² který je jakýmsi předobrazem mnohých jízdních sv. Jiří středověku. Tento typ, jehož jezdec na vzpínajícím se koni zapřahuje pravici,

⁴ Varaždínská socha je známa z dvou grafických záznamů 17. století.

⁵ H. Jantzen, *Deutsche Plastik des 13. Jahrhunderts*, 2. Aufl., München 1944, str. 121.

⁶ W. Pinder, op. cit., obr. 64.

⁷ W. Pinder, op. cit., obr. 65.

⁸ W. Pinder, op. cit., obr. 66.

⁹ B. Lázár, op. cit., obr. 4.

¹⁰ B. Lázár, op. cit., obr. 19.

¹¹ B. Lázár, op. cit., obr. 36.

¹² L. Curtius, *Die antike Kunst II/1, Die klassische Kunst Griechenlands*, Potsdam 1933, obr. 482.

aby udeřil na nepřítele, který leží před předními nohama koňovými, se do omrzení opakuje na římských bojových a loveckých reliéfech, a to i tam, kde je jezdec bez zbraně, jako např. na velkém Ludoviském sarkofágu.¹³ Odtud přešel do středověkého umění, zejména byzantského a italského. Obvykle se tu pohyb rozvíjí zleva doprava, aby mohla akce pravé ruky lépe vyniknout. Vyskytne-li se výjimečně pohyb v opačném směru, je úder zpravidla veden za koněm nebo také levou rukou.¹⁴ Práce tohoto druhu jsou také jakýmsi podhoubím, z něhož vyrostlo pohybové schéma pražské sochy. Bojové téma je v nich pojato dynamicky, s vyhrocením protichůdných pohybů. Ty však probíhají v plytkém prostoru jednoho plánu a jsou zcela vázány na své pevné pozadí. To platí i o zmíněném obraze Simona Martininiho, kde se sice scéna odehrává v hluboké krajině, kterou lze předpokládat i u ztraceného originálu, ale kde rytíř sám je podán z čistého profilu. Vliv římských reliéfů je zde ještě velmi zřetelně patrný.

Tento typ je tedy základem kompozice pražského sv. Jiří. Je však důkladně pozměněn tím, že je předmět útoku, drak, umístěn nikoliv ve směru jízdy, nýbrž vlevo od něho, tj. z hlediska hlavního pohledu před koněm. Útočící jezdec se proto musil v sedle otočit a vést ránu šikmo dozadu. Také tato varianta typu je antického původu a byla středověku zprostředkována byzantským uměním. Z oblasti pozdně antického malířství tu budiž uvedena aspoň mozaika v římské vile v Piazza Armerina, tzv. Piccola caccia z poloviny 4. století, kterou G. Francovich¹⁵ pokládá za napodobeninu předlohy alexandrijského původu. Jako zpravidla v římském umění, je také zde oběť útoku umístěna až za koně, což je způsob, který převzalo také byzantské umění. Genezi tohoto typu lze sledovat až do klasické antiky. Byl velmi oblíben také v římském sochařství, kde se s ním často setkáváme zejména na sarkofázích s bojovými a loveckými náměty. Uvedme aspoň sarkofág s bitvou s Gally¹⁶ a pro nás zvláště zajímavý náhrobek s námětem boje Římanů s barbary z konce 2. století n. l. procházející z Via Appia (Museo nazionale romano v Římě).¹⁷ V pravé polovině reliéfu tam vidíme dva jezdce, římského a barbarského, na vzpínajících se koních, kteří se i se svými zvířaty vytácejí doleva. Přední z nich, Říman, míří kopím přes hlavu koně na protivníka. Ponevadž se pohybuje v diagonále zprava doleva, vznikla pohybová situace podobná pražské soše. I zde je ovšem hlavní postava reliéfu, římský generál, podán v obvyklém pohybovém schématu zleva doprava. Také reliéfní výzdoba jiných památníků mohla poskytnout příklady pro tvorbu středověkých sochařů, pokud ovšem nebyly ukryty pod zemí. Tak jsou např. reliéfy na památníku Juliů v Saint-Rémy jakoby vzorníkem nejrůznějších v prostoru rozvedených pohybů koní a jezdců, z něhož mohli čerpat středověcí umělci. Také shora uvedené typy se tam vyskytují, a některé z nich velmi blízké pražskému sousoší.¹⁸

¹³ G. Rodenwaldt, *Die Kunst der Antike*, Berlin 1927, obr. 644.

¹⁴ Četné příklady reprodukuje Taube, op. cit., a Lázár, op. cit. Podobně tomu bylo v antice. Srov. např. obrazy na římských mincích, H. Mattingly, *Roman Coins*, London 1928, tab. XVIII aj. Pro akci levou rukou může sloužit za příklad konstantinová mozaika z Dafné v Louvru, představující lov na divoká zvířata, A. Frova, *L'arte di Roma e di mondo romano* (Storia universale dell' arte II), Torino 1961, obr. 710. Levou rukou tu ovšem vede kopl také jezdec obrácený doprava.

¹⁵ G. Francovich, *L'Egitto, la Siria e Constantinopoli, problemi di metodo: Rivista dell' Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, N. s. XI, XIII, Roma 1963, str. 126, obr. 52, 53.

¹⁶ G. Rodenwaldt, op. cit., obr. 640.

¹⁷ O. Pelikán, *Vom antiken Realismus zur spätantiken Expressivität* (Opera Universitatis Purkynianae Brunensis, facultas philosophica, 101), Praha 1965, obr. VI.

¹⁸ Th. Kraus, *Das römische Weltreich* (Propyläen Kunstgeschichte, Band 2), Berlin 1967, obr. 179b. Za zmínku stojí také koptský reliéf v Louvru, který patrně reprodukuje nějakou alexandrijskou předlohu a je motivicky pražskému jezdcí dosti blízký, Lázár, op. cit., obr. 30.

Zprostředkující úlohu Byzance ilustrují např. často v této souvislosti uváděný slonovinový reliéf z doby kolem r. 500 v Louvru, zv. Barberini, představující snad císaře Anastasia, nebo slonovinová deštička s Bellerofontem v Britském muzeu v Londýně.¹⁹ Poněvadž se na barberiniovkém reliéfu kůň pohybuje doprava, jako obvykle v antickém umění, je pravá jezdcova ruka na divákově straně; chybí tedy prostorově účinný motiv šikmého vedení kopí zezadu dopředu, příznačný pro pražského sv. Jiří. Naproti tomu nalézáme na byzantské slonovinové skříňce z 11. století v pokladu katedrály v Troyes ve scéně lovu na lva jezdce podobně orientovaného jako v Praze a v stejném zvrtném pohybu.²⁰ Naprostý nedostatek smyslu pro prostorové hodnoty vedl tu ovšem k tomu, že byly všechny tvary a odstupy promítnuty do plochy. Nicméně je patrné, že se aspoň staré pohybové schéma uchovalo. Snad není bez zajímavosti, že tu mají koně ocasy svázané do uzlu, podobně jako v Praze.

Z Byzance se oba tyto typy (nebo obě varianty tohoto typu) dostaly do staroruského umění. První patrně převládal, ale početné jsou také příklady typu druhého. Za příklad prvního z nich může sloužit novgorodská ikona sv. Jiří z bývalé sbírky I. C. Ostrouchova v Tretjakovské galerii v Moskvě, kterou I. Grabar²¹ datoval do 14., kdežto J. E. Grabar²² do první poloviny 15. století. Druhému typu patří např. jiná novgorodská ikona z Ostrouchovovy sbírky z 15. století²³ nebo pozoruhodná nástěnná malba v jižní věži katedrály sv. Žofie v Kyjevě,²⁴ představující lov na medvěda, v níž je uchováno mnoho z antické tradice. Nebyl neznám ani karolinskému umění, jak to dosvědčuje Einhardova stříbrná noha kříže ve formě triumfálního oblouku z pokladu kostela sv. Servatia v Maastrichtu, kterou známe jen z kresby v Bibliothèque nationale v Paříži.²⁵ Na stěnách průchodu jsou tu znázorněni dva jezdci, snad Konstantin Veliký a Karel Veliký, z nichž jeden je v kompozici i orientaci blízký pražské soše. Oba jezdci, jejichž koně jsou podáni v mírném pochodu, zabíjejí hady, kteří se svíjejí pod kopyty jejich koní. Zda je noha kříže reprodukcí monumentálního díla, je dosti pochybné. Konstantin byl ve středověku znám jako jezdec a drakobijce. Vyskytuje se v této funkci na mincích 4. století²⁶ a není vyloučeno, že existovaly monumentální sochy toho druhu. Typ se uchoval i v italském umění, kde byl, jak se zdá, značně oblíben zejména od 14. století. Svědčí pro to např. známá a často ve spojení s pražskou sochou citovaná miniatura se sv. Jiřím v kodexu Roberta z Anjou v Mechelen.²⁷ Světec je tu oblečen — jako mnozí jeho jmenovci ducenta a trecenta — v antický šat. Miniaturista se i jinak přidržel římských a byzantských zvyklostí, např. v tom, že světecovo kopí zasahuje drakovu hlavu až za zadkem koně. Rozvedením pohybu je pražskému jezdci bližší miniatura na fol. 18^v vatikánského kodexu s historií sv. Jiří, vzniklo před 1343 v Avignonu.²⁸ Podobně jako v Praze se tu drakova hlava

¹⁹ W. F. Volbach, *Frühchristliche Kunst*, München 1958, obr. 94, 219.

²⁰ D. Talbot Rice, *Kunst aus Byzanz*, München 1959, obr. 152. Jezdcovou zbraní tu jsou luk a šipy. Z důvodů kontrastní symetrie je druhý jezdec na lovu zúčastněný a mečem ozbrojený orientován opačně. Je příznačné, že plášť právě tohoto rytíře za ním vlaje podobně jako na řeckých a římských postavách tohoto druhu.

²¹ I. Grabar, *Istorija russkogo iskusstva*, Tom VI, Moskva b. d., obr. 63.

²² J. E. Grabar, W. N. Lazarev, V. S. Kemerov, *Geschichte der russischen Kunst II*, Dresden 1958, obr. 152.

²³ I. Grabar, op. cit., obr. na str. 259.

²⁴ Grabar, Lazarev, Kemerov, op. cit., I, Dresden 1957, obr. 90.

²⁵ W. Brauenfels, *Die Welt der Karolinger*, München 1968, obr. 259. H. Belting, *Der Einhardsbogen: Zeitschrift für Kunstgeschichte* 36, 1973, str. 93., obr. 1a, 1b na str. 94, 95.

²⁶ Belting, op. cit., str. 107.

²⁷ Lázár, op. cit., obr. 35.

²⁸ Lázár, op. cit. obr. 38.

ocitla přímo před jezdce, který vede kopí pravou rukou, vytočen dopředu. Analogie jsou tu tak těsné, že se nabízí možnost společného typologického původu. Rozdíl je jen v tom, že je drak situován opačně, takže jeho ocas nesvívá koňovu přední nohu, nýbrž jeho ocas. I on je však jako v Praze — postaven šikmo k ose koňova těla a jeho tlapy přečnávají rám miniaturny. Podobné řešení bylo ve středověku uplatněno už dříve, jak to dokládá např. pečeť města Ptuj asi z poloviny 13. století,²⁹ kde je drakova hlava rovněž umístěna přímo pod jezdce. Plošná projekce všech tvarů, patrná hlavně na dopředu obrácené koňové hlavě, sice rytíři značně znesnadnila vedení úderu, ale základní kompoziční rysy pražské sochy jsou tu obsaženy. Vlající plášť a světceva zapřažená paže připomínající antické předlohy, třebaš je gesto levice nelogické a vzniklo neporozuměním antického vzoru. Vlající plášť charakterizuje také uvedené miniaturny 14. století, na nichž jsou také jezdci oblečení do antikizujících šatů. Naproti tomu je brnění pražského světce moderní, takže tu bylo po této stránce přerušeno spojení s antickou tradicí, která se uchovala jen v skladbě, v organickém rozvinu pohybu a v mohutné plasticitě koně.

Zda jsou práce tohoto druhu reflexem monumentálních děl? Jistě však mohly uchovat vzpomínku na staré antické téma a zároveň jeho prostřednictvím podepřít sklon k prostorovému rozvinu formy, která od Giottových časů nepřestávala zaměstnávat evropské umělce. Sotva však mohly podnítit vznik rozměrného sochařského díla, které mělo tento sklon realizovat v skutečném prostoru a v trojrozměrné hmotě. Spíše by bylo možno očekávat popud z oblasti monumentálního sochařství. Poněvadž pražská socha nemá v gotické volné plastice a skulptuře období, leda takové, které ji napodobují, nezbyvá než se při pátrání po analogiích nebo předpokladech obrátit k reliéfu. Kupodivu neposkytuje francouzské sochařství gotické mnoho příležitosti k srovnání. Ačkoliv je to doba rozkvětu rytířství, jehož je ozbrojený jezdec snad nejtypičtějším představitelem, je tam kůň jen řídkým hostem. Našemu tématu zvláště blízký je reliéfní tympanon s apokalyptickým tématem na pilíři u jižního portálu západní fasády katedrály v Reměši.³⁰ Tam se ve spodní řadě objevuje jezdec vytáčeující se dopředu shodně s koňovou hlavou. Základní plocha ovšem vykonává silný vliv na rozložení hmot a zejména na pohyb jezdce. Častěji se jezdecké motivy uplatňují v Itálii, která i v tom navazovala na antickou sochařskou tradici, v níž měl kůň významnou úlohu. Především tu jde o reliéfní práce obou starších členů rodiny Pisanů. V souvislosti s vídeňským Obrácením sv. Pavla u Sv. Štěpána, který není bez vztahu k pražské soše, na ně poukázal E. Garger.³¹ Už u Nicoly Pisana, který je velmi zavázán římské skulptuře, nalezneme nápadné analogie s pražskou sochou např. na Klanění tří králů kazatelný sienského dómu.³² Několik koňů, jejichž antický rodokmen je nepochybný, se tu vzpíná a vytáčí a jezdec v horním levém rohu sleduje trupem pohyb svého koně. Hřívky koňů jsou tu sice — jako často v Řecku a v Římě — sestřihnuty, ale pro pohyb pražského grošáka je tu možno nalézt nejednu analogii. Ještě těsnější je souhra otáčivého pohybu koně a jezdce v levém horním rohu Klanění tří králů Giovanniho Pisana na jeho kazatelně v Pise, na předchozím jistě závislém;³³ jenže tu je už antická norma silně pogotičtěna a jednotlivé tvary, na Nicolově reliéfu relativně samostatné, jsou zde podřízeny jednotnému pohybovému proudu, probíhajícímu celou kompozicí. Je ovšem zřejmé,

²⁹ P. Kletler, *Die Kunst im österreichischen Siegel*, Wien 1927, obr. 62.

³⁰ E. Moreau-Nélaton, *La cathédrale de Reims*, Paris 1915, tab. 60.

³¹ E. Garger, *Die Reliefs an den Fürstentoren des Stephansdoms*, Wien 1926, str. 37.

³² G. Schwarzenski, *Nicolo Pisano*, Frankfurt am Main 1926, obr. 30.

³³ Garger, *op. cit.*, tab. XXVIII.

že je pražský kůň bližší antikizujícím ořům Nicolovým než výrazově deformovaným koňům Giovanniho Pisana. Garger má patrně pravdu, odvozuje-li jezdce zmíněného vídeňského reliéfu právě odtud. Srovnání shora uvedeného krále na Giovanniho pisanském Klanění s levým jezdcem vídeňského reliéfu³⁴ mluví dosti přesvědčivě pro jeho tezi.

Sochařská díla tohoto druhu jsou historicky významná nejen proto, že uchovávají pro pozdější sochařskou tvorbu antické typy a schémata pohybů, nýbrž také proto, že se podílejí na úsilí výtvarně vyjádřit hloubku, z níž vystupují a do níž popřípadě vstupují hmoty postav. Tato hloubka je však zřetelně diskontinuitní. Jsou to vlastně různé hloubky, vázané na jednotlivé figury nebo jejich skupiny. Jsou velmi vzdálené jednotnému scénickému prostoru, v němž se pohybují Giottovy postavy, podobně jako figury vídeňského svatopavelského reliéfu. Tam se hmoty lidí a zvířat octly v reálném, výtvarně vlastně nezpracovaném prostoru, podobně jako sv. Jiří, jenže ten se už zcela odpoutal od pozadí, vymezujícího hloubku scény.

Pro autora modelu pražské sochy mohly mít (a patrně také měly) pisanovské a jim příbuzné skulptury význam podnětu k vytvoření prostorotvorného sochařského motivu. Zase však vyvstává otázka, zda tento podnět stačil k tomu, aby z něho byla vyvinuta volná plastika, zbavená opory pevného pozadí. Byl tu však ještě jeden soubor sochařských děl, který mohl působit v tomto směru: římské jezdecké sochy. Ty byly pojaty jako samostatné individuality, stejně jako stojící nebo pohybující se lidé nezávislé na svém prostředí a tedy také na pevném pozadí. Některé z nich přetrvaly nepřiznání časů, nepřátelských pohanských modlám, a byly také vystaveny na význačných a obecně přístupných místech, poněvadž byly pokládány za postavy křesťanské historie. Je známo, že Karel Veliký dal brzo po své římské korunovaci, r. 801, převést z Raveny do Cách jezdeckou sochu Theodorichovu, aby zdůraznil podobnost svého nového paláce s Lateránem v Římě, před nímž stála jezdecká socha Marka Aurelia, považovaná za Konstantina Velikého. Theodorichova socha se ztratila, neznámo kdy, ale Marcus Aurelius zůstal na Lateránském náměstí až do Michelangelovy doby, kdy se dostal na své dnešní místo. Na dómském náměstí v Pavii byl umístěn římský jezdecký pomník zv. Regiole, zničený kupodivu až 1795, ale známý aspoň z dřevorezby 16. století a zejména z kresebných náčrtů Leonardových.³⁵ Na západní průčelí chrámu sv. Marka v Benátkách se r. 1204 dostali čtyři bronzoví koně, které — jak se někdy soudí — kdysi Augustus přivezl do Říma z Alexandrie a Konstantin Veliký z Říma do Cařihradu, kde zdobily hippodrom, dokud „zbožní“ křičáci nevytloupli hlavní město byzantské říše.³⁶ Jak Marcus Aurelius, tak Regiole patřili ke klidnému, statickému typu, na nějž navázali jak tvůrci zmíněných středověkých jezdeckých soch, tak sochaři rané renesance, zejména Donatello, který jistě znal pavijského Regiole. Ale vedle tohoto typu byl od pozdní klasicke a zejména od helénistické doby znám a používán mnohem dynamičtější typ s jezdcem na vzpínajícím se koni. Žádný z nich nebyl asi ve středověku znám, typ však mohl být zprostředkován obrazy na římských mincích, které někdy reprodukovaly monumentální pomníky, např. Nerona Claudia Drusa nebo císaře Traiana.³⁷ Zejména první z nich pokračuje v tradici, jejímž význačným reprezentantem je zmíněná už stéla Dexileova. Pokud je mně známo, neobjevuje se však nikde motiv vytáčení koně i jezdce. Co se z římských jezdeckých soch zachovalo a co je o nich dnes známo, nemůže

³⁴ Garger, op. cit., tab. XXVIII, XI.

³⁵ H. von Roques de Maumont, *Antike Reiterstandbilder*, Berlin 1958, obr. 29, 32a, b.

³⁶ M. Maclagan, *The City of Constantinople*, London 1968, str. 112.

³⁷ Maumont, op. cit., obr. 23, 27b.

ovšem dát představu o původním bohatství ani o způsobech, jak bylo téma řešeno. Už v republikánské době podotýká Cicero posměšně, že Q. Caecilius Metellus Pius Scipio postavil na Kapitolu celou švadronu jezdeckých pomníků svých předků a na fóru v Pompejích prý bylo sedmdesát až osmdesát jezdeckých soch.³⁸ Je dosti pravděpodobné, že se uplatnil také dynamický typ se vzpínajícím koněm a není vyloučeno, že se používalo i prostorotvorného motivu vytáčení. Navštěvují tomu aspoň Dioskúrové, snad z hadrianovské doby, kteří kdysi patřili k výzdobě Konstantinových lázní, zůstali ve středověku na Monte Cavallo, podle nich nazvaném, a stojí tam dnes před quirinálským palácem.³⁹ Tu je totiž uplatněn motiv vzpínajících se a v prostoru se vytáčejších koní, kteří jsou sice bez jezdců, pohybují se však, třebaš kroceni Ledínými syny, způsobem, který dosti připomíná pražského grošáka. Poněvadž se nikdy neocitli pod zemí a byli po celý středověk přístupni veřejnosti, mohli zasáhnout do sochařského dění, když k tomu byly připraveny podmínky, jak tomu bylo v době vzniku pražského jezdce nebo když se Leonardo da Vinci připravoval k Bitvě u Anghiari a svým milánským jezdeckým sochám. Jeho bronzový model k pomníku maršála Trivulzia v budapeštském Muzeu krásných umění má tytéž předky jako pražský drakobijce. Není ovšem vyloučeno, že v době vzniku naší sochy existovala ještě římská plastika nebo skulptura bližší pražské než Dioskúrové na Quirinále. Ale i oni mohli dát popud k pražskému řešení, zejména pokud jde o základní koncepci. Rozhodně však svědčí anatomie pražského koně spíše pro studium antických předloh než pro souvislost s předchozí gotickou tvorbou. S jeho organickou formou se nemůže měřit žádný z jeho středověkých předchůdců.

Výsledky pátrání po původu pohybového motivu pražského jezdce nepřekračují tedy příliš výsledky, které přineslo dosavadní bádání. Snad však přispěly k tomu, že jeho středomořský rodokmen vystoupil ještě zřetelněji do popředí. Jeho autor byl nepochybně v Itálii, poněvadž jinde by měl sotva možnost poznat sochařské práce tak proniknuté antickou tradicí. Právě kuň pražského sousoší vykazuje silné antikizující rysy, které lze sotva vyložit jinak než touto filiací, kdežto jezdec toto antické zázemí nutně nepotřebuje. Poněvadž však vytváří s koněm nerozlučnou akční a formální jednotu, není ani pro něho antická tradice bez významu. Tím ještě není mnoho řečeno o původu a školení autora sv. Jiří, ale východisko k pátrání v tomto směru je dáno. Nepochybný je však protorenesanční charakter naší sochy, v níž se — podobně jako v bystách svatovítského triforia — spojuje dávná římská minulost, na niž se intenzivně vzpomíná, s budoucností, která se důrazně ohlašuje.

СТАТУЯ СВ. ГЕОРГИЯ ПОБЕДОНОСЦА НА ГРАДЧАНАХ И ИТАЛИЯ

Исходя из трудов О. фон Таубэ, Б. Лазара и В. Пиндера, автор настоящей статьи снова исследует, каково отношение мотива статуи св. Георгия Победоносца на Градчанах в Праге, возникшей в 1373 году, к итальянскому и римскому искусству. Так как ни одна конная статуя в 13 и 14 веках не изображалась в виде встающей на дыбы и одновременно поворачивающейся в сторону лошади со всадником, подобно статуе пражской, автор статьи делает попытку проследить генезис мотива в других областях средневековой и античной скульптуры, прежде всего в области рельефа. Автор в первую очередь обращает внимание на тот тип, классическим примером которого может считаться над-

³⁸ Maumont, op. cit., str. 41, 80.

³⁹ L. Curtius, *Das antike Rom*, Wien 1944, str. 57, obr. 151—153.

⁴⁰ M. Dvořák, *Geschichte der italienischen Kunst I*, München 1927, obr. 94.

гробный камень Дексилея в Афинах. Мотив встающей на дыбы лошади, в отличие от пражской статуи, проводился здесь обычно параллельно с основной площадью и движение было направлено слева направо. Но также мотив отклоняющейся вздыбленной лошади со всадником встречается в античном рельефе довольно часто. Автор статьи приводит несколько примеров подобного типа скульптур в римском искусстве и следит за его отживанием в византийской, древнерусской, каролингской и итальянской готической живописи и скульптуре. Особое внимание он уделяет рельефным работам семьи Пизано, в которых устанавливает предпосылки для мотива пражского всадника св. Георгия Победоносца. Полагается, однако, что для возникновения статуи такого рода был необходим импульс из области монументальной круглой скульптуры. Римские конные статуи, о которых известно, что они были в средневековье общедоступны, принадлежат вообще к статичному типу, представляющему *adventus* или *allocutio* императора. Из этого типа исходили как скульпторы готики, так и раннего Ренессанса. Известно, однако, что существовал также динамический тип римской конной статуи, изображавшей всадника на вздыбленной лошади, и не исключена возможность, что в ней был использован также мотив отклонения. Об этом свидетельствуют Диоскуры на Монте Кавалло, которые никогда не находились под землей, благодаря чему они могли оказывать влияние на процессы художественного развития, если для этого были благоприятные условия. Однако несомненно, что анатомия лошади пражского памятника св. Георгия Победоносца свидетельствует скорее об изучении античных образцов, чем о связи с предыдущим готическим искусством.

Результаты исследования происхождения мотива движения, отобранного в пражском памятнике всадника, не превосходят результаты, которые принесли современные исследования. Думается, однако, что эти исследования содействовали по крайней мере тому, что римско-итальянское происхождение указанного мотива еще более ясно выступает на передний план. Автор памятника несомненно побывал в Италии, так как едва ли бы он имел возможность в другом месте ознакомиться со скульптурным произведением, столь проникнутыми античной традицией. Именно конь пражской скульптурной группы указывает на черты, близкие к антике, которые едва ли было возможно объяснить иначе, чем указанной взаимосвязью, тогда как всадник в этом античном фоне не нуждается. Но, так как всадник создает вместе с лошадью нераздельное целое, то и для него античная традиция имеет известное значение. Хотя это мало говорит о происхождении, обучении и подготовке автора памятника св. Георгия Победоносца, однако исходный пункт исследования в этом направлении уже дан. Несомненным является доренессансный характер пражской статуи, в которой, так же, как и в бюстах святовитского трифория, отразилось древнеримское прошлое с предчувствием грядущего будущего, настойчиво заявляющего о себе.

LA STATUE DE SAINT-GEORGES DE HRADČANY ET L'ITALIE

Prenant pour point de départ les études d' O. von Taube, B. Lázár et W. Pinder, l'auteur du présent article revient à l'analyse des relations thématiques entre la statue de Saint-Georges (datant de 1373) qui se trouve au Château de Prague, et l'art italien et romain. Aucune statue équestre libre du 13^e et du 14^e siècles n'étant pas caractérisée par le motif du cheval cabré qui se dévie vers un côté, ce qui est justement le cas de la statue de Prague, l'auteur se propose de trouver la genèse de ce motif par l'analyse d'autres domaines de la sculpture du Moyen-Age et de l'Antiquité, surtout des bas-reliefs. Il fait tout d'abord mention d'un genre de sculpture dont l'exemple classique est la pierre tombale de Dexileos à Athènes. Le motif du cheval cabré est dans ce cas réalisé — à la différence de la statue de Prague — à sens unique, parallèlement à l'arrière-fond, et le mouvement se dirige généralement de gauche à droite. Mais même le motif du cheval cabré qui se dévie vers un côté est fréquent dans les bas-reliefs antiques. L'auteur de l'article cite des exemples de ce type de bas-relief dans l'art romain et il analyse sa survie dans la peinture et sculpture byzantines, de l'ancienne Russie, carolingiennes et italiennes de l'époque gothique. Il prête une attention particulière aux bas-reliefs de la famille Pisani où il analyse la parenté possible de ceux-ci avec la statue de Prague. Mais l'auteur est persuadé que la création d'une statue de ce genre ne put être inspirée que par l'exemple d'une statue libre et monumentale. Les statues équestres romaines qui, comme on le sait, étaient au Moyen-Age exposées en public appartenaient cependant au type de statues statiques représentant le plus souvent l'*adventus* ou l'*allocutio* de l'empereur. C'est avec ce genre de sculpture que renouèrent les artistes de l'âge gothique et du début de la Renaissance. Mais on sait bien que même dans la sculpture romaine, il existait le type dynamique de la statue équestre où le cheval se cabre et où il aussi, peut-être, se dévie vers un côté. Ceci est attesté par les Dioscures de Monte Cavallo qui ne furent jamais

ensevelis sous la terre et qui purent exercer une certaine influence sur l'évolution de la sculpture au moment où les conditions favorables furent créées. En tout cas, l'anatomie du cheval Prague semble découvrir plutôt l'étude des modèles antiques qu'un rapport avec la sculpture de l'époque gothique.

Les conclusions de nos recherches portant sur les origines du motif dynamique de la statue équestre de Prague ne font que préciser les résultats des analyses antérieures. Peut-être ont-elles aidé à faire ressortir plus nettement ses origines romaines et italiennes. L'artiste qui créa cette statue fit sans aucun doute un séjour en Italie parce qu'il ne put nulle autre part faire connaissance avec une sculpture aussi pénétrée de la tradition antique. C'est justement le cheval de Prague qui est caractérisé par des traits antiques prononcés qu'on ne peut expliquer que par la filiation que l'on vient d'indiquer, tandis que pour interpréter le chevalier, on n'a pas besoin d'avoir recours à la tradition antique. Mais comme le chevalier et le cheval forment une unité indissoluble, cette tradition n'est pas sans importance même pour la figure du chevalier. Tout ceci ne dit pas grand-chose sur l'identité de l'auteur de la statue et sur sa formation; mais il nous semble que le point de départ pour ces recherches vient d'être donné. Ce qui est en revanche incontestable, c'est le caractère de proto-Renaissance de la statue de Prague qui relie — tout comme les bustes du triforium dans la cathédrale Saint-Guy le passé romain dont on se souvient, avec l'avenir tout proche qui s'annonce ici de façon énergique.

