

## **SV. JIŘÍ DRAKOBIJCE NA PRAŽSKÉM HRADĚ – VĚČNÝ POUTNÍK BEZ DOMOVA?**

*Klára Benešová – Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., Praha*

Bronzové sousoší sv. Jiří na koni s drakem, které se dnes nachází ve sbírkách Správy Pražského hradu,<sup>1</sup> je předmětem uměleckohistorického studia a námětem často až kontroverzních debat již více než jedno století. Jejich resumé podává podrobně předešlý příspěvek Ivo Hlobila, proto se zde soustředím jen na několik marginálních poznámek, doplňujících současný stav poznání a nabízejících podnět k možným následným diskusím.

Máme dnes před sebou dílo, o jehož středověkém původu – i přes velmi destruktivní průzkum a opravu mnichovským Juliem Schneiderem z roku 1942 (a paradoxně hlavně v důsledku tohoto zásahu)<sup>2</sup> – není pochyb. Datace sousoší do roku 1373 a jména kovolijců Martina a Jiřího z Kluže v Sedmihradsku, opřené o svědectví Bohuslava Balbína z roku 1677,<sup>3</sup> jsou všeobecně přijímána, zvláště když maďarští a němečtí badatelé upozornili již v 19. století na existenci dalších monumentálních děl, odlitých v bronzu těmito bratry pro biskupství ve Velkém Varadině (Nagyvárad, Großwardein, Oradea).<sup>4</sup> Sochy sv. Emericha, Ladislava a Štěpána z doby kolem roku 1370 a jezdeckou sochu sv. Ladislava z roku 1390 popsal kolem roku 1600

<sup>1</sup> Od dubna roku 2004 je originál sousoší umístěn jako jeden z hlavních exponátů stálé expozice Příběh Pražského hradu v gotickém podlaží královského, tzv. Starého paláce na Pražském hradě. Bronzová kopie sousoší (podle stavu před restaurováním z let 1941-1942) je umístěna nad kašnou Josipa Plečnika na III. nádvoří hradu.

<sup>2</sup> Zprávu o restaurování sochy Juliem Schneiderem a jeho synem Herbertem uváděl do povědomí odborné veřejnosti Viktor Kotrba od roku 1962 v řadě přednášek a popularizačních článků (viz Sbírkové fondy Ústavu dějin umění AV ČR, pozůstalost Viktora Kotrby karton 61, sv. 2 a karton 43, sv. 3.) Výsledky jeho bádání jsou shrnuty ve stati Viktor Kotrba, Die Bronzeskulptur des hl. Georg auf der Burg zu Prag, *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 1969, s. 9-28. Doklady o restaurování sochy Juliem Schneiderem jsou uloženy v Archivu Pražského hradu, Stavební věci, č. i. 513, kart. 34, č. i. 605. Revize dostupných archivních pramenů byla provedena a základy k novým nedestruktivním průzkumům položeny u příležitosti přesunu sousoší z kláštera sv. Jiří (sbírky Národní galerie) do stávající expozice. Výsledky těchto posledních průzkumů jsou uloženy na Památkovém odboru Správy Pražského hradu.

<sup>3</sup> Bohuslav Balbín S. J., *Epitome historica rerum Bohemicarum* III, Pragae 1677, kap. XXI, s. 379, uvádí nápis, lemující štít zcizený 1749: „A .D. MCCCCLXXIII hoc Opus Imaginis S. Georgii per Martinum et Georgium de Clussenberch conflatum est.“ – Idem, *Miscellanea historica regni Bohemie decadis I lib. III*, Pragae 1679, s. 126: „S. Georgii Equestris statua (quam modo nominaveram) miraculo est artificibus, ex aere campano constat. Equi et Sancti Equitis lineamenta tanta diligentia expressit artifex, ut nihil magis; minimae venulae, et fibrae, et quidquid usquam in Equo vivit, vivit in aere; praecipuum mihi visum semper est, quod et conatum Equi in saltu, et Equitis totius sese saltui accommodantis flexum ad unguem expresserit. Fabricatum hoc opus est An. 1373 Carolo IV. regnante, ut in Epitome narravi.“ – Svědectví o umístění nápisu se jmény Martina a Jiřího z Kluže na zlatém kříži štítu, který měl být umístěn po levé straně jezdcy, podal K. A. Redel, *Das sehenswürdige Prag*, Praha 1728, s. 99-100.

<sup>4</sup> Elemér Czákó, Kolozsvári Marton és György, *XIV. századi szobrászok*, 1880.- Wilhelm Wenrich, Künstlernamen aus siebenbürgisch-sächsischer Vergangenheit, *Archiv des Vereins für Siebenbürgische Landeskunde* XXII, 1889, s. 63-70. Originální nápis u soch, které potvrzovaly Martina a Jiřího z Kluže, syny malíře Mikuláše, coby jejich autory, přepsal István Miskolczy roku 1609. K tomu podrobně Hans Jürgen Rieckenberg, Die Erzgießer Martin und Georg von Klausenburg, *Archiv für Kulturgeschichte* XLV, 1963, Heft 2, s. 210-231. – Viz též Jolán Balogh, *Varadinum \* Várad Vára*, Budapest 1982, Bd. 1, 2, zvl. Bd. 2, s. 130-136. – Edith Pogány-Balás, Observations in connection with the Antique Prototype of the St. George sculpture of Márton and György Kolozsvári, *Acta Historiae Artium Hungariae* XXI, 1975, s. 333-358. V Čechách reagoval na publikované zprávy o sochách v Nagyvárad jako první Josef Neuwirth, *Geschichte der bildende Kunst in Böhmen vom Tode Wenzel III.* I Bd., Prag 1893, s. 259 a Karel Chytil v recenzi na Béla Lázár, *Studien zur Kunstgeschichte*, 1917, *Památky archeologické* XXIX, 1917, sl. 302-305.

humanista István Szamosközy.<sup>5</sup> V popisu vyzdvihuje zejména jezdecký pomník sv. Ladislava, který přirovnává jako správný humanista k pomníkům Marka Aurelia v Římě, Gattamelaty v Padově a Colleoniho v Benátkách; autory pomníku, Jiřího a Martina, pak nazývá „Polycleti Colosvariensibus“. Domnívám se, že ve 14. století spíše než pomník Marca Aurelia mohl být vzorem pro jezdeckou sochu sv. Ladislava v té době v severní Itálii proslulý antický jezdecký bronzový pomník „Regisole“, vrácený roku 1335 po dvaceti letech z Milána zpět do Pavie, kde ztělesňoval její nezávislost a byl obdivován slovy kronikáře z Pavie Opicina de Canestis pro svůj „*artificioso vel incantatu motu*“.<sup>6</sup>

Bez odezvy v české literatuře zůstala dvoudílná monografie o Velkém Varadíně Jolány Baloghové z roku 1982.<sup>7</sup> Autorka zde nejen publikovala edici základních historických pramenů, ale věnovala se též zevrubně okolnostem vzniku soch Martina a Jiřího z Kluže v Nagyvárad a jejich slohové provenienci. Upozornila na rozkvět tohoto města za Anjouovců a silný kulturní vliv Itálie v něm (studia biskupů a kanovníků v Itálii, diplomatické cesty ve službách italsky orientovaného dvora atd.). V reakci na práce Alberta Kutala a Jaromíra Homolky o pražském sv. Jiří<sup>8</sup> poukázala na řadu analogií z italského trecenta, pokud jde o dynamickou kompozici jezdce na koni, rotující pohyb koně, typ tváře a účesu sv. Jiří, a připomněla též domácí uherskou tradici italsky orientovaného umění anjouovského dvora.<sup>9</sup> V neposlední řadě publikovala veduty Velkého Varadína Cesara Porty a Georga Houfnagela z konce 16. století, které zachycují bronzové sochy před tamější katedrálou.

Východiskem pro další bádání se staly zásadní studie Ernőho Marosiho z posledních deseti let,<sup>10</sup> které staví dílo především do kontextu italského umění nejen pro jeho formální a slohové paralely, ale také s ohledem na dobové teorie raného humanismu, tak jak byl pěstován

<sup>5</sup> Szamosközy István in: Történeti Maradványai (1566-1603). Historical relics of István Szamosközy (1566-1603) (*Monumenta Hungariae Historica* SS 28), Budapest 1867, s. 167. [Transcription in: Balogh (pozn. 4), Bd. 2, s. 131-132].

<sup>6</sup> Cit. Norberto Gramaccini, Die Umwertung der Antike – Zur Rezeption des Marc Aurel, in: *Natur und Antike in der Renaissance* (kat. výst.), Liebighaus – Museum alter Plastik, Frankfurt a. M. 1989, s. 66. – Ernő Marosi (Probleme der Prager St.-Georg-Statue aus dem Jahre 1373, *Umění* XLVII, 1999, s. 389-399, zvl. s. 90) považuje dynamickou kompozici pomníku, zachycenou na vedutě města od Cesara Porty, za svědectví stejného otáčivého pohybu, užitého Martinem a Jiřím z Kluže jak u pražského sv. Jiří, tak u zmíněného jezdeckého pomníku sv. Ladislava.

<sup>7</sup> Balogh (pozn. 4), díl 1-2.

<sup>8</sup> Albert Kotal, *České gotické sochařství 1350-1450*, Praha 1962, s. 66-72. – Idem, Bemerkungen zum Reiterstandbild des hl. Georg auf der Prager Burg, *Sborník prací filosofické fakulty brněnské university. Studia minora facultatis philosophicae universitatis Brunensis*, F 16, 1972, s. 35-52. – Jaromír Homolka, Reiterstatue des hl. Georg, Peter Parler (?) und Martin und Georg aus Klausenburg, 1373, in: Anton Legner (ed.), *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400*, II, Köln 1978, s. 663-664.

<sup>9</sup> Autorka poukázala mj. na italizující pečetě biskupů z Nagyvárad, bronzová díla z dómu v Orvietu, sv. Jiří z Liechtensteinského oltáře, vatikánský kodex sv. Jiří, naturalismus drobných zvířat na bronzových dveřích baptisteria ve Florencii ad. Balogh (pozn. 4), díl 1, s. 19-28.

<sup>10</sup> Ernő Marosi, *Kép és hasonmás, Művészet és valóság a 14.-15.századi Magyarországon*, Budapest 1995 [Image and Likeness, Art and Reality in the 14<sup>th</sup> and 15<sup>th</sup> Centuries in Hungary]. – Idem, Itinerarien mittelalterlicher Künstler, in: Janez Höfler (ed.), *Gotika v Sloveniji – Gotik in Slowenien – Il gotico in Slovenia. Symposiumsakten*, Ljubljana 1995, s. 19-23. – Idem (pozn. 6).

na dvoře pánů z Carrary v Padově v poslední třetině 14. století.<sup>11</sup> Jejich dvorní umělec Cennino Cennini shrnul postupy a způsoby při „věrnému zobrazování přírody“ a „kopírování“ přírody pomocí odlitků v traktátu o umění – *Il libro dell'arte*.<sup>12</sup> Slohové souvislosti Marósi nalézal podobně jako Baloghová zejména v okruhu malířského a sochařského díla Andrey di Cione zv. Orcagna ve Florencii a jeho následovníků, kteří se účastnili výzdoby dómu v Orvietu.<sup>13</sup> Ve Florencii, v Santa Maria Novella (Capella Strozzi) a na tabernáklu v Orsanmichele z padesátých let 14. století lze sledovat v typech idealizovaných antikizujících tváří světců a andělů určité rysy, které je možné označit za východiska typu tváře sv. Jiří (profilu), jeho účesu s páskou, držící typickou loknu neboli stočený pramen vlasů, lemující obvod hlavy a spuštěný volně nebo spletený vzadu na záda a také pro mimiku, znamenající maximální soustředění, vyjádřenou charakteristickým spojením vrásek na čele. V době, kdy byla koncipována socha sv. Jiří, náležely tyto rysy k obecně rozšířené základní morfologii užívané při zobrazování typů světců či andělů v italském a Itálií ovlivněném prostředí.

Na druhé straně je dobré si uvědomit, že např. zmíněný typický účes s obroučkou kolem hlavy, kolem níž se stáčí rulička vlasů, patřil k módnímu účesu konce 14. století a stejně tak vyklenutý hrudní krúnýř brnění. Obojí najdeme např. ve francouzském dvorském prostředí, jak dokládají postavy šlechticů na desce z kostela sv. Kateřiny v Paříži, při němž bylo založeno bratrstvo (*confrérie des sergents d'armes*) na paměť vítězné bitvy u Bouvines. Karel V. potvrdil bratrstvo listinami roku 1356 a 1376. Někdy po druhém datu vznikla deska se sv. Ludvíkem, převorem a čtyřmi členy bratrstva (dnes v Saint-Denis).<sup>14</sup>

K pozapomenuté kapitole českého bádání se vrátila autorka hesla o soše sv. Jiří Barbara Drake Boehmová v katalogu výstavy Prague. The Crown of Bohemia 1347-1437,<sup>15</sup> když

<sup>11</sup> Vychází přitom zejména z objevené studie Norberta Grammaticiniho, *Das genaue Abbild der Natur – Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses seit Cennino Cennini*, in: *Natur und Antike in der Renaissance* (pozn. 6), s. 198-225.

<sup>12</sup> Cennino Cennini, *Kniha o umění středověku*, Praha 1946 (překlad, poznámky a doslov F. Topinka). V kapitolách 86 a 88 Cennini píše, jak zobrazit krajinu oživenou stromy, květy a ptactvem a jak znázornit hory, aby se zdály přirozené – v obou případech odpovídá jeho návod zobrazení krajiny (kap. 86: „...načrtni větve, rozhod' po nich nějaké to listí a plody a po zelení rozesij nějaké kvítí a rozsad' ptáčata“) a prismatických skal (kap. 88: „...vezmi velké hrubé lomové kameny a ne opracované a vykresli je podle skutečného přirozeného stavu se všemi světly a stíny...“), typických jak pro italskou malbu 14. století, tak pro malbu českou, ovlivněnou Itálií. – Jako první upozornil na vztah zpodobení drobných živočichů a přírodních motivů na podstavci sousoší sv. Jiří k Padově a traktátu Cenniniho Jan Chlíbec, *Italské renesanční bronzky*. (kat. výst.), Národní galerie v Praze 1992, s. 6. – Dva plazi na soklu sochy sv. Jiří byli určeni jako beznozí ještěři z čeledi slepýšovitých. Ještěr se jmenuje blavor žlutý (*Pseudopus apodus*) a obývá jih Balkánského poloostrova a pobřeží Dalmácie. Našli bychom ho ještě v jižní Istrii a není vyloučeno, že dříve mohl zasahovat až k Terstu. Měří kolem 120 cm a má daleko větší hlavu a silnější tělo než hadi. Možná že se lépe odléval, jelikož má díky kostěným destičkám v kůži také tužší tělo, které lépe drží tvar než tělo hada. (Za tyto informace děkuji herpetologovi Petrovi Velenovskému, ZOO Praha.) I v tomto pátrání mne však předešel Jan Chlíbec, který zjišťoval faunu na soklu již při přípravě výše zmíněného katalogu a jemuž děkuji za upozornění na jihoevropský druh živočichů.

<sup>13</sup> Dílo Orcagnovo naposledy zhodnotil v obsáhlé monografii Gert Kreytenberg, *Orcagna/Andrea di Cione. Ein universeller Künstler der Gotik in Florenz*, Mainz 2000.

<sup>14</sup> Philippe Plagnieux in: *Paris 1400. Les Arts sous Charles VI*, Paris 2004, s. 163. obr. 84.

<sup>15</sup> Barbara Drake Boehm – Jiří Fajt (ed.), *Prague. The Crown of Bohemia 1347-1437*, New York 2006, s. 161-162. Autorka navázala na studii Olgy Pujmanové, Několik poznámek k dílům Tomasa da Modena na Karlštejně, *Umění* 1980, s. 305-321, která navrhla

připomněla dar relikvie – praporu sv. Jiří – kostelu sv. Víta Karlem IV. před rokem 1355<sup>16</sup> a existenci „caput draconis“ na Karlštejně.<sup>17</sup> Naznačila také další směr bádání, když obrátila pozornost k zesílené frekvenci diplomatických styků (a darů) mezi pražským lucemburským dvorem a dvorem uherských Anjouovců v době vyjednávání sňatku Karlova syna Zikmunda s dědičkou uherského království Marií v l. 1368-1374.<sup>18</sup>

Otázku vzniku díla v českém prostředí, respektive ve vazbě na dvorské umění Karla IV. druhé poloviny šedesátých let, pak znovu otevřel současný příspěvek Iva Hlobila v *Umění* LV, 2007, č. 1, s. 3-27.

Je vůbec možné v tuto chvíli, poté co byl mnohokrát každý detail díla podroben formálně stylové analýze, ještě něco nového dodat k tématu pražského bronzového sousoší?

Zkusme se vrátit k dílu jako celku. Co skutečně představuje?

Je zde zachycen vrcholný, ve svatojiřské legendě velmi přesně definovaný moment z příběhu osvobození dcery krále z libyjského města Silena, tak jak je popsán ve *Zlaté legendě* Jakoba de Voragine: rytíř, poté co se setkává na břehu jezera s ohroženou princeznou, přes její naléhání, aby prchl před drakem, nasedne na koně, pokřičuje se a drakovi, který se mezitím vynořil z jezera, se statečně postaví. „*Chopí se kopí, odevzdá se do vůle Boží a jediným mocným rozmachem srazí draka k zemi.*“<sup>19</sup> Poté vyzve princeznu, aby hodila drakovi na krk pás. Drak se nechává odvést k městu jako krotký pes.<sup>20</sup>

V rozsáhlé a výpravné legendě je právě tento rozhodující okamžik boje tím nejdramatičtějším. Světec prokazuje příkladnou statečnost, posílenou pevnou křesťanskou vírou. Jediným rozmachem kopí zachraňuje princeznu a s ní celé město a jeho obyvatele. V zobrazení tohoto klíčového momentu děje hraje hlavní roli světcovo dlouhé kopí, které určuje základní osu kompozice. Georges Didi-Hubermann nazývá tento moment příznačně „*geometrie zásahu zraňujícího*“ na rozdíl od „*geometrie zásahu zlomeného*“ – to v případě zachycujícím ještě

---

ztotožnění druhého světce na karlštejnském triptychu (Madona mezi sv. Václavem a sv. Palmáciem) se sv. Jiřím právě s ohledem na zájem Karla IV. o relikvie tohoto světce a ocitovala inventáře svatovítské i karlštejnské podle: Antonín Podlaha-Eduard Šittler, *Chrámový poklad u Sv. Víta v Praze. Jeho dějiny a popis*, Praha 1903.

<sup>16</sup> „*vexillum sti Georgii, albi et rupei coloris, exornatum perlis, donatum ecclesiae per praefatum dominum imperatorem (Carolus IV.)*.“ Antonín Podlaha – Eduard Šittler, *Poklad svatovítský*, Praha 1903, 17, obr. 12, 13 (č. n. inv. 179). Existoval pouze tento jediný praporec, darovaný kapitule Karlem IV., onen další, který Pujmanonová pokládala za karlštejnský na základě soupisu z roku 1515, je totožný s tímto ze svatovítského pokladu, jak plyne z jejich popisu.

<sup>17</sup> Pujmanová (pozn. 15), s. 321.

<sup>18</sup> Drake Boehm, (pozn. 15), s. 162.

<sup>19</sup> Volný překlad autorky podle: Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*. Edizione critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni (Seconda edizione rivista dall'autore), Tavarnuzze – Firenze 1998, s. 391-398, zvl. s. 393-394: „... *Tunc Georgius equum ascendens et cruce se muniens draconem contra se venientem audacter aggreditur et lanceam fortiter vibrans et se deo commendans ipsum graviter vulneravit et ad terram deiecit.*“ Zobrazení sv. Jiřího jakožto rytíře na koni, bojujícího s drakem a oděného do brnění s křížem, se rozšířilo pod vlivem křížáckých válek. Sylvia Hahn, Die Entstehung des Drachenkampf-Motives, in: *Sanct Georg*, Freising 2001, s. 78-80.

<sup>20</sup> Jakub de Voragine, *Legenda aurea*, ed. Anežka Vidmanová, Praha 1998, s. 146.

dramatičtější moment, kdy rytíř musí nahradit zlomené kopí mečem.<sup>21</sup> Rytíř, kůň i drak se v našem případě otáčejí kolem osy kopí (které ovšem u pražského sousoší dnes chybí), jehož vertikála vymezuje uzavřený prostor děje, v němž se konflikt odehrává a současně určuje jeho střed, k němuž se soustřeďuje veškerá pozornost a jemuž se podřizuje pohyb jednajících aktérů konfliktu. Kopí se v této variantě souboje stává tudíž hlavním atributem vítězného rytíře, který dává do smrtící rány veškerou sílu a um. V souboji se hraje o čas, který se však v tuto chvíli zastavil: drak útočí zleva, ovíjí ocas kolem předních nohou koně a obrací a zvedá hlavu proti jezdcovi. Jezdec i kůň se k němu otáčejí a sledují jej. Ve zlomku vteřiny se rytíř nadzvedá v sedle, napjaté nohy opřené o třmeny svírají boky koně. Kopí drží ve vysoko zdvižené pravé ruce, aby byl smrtící zásah shora mířený přímo do drakovy otevřené tlamy co nejprudší a nejpresnější, levou ruku, kterou zřejmě přidržoval nedochovanou uzdu koně (byl-li štít navlečen na předloktí téže ruky), má připravenou u meče.

Existuje pochopitelně celá řada variant souboje – nachází-li se drak před koněm, míří světec kopím tímto směrem proti drakovu útoku a kompozice se rozvíjí horizontálně: z dynamické scény jediného zastaveného okamžiku se stává scéna narrativní, která vybízí k začlenění dalších postav příběhu – především princezny,<sup>22</sup> pak také města s diváky, co sledují souboj z hradeb a okolní krajiny v několika rovinách.

Sevřená kompozice pražského sousoší s koněm i jezdcem rotujícím kolem osy kopí je však specifická, pokud jde o ikonografickou tradici: navazuje na prastaré schéma zobrazení souboje jezdce na koni s nebezpečným tvorem, ať z říše reálných zvířat, bájných bytostí nebo lidí, které lze sledovat od egyptského umění do pozdní antiky, na niž navázala Byzance.<sup>23</sup> Exemplárním příkladem takového typu rotující kompozice jezdce na koni s kopím je centrální scéna slonovinového „diptychu Barberini“ (Paris Louvre), z první poloviny 6. století, zobrazující ve vysokém reliéfu triumfujícího císaře Justiniána, korunovaného bohyní vítězství.<sup>24</sup> Scéna k divákovi se otáčejícího jezdce na koni s kopím, porážejícího nepřítele, který se mu krčí u nohou, je tu předvedena ve zhuštěné zkratce, jež se stane závaznou pro zobrazení vítězných

<sup>21</sup> Tak je tomu např. na kresbě Jacopa Belliniho z Louvru (dép. Arts et graphiques) nebo na obraze Raffaelově tamtéž. Georges Didi-Hubermann, *Géométrie de traits blessants, géométrie de traits brisés*, in: Didi-Hubermann – Riccardo Garbetta – Manuela Morgaine, *Saint Georges et le dragon. Version d'une légende*, Paris 1994, s. 70-85.

<sup>22</sup> Drobnou postavu princezny předpokládá Marosi (dle analogie s alabastrovou sochou sv. Jiří ve Washington National Gallery of Arts, Kress Collection) také u pražského sousoší, snad někde před koněm na skalisku. V tom případě by musela být zničena a na její místo by byl zasazen v 16. století chrlič na vodu. Marosi (pozn. 6), obr. 6.

<sup>23</sup> James Hall, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 1983, 203. – Vittorio e Mauro Natale, *San Giorgio. Leggenda e immagini*, Milano 1985. – Loredana Olivato, *Il guerriero e il drago. Per l'iconografia di S. Giorgio*, in: *San Giorgio tra Ferrara e Praga*, Ferrara 1991, s. 70-81. – Sylvia Hahn, *Die Ikonographie des hl. Georg*, in: *Sankt Georg*, Freising 2001.

<sup>24</sup> Paris, Musée du Louvre, département des Objets d'art OA 9063. Danielle Gaborit-Chopin, *Byzance, L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris 1992, s. 63-66. – Jannic Durand, *L'Art byzantin*, Paris 2001, s. 57-58.

soubojů Jiřího, Theodora nebo Demetria v byzantském umění od 10. století. Velkého rozšíření a obliby se toto ikonografické téma dočkalo v Benátkách od 13. století dále, kde kult sv. Jiří nahradil starší kult sv. Theodora, jenž byl patronem Benátek ještě předtím, než sem bylo roku 829 přeneseno tělo sv. Marka z Alexandrie.<sup>25</sup> Jak Theodor, tak sv. Jiří jsou vyobrazeni coby jezdci-drakobijci na koních na dvou bočních reliéfech (vedle ústředního reliéfu s Křestem Krista) kamenného hlavního oltáře z baptisteria basiliky sv. Marka. Baptisterium dal postavit dóže Giovanni Soranzo (v úřadu 1312–1328), který je v něm též pohřben. Reliéf se sv. Jiřím opakuje byzantské předlohy pokud jde o ikonografii a sloh.<sup>26</sup>

Stejné schéma, převzaté z byzantské ikonografie sv. Jiří drakobijce, se pak opakuje nejen na reliéfech se sv. Jiřím po celých Benátkách, ale též na četných slonovinových destičkách a kamejích, které se exportovaly do celé Evropy.<sup>27</sup>

Moment vítězného přemožení draka sv. Jiřím byl bohatě ztvárněn zejména v malbě, kde bylo možné rozvíjet bezpočet kompozičních variant, neboť –jak píše Boccaccio v doslovu k *Dekameronu*– „...nemůže nikdo mému peru dopřávat méně volnosti než malířovu štětcí, který bez jakýchkoli výtek ...může nechat svatého Michala zraňovat mečem a kopím saň, a svatého Jiří zabíjet draka, jak se mu uráčí.“<sup>28</sup>

Ilustrují to výmluvně například iluminace známého Kodexu sv. Jiří z Vatikánské knihovny,<sup>29</sup> kde identické kompoziční schéma, jaké je u pražského sousoší, užil iluminátor (Maestro del Codice di San Giorgio) v iniciále „*Erat in provintia*“ (fol.18v), zatímco výpravnou kompozici, v níž je rozveden podrobně příběh Zlaté legendy včetně draka, vylézajícího z jezera, města a jeho obyvatel a princezny, umístil na dolní okraj k textu rubriky „*In Sancti Georgii martiris oratio*“ (fol.85r).<sup>30</sup> Anonymní autor iluminací kodexu, objednaného nejlivnějším mužem papežského dvora, kardinálem Jacopem Stefaneschim, je považován za nejvýznamnějšího reprezentanta florentské iluminátorské školy počátku 14. století. Provázel kardinála při jeho přesunu z Říma na papežský dvůr do Avignonu, a ještě před příchodem Simona Martiniho

<sup>25</sup> Nancy Thomson de Grummond, Giorgione's „Tempest“: The Legend of St. Theodore, *L'Arte* XVIII–XX, 1972, s. 5-53.

<sup>26</sup> Wolfgang Wolters, *La scultura veneziana gotica (1310-1460)* I, II, Venezia 1976, I., Catalogo, s. 151, heslo 9. – Otto Demus, A Renaissance of Early Christian Art in Thirteenth Century Venice, in: *Late Classical and mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend Jr.*, Princeton 1955, s. 348-361. – Idem, Bisanzio e la scultura del Duecento a Venezia, in: *Civiltà europea e civiltà veneziana. Aspetti e problemi IV. Venezia e l'Oriente fra tardo medioevo e rinascimento*, Firenze 1966, s. 141-155.

<sup>27</sup> Hans Wentzel, Die Kamee mit dem Hl. Georg im Schloß zu Windsor. Zur Ikonographie der byzantinischen Kameen mit hl. Rittern, in: *Festschrift Friedrich Gerke*, Baden-Baden 1962, s. 103-112.

<sup>28</sup> Giovanni Boccaccio, *Dekameron*, Praha 1965, s. 660-661.

<sup>29</sup> Codice di San Giorgio, Citta del Vaticano, Biblioteca Vaticana, ms. Archivio di San Pietro C. 129.

<sup>30</sup> Maria G. Ciardi Dupré Dal Poggetto, *Il maestro del Codice di San Giorgio e il cardinale Jacopo Stefaneschi*, Firenze 1981.

vytvořil zde kolonii italských umělců, která pak rozhodným způsobem ovlivnila evropskou malbu.<sup>31</sup>

Pražská socha sv. Jiří představuje však zatím jediné známé převedení tohoto vrcholného momentu souboje světce s drakem z dvourozměrné dimenze do trojrozměrné, kdy je dílo postaveno do volného prostoru. Jeho rotující pohyb a současně důraz na levou pohledovou stranu však naznačuje, že nešlo o nějaké neomezené prostranství, dejme tomu náměstí, ale o architektonicky přesně definované prostředí, v němž měla socha své místo předem vymezené a kde ji měl prostor obklopotvat a architektura vytvářet pozadí – místo pro sousoší jako předmět kultu a snad i privátní zbožnosti.<sup>32</sup>

Že to nebyl případ ojedinělý, dokazuje iluminace, na níž je zpodobena rodina anglického krále, klečící v kapli před chórem ve formě polygonální apsidy, kde místo oltáře zaujímá sousoší sv. Jiří na koni. Jiří přiráží kopím draka k zemi. V pozadí s nezbytnou princeznou (zde s psíkem na vodítku).<sup>33</sup> Jde zde patrně více o symbolické zobrazení devoce ke sv. Jiří než o realistický záznam podoby konkrétní privátní oratoře královské rodiny, jejíž členové jsou tu všichni bez rozdílu oděni do plášťů s odznaky Řádu podvazku. Ten byl, jak známo, založen po vítězství nad Francouzy u Crécy králem Edvardem III. v zimě 1347-1348 jako výraz úcty ke sv. Jiří s oficiálním sídlem řádu v kapli královského sídla ve Windsoru, spravované kanovníky.<sup>34</sup>

Vznik bronzového pražského sousoší by byl nejpochoptelnější právě ve vazbě na takovou zesílenou devoci v rámci dvorského řádu. Maďarské bádání proto právem vyzdvihuje význam založení řádu sv. Jiří (*universitas societatis fraternalis militiae titulo Sancti Georgii insigniti*) v Uhrách Karlem I. z rodu neapolských Anjouovců, roku 1326 na den sv. Jiří.<sup>35</sup> Mělo jít o výraz konsolidace moci po změně dynastií (arpádovské a anjouovské). Dne 24. 6. 1318 se Karel oženil s Beatrix, sestrou Jana Lucemburského, tehdy se konaly na uherském dvoře také první rytířské turnaje.<sup>36</sup> Zakládací listina nesla pečeť se sv. Jiřím jako drakobijcem. Dle statut řádu měla tato společnost padesát členů, kteří k ochraně krále a vzájemné pomoci společníků složili přísahu,

<sup>31</sup> Luciano Bellosi, in: Giovanni Previtali (ed.), *Il Gotico a Siena*, Firenze 1982, s. 166-167, datuje iluminace kodexu do první poloviny let 1320, nepřijímá tudíž teze o vlivu nedochovaného obrazu Simona Martiniho *Souboje sv. Jiří s drake* z atria avignonské Notre-Dame-les-Domes (z let 1336-1342) na jeho iluminace ve svatojiřském kodexu. Bezpochyby zasáhla kvalita a rozmanitost umělecké produkce, vznikající na objednávku papeže a členů papežského avignonského dvora, také příchozí z Čech (Bellosi připomíná vliv Kodexu sv. Jiří na iluminace rukopisů Jana ze Středy).

<sup>32</sup> Také z tohoto důvodu nelze řadit pražské sousoší mezi „jezdecké pomníky“, které měly v mnoha ohledech rozdílnou funkci, a bylo by asi chybou vyvozovat vznik tohoto díla pod vlivem jezdecké sochy Marca Aurelia na Kapitolu v Římě. K tomu též pozn. 4.

<sup>33</sup> The Shrewsbury Book, London, The British Library, Royal MS 15 E.vi, k roku 1444-1445, [titulní list]. Publikováno in: Imre Takács (ed.), *Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387-1437* (kat. výst.), Budapest – Luxemburg 2006, s. 253, obr. 5.

<sup>34</sup> Samantha Riches, *St George. Hero, Martyr and Myth*, Thrupp-Stroud-Gloucestershire 2000, s. 101-110.

<sup>35</sup> Pál Lövei, Hoforden im Mittelalter, unter besonderer Berücksichtigung des Drachenordens, in: Takács (pozn. 33), s. 251-263.

<sup>36</sup> Ač to literatura v této souvislosti nezmiňuje, mohlo se tak dít právě pod vlivem Jana Lucemburského, který v té době byl vášnivým vyznavačem turnajů a sám údajně chystal založení společnosti rytířů po vzoru kulatého stolu krále Artuše. Zbraslavská kronika, in: Josef Emler (ed.), *Fontes rerum Bohemiarum* IV, Praha 1884, s. 252.

tříkrát ročně se scházeli a nosili předepsané oblečení (černý plášť ke kolenům s kapucí) s devízou *In veritate iustus sum huic fraternali societati*, označené písmeny S a G.<sup>37</sup>

V prostředí českého dvora se úcta ke sv. Jiří vyvíjela jiným způsobem. Kult tohoto světce začíná na Pražském hradě se založením basiliky sv. Jiří Vratislavem I. v blízkosti knížecího sídla před rokem 921. Založení kostela v sousedství sídla panovníka, soustředění skupiny kněží při kostele, knížecí pohřby sem určené a uložení ostatků sv. Ludmily v roce 925, první mučednice z rodu Přemyslovců, nasvědčují tomu, že kostel byl zakládán jako hlavní církevní centrum v zemi, podřízené ovšem biskupství v Řezně.<sup>38</sup> Po předání kostela nově vytvořenému konventu benediktinek roku 973, pečovaly o kult sv. Jiří stejně jako o kult sv. Ludmily benediktinky, zejména abatyše, jež pocházely často z královského rodu. Svědectvím svatojiřského kultu v klášteře na začátku 14.století je titulní list tzv. Pasionálu abatyše Kunhuty, kde nad trůnem abatyše lze spatřit znak kláštera se zobrazením sv. Jiří jako rytíře na koni, nesoucího v ruce praporec s červeným křížem. Není tu tedy ještě zohledněn Jiří-drakobijce. Ze stejné doby, nebo jen o málo pozdější je relikviář paže sv. Jiří s reliéfními figurami Krista, Madony, sv. Ludmily a sv. Jiří na podstavci.<sup>39</sup>

Zmíněná relikvie praporce sv. Jiří, který Karel IV. daroval kostelu sv. Víta před rokem 1355<sup>40</sup> a hlava draka dokládají jeho osobní zájem o rozšíření tohoto kultu. V repertoáru liturgických rukopisů, používaných kapitulou svatovítskou, se objevuje na konci arciepiskopátu Arnošta z Pardubic (+ 1364) a za Jana Očka z Vlašimi (1364-1378) sekvence *Martyr milesque* pro sv. Jiří, která v českých pramenech není do té doby doložena.<sup>41</sup> Ivo Hlobil uvažuje o novém vysvěcení hlavního oltáře v bazilice sv. Jiří v souvislosti s možným umístěním sochy sv. Jiří do vyvýšené apsidy k hlavnímu oltáři baziliky.<sup>42</sup> Oltář vysvětil 8. července 1371 arcibiskup Jan Očko z Vlašimi k počtě sv. Jiří a sv. Ludmily,<sup>43</sup> a završil tak patrně déletrvající úpravy kostela, spojené s vybavením kaple sv. Ludmily a chóru. Objednání bronzové sochy sv. Jiří u bratrů Jiřího a Martina z Kluže výslovně pro tento účel nebo její získání v rámci zvýšených styků s uherskými Anjouci by pak muselo být dodatečným aktem, pro který bohužel nemáme zatím mnoho důkazů. Pokud by k umístění sochy sem opravdu došlo, očekávali bychom odraz její výjimečné

<sup>37</sup> Lövei (pozn. 29), s. 253.

<sup>38</sup> Z Řezna byl asi převzat také typ basiliky podle tamějšího kostela sv. Jiří a bavorský vévoda Arnulf zřejmě daroval Vratislavovi na zpečetění politického spojení relikvii – paži sv. Jiří. Více k tomu Karel Otavský, in: Drake Boehm – Fajt (pozn. 15), s. 160-161.

<sup>39</sup> Metropolitní kapitula u sv. Víta HS 03343[K 19]. Viz Otavský (pozn. 38).

<sup>40</sup> Antonín Podlaha – Eduard Šittler, *Chrámový poklad u Sv. Víta v Praze. Jeho dějiny a popis*, Praha 1903, s. 118.

<sup>41</sup> Za toto upozornění vděčím Haně Vlhové, která se tím zabývala ve své disertační práci: Hana Vlhová, *Středověké liturgické rukopisy z katedrály sv. Víta na Pražském hradě* (disertační práce), Univerzita Karlova, Praha 2000.

<sup>42</sup> Viz předešlý článek Iva Hlobila.

<sup>43</sup> *Kronika Beneše z Weitmile*, in: Emler (pozn. 36), s. 544.



kompozice přinejmenším v uměleckém fondu, spojeném s klášteřem sv. Jiří. Iluminace pozdějších svatojiříských rukopisů,<sup>44</sup> pozdně gotická archa z hlavního oltáře kostela se sv. Jiřím zabíjejícím draka na křídle oltáře (dnes Národní galerie v Praze) ani scéna se sv. Jiřím a drakem z tympanonu jižního portálu baziliky (před rokem 1526, huť Benedikta Rieda) neprozrazují žádné povědomí o tomto výjimečném díle. Zdá se mi rovněž nepravděpodobné, že by socha z hlavního oltáře kostela sv. Jiří byla přenesena na náměstí před kostel a umístěna nad nádrž s rybami, kde je potvrzena její první lokalizace v rámci Pražského hradu k roku 1541.<sup>45</sup>

Jak komplikované je zařazení pražské sochy sv. Jiří do konkrétního uměleckého okruhu, může doložit na závěr jeden příklad, spojený s velkou diplomatickou a politickou událostí konce 14. století:

V neděli 5. září 1395 se uskutečnila v Miláně slavnost povýšení Giangaleazza Viscontiho na vévodu milánského. Vévodskou korunu mu vložil na hlavu v zastoupení českého a římského krále Václava IV. člen královské rady Beneš z Choustníka.<sup>46</sup> Vévodský titul znamenal pro rod Viscontiů velmi významnou změnu v jejich dosavadní moci: z „pánů“ (*signori*) Milána se stala „knížata“ (*principi*) a toto privilegium, udělené jim autoritou římského krále, dokázali náležitě využít.<sup>47</sup> Intronizaci předcházela dlouholetá diplomatická jednání mezi králem českým a římským a pány Milána, která ovšem procházela různými peripetiemi, v zásadě se však odehrávala v jasně čitelných kulisách: opakovaně zvažovaná italská cesta Václavova za římskou císařskou korunovací potřebovala pevné zázemí v severní Itálii, jmenovitě v Miláně, a naopak, nejmocnější lombardský rod a pánové Milána – Viscontiové – potřebovali potvrzení svého výsadního postavení v severní Itálii, vázaného na autoritu krále římského.<sup>48</sup>

K možným analogiím bronzového sousoší sv. Jiří je možné patrně připojit nevelké figury světců, namalované olejovými barvami na mramorové ostění tympanonu nad portálem severní

<sup>44</sup> K tomu Marosi (pozn. 6), s. 399.

<sup>45</sup> Václav Hájek z Libočan, *O nesstíastnee přžihodie. Leta MDXXXI, V Praze na Menssim Miestie v domu B. Netholiczkeho*, Praha 1541, s. 42.

<sup>46</sup> Josef Ruda: Beneš z Chusníka, císařský plnomocník v Miláně r. 1395, *Památky archeologické a místopisné VIII*, Praha 1870, col. 197-204. – Podrobně k této historické události a jejímu zobrazení v misále ze sv. Ambrože v Miláně (*Missale di Sant' Ambrogio*, fol. 7v. Biblioteca Capitolare, Sant' Ambrogio, Milano, MS Lat 6) viz Klára Benešová, Praha a Milano roku 1395 (in margine bronzového sousoší sv. Jiří na Pražském hradě), *Sborník k 80. narozeninám Jaromíra Homolky*, v tisku.

<sup>47</sup> Francesco Cognasso: Il Ducato visconteo da Gian Galeazzo a Filippo Maria, in: *Storia di Milano VI, Il Ducato visconteo e la Repubblica Ambrosiana (1392-1450)*, Milano 1955, s. 281. – Francesco Somaini, Les relations complexes entre Sigismond de Luxembourg et les Visconti, ducs de Milan, in: Michel Pauly – François Reinert (ed.), *Sigismond von Luxemburg. Ein Kaiser in Europa. Tagungsband des internationalen historischen und kunsthistorischen Kongresses in Luxemburg, 8.-10. Juni 2005*, Mainz 2006, s. 157-198.

<sup>48</sup> O vztazích Václava IV. a Viscontiů v širších souvislostech naposledy a nejpodrobněji Ivan Hlaváček, Wenzel (IV.) und Giangaleazzo Visconti, in: Paul-Joachim Heinig – Sigfrid Jahns et al., *Reich, Regionen und Europa im Mittelalter und Neuzeit, Festschrift für Peter Moraw*, Berlin 2000, s. 203-226. Zde je uvedena i základní literatura, vztahující se k vládě Václava IV., zejména z pohledu říšské politiky. Jsou tu také korigovány některé závěry z publikace Spěváček Jiří, *Václav IV. 1361-1419*, Praha 1986; nově a s citlivým vhladem do Václavovy psychiky shrnula toto období Lenka Bobková, in: Lenka Bobková – Milena Bartlová, *Velké dějiny zemí Koruny české IV, b, 1310-1402*, Praha 2003, s. 275-395.

sakristie východní části dómu. Jde se o sv. Kryštofa, sv. Jiří na koni, zabíjejícího draka, sv. Kateřinu Alexandrijskou a dalšího světce, který byl určen jako sv. Zikmund. Dochovány jsou bohužel ve velmi fragmentárním stavu, nečitelné jsou sedící postavy nad nimi (světec s biskupskou mitrou, světec s knihou).<sup>49</sup> Úkol byl svěřen v létě 1395 malíři, sochaři a „projektantovi“ Giovannimu de Grassi, jenž působil od července 1391 ve funkci hlavního architekta, zodpovědného za stavbu dómu a veškeré práce s tím spojené. S malbami světců mu pomáhal jeho bratr Porrino. Malby doplňovaly sochařskou výzdobu tympanonu, na němž je zobrazen Bůh Otec ve slávě mezi anděly, světci a prorocy, pod ním se nachází císařská orlice a emblém Viscontiů – zářící slunce (*la razza*). Autorem reliéfu v tympanonu byl Giacomo Campione.<sup>50</sup> Marco Rossi zvažuje dokončení a výzdobu portálu severní sakristie v souvislostech s povýšením Giangaleazza na vévodu Václavem IV.<sup>51</sup> V sakristii se totiž odehrávaly části liturgických obřadů, navazujících na oslavy Giangaleazzova povýšení, navíc je tu zobrazena císařská orlice spojená s viscontiovským emblémem a postava sv. Zikmunda, kterou chápe jako hold českému patronovi, jehož tělo dal přivést do Prahy Karel IV. Z fragmentárně zachovaných maleb světeckých postav nad portálem sakristie bude mít v kontextu této studie význam postava sv. Jiří na koni, zabíjejícího draka: domnívám se, že tvoří nejbližší dochovanou analogii k pražskému sousoší Sv. Jiří. Postava sv. Jiří na koni, namalovaná Giovanninem de Grassi, je mistrovsky iluzivně podané trojrozměrné sousoší, stojící na konzole, porostlé vegetabilním ornamentem. Jiří je zachycen ve chvíli, kdy v prudkém rozmachu, nadzdvížen v sedle, vráží celou silou kopí, drženého vysoko zdviženou pravou rukou, do rozevřené tlamy draka, jehož ocas spadá dolů z konzoly. Jiří je zobrazen *en face*, přesto je zřetelně a bravurně naznačen rotující pohyb rytíře i koně, který mírně natáčí hlavu doprava, aby sledoval zápas svého jezdce s drakem, před jehož hlavou a rozevřenými křídly uhýbá vzepjatýma předníma nohama. Tento moment dramatického vzepětí koně a jezdce, soustředěných na rozhodný úder, je ještě zesílen a podtržen výraznou vertikálou kopí, která je hlavní osou celé kompozice. Grassi se zde neprojevil jen jako skvělý malíř, ale také jako sochař (kterým rovněž byl): výjev, namalovaný na mramorový pilastr olejovými barvami, musel budit při pohledu zdálky zdání skutečné, na konzole před stěnou sakristie postavené, plně plasticky provedené sochy.

<sup>49</sup> Marco Rossi, Novità su Giovannino de Grassi, *Arte lombarda*, 1994, č. 108–109, s. 51–54. – Idem, *Giovannino de Grassi: la corte e la cattedrale*, Milano 1995, s. 113–127.

<sup>50</sup> Rossi, (pozn. 49), s. 164, 147. – Laura Cavazzini, *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Città di Castello 2004, s. 11.

<sup>51</sup> Rossi, *Giovannino de Grassi* (pozn. 49), s. 114.

Malba na mramoru nad portálem sakristie je dnes pouhým okem skoro nečitelná, sloužila však spolu s protější figurou sv. Kryštofa jako předloha pro iluminaci v rukopise Offiziolo, pořízeném pro Giangaleazza a jeho syna Maria Filippa v dílně Giovannina de Grassi.<sup>52</sup>

Podoba s naším bronzovým sousoším je opravdu nápadná, přestože pražskému Jiří chybí dnes kopí a štít, který drží malovaný Jiří před sebou, a přestože figura pražského světce se jeví při pohledu zepředu vůči koni menší. Stejná je však základní kompozice, rotující pohyb koně a jezdce kolem osy kopí, typ draka, typ zbroje jezdce, postroj koně, účes Jiřího, i když s menšími odchylkami, které však nejsou podstatné (milánský Jiří má účes s ruličkami stočených vlasů, jež lemují obličej, na temeni dělený pěšinkou, zbroj pražského Jiří se zdá propracovanější, namísto charakteristických vrásek na čele pražského Jiří se u milánského okamžik soustředění projevuje jen staženým obočím a ústy, otevřenými v namáhavém nádechu). Malovaný Jiří je přirozenější díky svému měřítku, přizpůsobenému velikosti koně, přesvědčivější v dynamice úderu kopí a sladěný v celkovém pohybu koně i jezdce. Naproti tomu jde přece jen o namalované sousoší, zatímco pražské dílo muselo mít parametry sochy, odlévané do bronzu a postavené do otevřeného prostoru (i když hlavní pohledovou stranou je levá, kam se kůň a jezdec natácejí).

Mohla mít milánská malba sv. Jiří nějaký vztah k pražskému sousoší? Zde se zatím ocitáme pouze ve sféře nepodložených úvah a domněnek:

– Bud'ťo Grassiho malovaný Jiří v milánském dómu pouze dokládá oblíbený a v severoitalském umění (pod vlivem Benátek, tudíž Byzancí prostředkovaný) přijatý typ sv. Jiří drakobijce, který se rozšířil ve 14. století hlavně v malbě a drobnějších reliéfech. „Pražský“ Jiří do této severoitalské tradice také náleží, ať už vznikl kdekoli. Byl však proveden sochaři-kovolitci (Martinem a Jiřím z Kluže), kteří se učili na stejných vzorech, jako jejich italská kolegova, což dokládá mj. italský typ koně a účesu sv. Jiří. V Miláně v dómu kult sv. Jiří ilustruje rovněž socha stojícího světce (kryptoportrét Giangaleazza?), umístěná původně na opěrný pilíř nad zmíněnou severní sakristií (tzv. *guglia Carelli*).<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Postava sv. Jiří na koni v rukopise „Offiziolo“ di Gian Galeazzo e Filippo Maria Visconti, ms. 22 Landau Finaly della Biblioteca Nazionale Firenze: na foliu 64v jsou zachyceni Adam a Eva po vyhnání z ráje a po stranách na konzolách sv. Jiří a sv. Kryštof, tedy obdobně jako na portálu sakristie. Iluminace v rukopise pro Giangaleazza prováděla dílna Giovannina de Grassi (Salomone), druhá část za Filippa Marii byla provedena pod vedením Luchina Belbelly z Pavie. Antonio Cadei, *Belbello miniatore lombardo. Artisti alla corte dei Visconti*, Roma 1976, s. 77, 88. Později bylo autorství zmíněné iluminace vztaheno na tzv. Mistra Geneze. Rossi, *Giovannini de Grassi* (pozn. 49), s. 114.

<sup>53</sup> Sousedství sv. Kateřiny a sv. Jiří bývá v italském umění časté a vykazuje se například v Parmě v baptisteriu ve spojení s tamějším pobytem Karla IV. v letech 1331–1332 a především s jeho první vítěznou bitvou u San Felice v den sv. Kateřiny, kdy byl rovněž pasován na rytíře. Více k tomu Klára Benešová, *L'impresa italiana di Giovanni di Lussemburgo: testimonianze d'arte*, in: *Medioevo europeo: Giovanni e Carlo di Lussemburgo in Toscana (1331-1369). Atti del Convegno Internazionale di Studi, Montecarlo 14 luglio 2002 (Quaderni Lucchesi di Studi sul Medioevo e sul Rinascimento III, 2002, č. 1–2, s. 209–226.* – Oba světci byli ovšem rovněž oblíbeni v dvorském umění Viscontiů, jak dokládá jejich vyobrazení na reliéfech pomníku Bernaba Viscontiho od Bonina di Campione (Milano, Castello Sforzesco a řada dalších reliéfů v tamějších sbírkách, kde jsou rovněž zastoupeny na reliéfech i malbách

– Nebo bronzové sousoší sv. Jiří, odlité roku 1373 bratry z Kluže, bylo prvním vydařeným monumentálním sochařským dílem v bronzu, které převedlo tento motiv dynamického souboje rytíře s drakem v rotujícím pohybu z malířských, případně reliéfních předloh do trojrozměrné dimenze. Jako takové si získalo věhlas a bylo šířeno jako určitý závazný typ, oblíbený navíc v dvorském prostředí. Inspirovalo v tomto směru také Giovannina de Grassi při vytvoření „iluzivního“ malovaného sousoší pro výzdobu slavnostního vstupu do severní sakristie dómu.

– Anebo konečně bronzové sousoší sv. Jiří, odlité roku 1373 bratry z Kluže, se nacházelo opravdu již před rokem 1395 v Praze na Hradě, a pro své nesporné umělecké hodnoty bylo ceněno a hosty obdivováno. Sv. Jiří (a sv. Kateřina) a sv. Zikmund, namalováni vedle dalších světců nad portálem sakristie v milánském dómu, by pak připomínali spolu s emblémy Václava IV. a Giangaleazza politickou alianci Viscontiů a Lucemburků, stvrzenou roku 1395.

Ať už si vybereme kteroukoli z možností či jejich kombinací, nebo budeme rozvíjet další, zůstává milánská malba (stejně jako stavba dómu a stejně jako pražská katedrální hut') především dokladem „internacinality“ umění konce 14. století, spojeného s panovnickými dvory.

Na závěr

Pátrání po „vlasti“ bronzové sochy sv. Jiří cestou identifikace formálně slohových zdrojů, charakteristických pro určité lokální prostředí v určité době (nejlépe v rámci „místního autochtonního vývoje“), může posunovat sochu donekonečna po šachovnici Evropy druhé poloviny 14. století.

Byzantská rotující kompozice souboje sv. Jiří s drakem se přes Benátky rozšířila nejvíce v severní Itálii, tam patří i typem zbroje. Bronzoví koně z cařihradského hippodromu, umístění po roce 1204 na fasádě San Marco v Benátkách,<sup>54</sup> rovněž bezpochyby posílili zájem o jejich monumentální ztvárnění v italském umění. Účes a typika tváře pražského Jiří má kořeny v byzantském umění, ale k dokonalosti je dovedlo toskánské umění kolem poloviny 14. století, pronikající rychle do severní Itálie. To vše se postupně dostávalo do okolních krajín (včetně uherského království za Anjouovců) i do zaalpského prostředí spolu s italskými umělci nebo s díly, která byla v Itálii objednána či zakoupena a také s umělci, kteří byli v Itálii na zkušené.

Je tedy naše socha „italská“ či „italo-byzantská“?

---

byzantinizující kompozice sv. Jiří s drakobijcem. Blízky oděvem, účesem i koněm je pražské soše například sv. Jiří na fresce v kapli Viscontiů u sv. Eustorgia v Miláně, třetí čtvrtina 14. století).

<sup>54</sup> Zevrubná studie o těchto antických sochách je obsažena v katalogu *I cavalli di San Marco, Venezia / The Horses of San Marco*, Venice, Milano – New York, 1977, 1979.

I když přijmeme jako fakt, že bratři Jiří a Martin z KLuže byli rovněž autory (sochaři) pražské sochy, nebude o to víc „uherská“ či „sedmihradská“, a ani když vezmeme v úvahu (málo pravděpodobnou) možnost vytvoření jejího návrhu v pražském nebo například vídeňském dvorském prostředí, nebude o to více „česká“ či „rakouská“. Putování umělců i děl je dávno přijatým faktem. Můžeme pouze postupně specifikovat základní zdroje poučení, které k jejímu vytvoření vedly a ověřovat důvod jejího vzniku v určitý moment v určitém prostředí a pro určitý účel. Výsledkem nebude určení její „vlasti“ coby místa vzniku, ale lepší znalost fungování kulturně historických styků (intenzita uměleckých, diplomatických, obchodních vazeb a úloha uměleckých děl v těchto souřadnicích) a v neposlední řadě otevření cesty k pochopení různých rovin jejího významu.

#### Dodatek

Malba sv. Jiří na koni, zabíjejícího draka, provedená roku 1395 Giovanninem de Grassi na ostění portálu severní sakristie milánského dómu a vyfotografovaná Marco Rossim, nebyla vzhledem ke špatné čitelnosti zařazena mezi ilustrace, doprovázející tuto studii v časopise *Umění*. Je však reprodukována v těchto publikacích: Marco Rossi, *Novità su Giovannino de Grassi, Arte lombarda* 108-109, 1994, s. 51-54. – Týž, *Giovannino de Grassi: la corte e la cattedrale*, Milano 1995, s. 113-127. – Klára Benešová, Praha a Milano roku 1395 (in margine bronzového sousoší sv. Jiří na Pražském hradě), in: Aleš Mudra – Michaela Ottová (ed.), *Ars videndi. Ad honorem Jaromír Homolka (=Collectanea Facultatis Theologicae Catholicae Universitatis Carolinae Pragensis. Series historiae et historiae artium V.)*, Praha 2006, s. 287-302.