

Masarykova univerzita  
Filozofická fakulta

Seminář dějin umění

**Západní průčelí katedrály sv. Víta:  
sochařská výzdoba  
se zaměřením na bronzová vrata**

Bakalářská diplomová práce

Andrea Poláčková

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Lubomír Slavíček, CSc.

2008

Prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.

-----

## Obsah

<b>I. Úvod</b> .....	4
<b>II. Od snu k dostavbě</b> .....	6
<b>III. Západní průčelí a jeho sochařská výzdoba</b> .....	9
1. Problematický Mockerův projekt.....	9
2. Stavba a kamenické práce.....	10
3. Sochařské práce.....	12
<b>IV. Bronzové dveře</b> .....	18
1. Soutěž.....	18
2. Ikonografie.....	20
A. Hlavní dveře.....	21
Supraporty.....	21
Křídla.....	22
Levá strana – doba románská.....	22
Pravá strana – doba gotická, dostavba.....	23
Série portrétů.....	25
B. Boční dveře.....	25
Dveře pravé – dveře sv. Václava.....	26
Dveře levé – dveře sv. Vojtěcha.....	26
3. Provedení.....	27
4. Umělecké zpracování – pomník na místě nejslavnějším.....	32
A. Podíl Vratislava H. Brunnera.....	32
B. Dokonalá analogie.....	34
C. Podíl Otakara Španiela.....	36
D. Inspirace.....	38
<b>V. Závěr</b> .....	43
<b>VI. Prameny a literatura</b> .....	45
<b>VII. Obrazová příloha</b> .....	48
Seznam příloh.....	48

## I. Úvod

Vždy když jsem prošla z druhého na třetí nádvoří Pražského hradu a stanula před chrámem sv. Víta, měla jsem zvláštní pocit, že stojím před čímsi bizarním. Nahoře řada soch, zdálo se světců, pak dvě osiřelé figury císaře a jeho arcibiskupa ve společnosti divotvarých chrličů a spousta prázdných podstavců... A tak, když bylo vypsáno téma Sochařská výzdoba západního průčelí chrámu sv. Víta, neváhala jsem se jej přes vzdálenost Brna, kde žiji, a Prahy zhostit.

Prvotním cílem mé práce bylo seznámit se s původní koncepcí sochařské výzdoby západního průčelí chrámu a s jejím naplňováním nebo naopak s důvody, které vedly k její změně, případně k tomu, že nebyla vůbec realizována. Zásadním pramenem mi při tom byly Ročníky Jednoty pro dostavění chrámu, zápisy ze schůzí uměleckého odboru Jednoty a historické plány a další kresebné návrhy stavitelů Josefa Mockera a Kamila Hilberta v Archivu Pražského hradu. Opírala jsem se samozřejmě i o výsledky bádání Marie Kostílkové a Lenky Bydžovské, jak je publikovaly především v knize *Katedrála sv. Víta v Praze* (Academia 1994), *Katedrála sv. Víta 2, Dostavba* (Správa Pražského hradu 1994) a hlavně Taťány Petrasové, která se tématu dostavby katedrály soustavně věnuje – myslím, že v kontextu českých dějin umění nejvíce, zvláště o její text ve zmiňované akademické publikaci *Katedrála sv. Víta v Praze*, dále knihu *Jednota pro dostavění Chrámu sv. Víta na Hradě pražském I.* (Artefactum 1999) a *Josef Mocker 1835–1899, stavitel katedrály* (Správa Pražského hradu 1999). Na základě dostupné literatury si troufám domnívat se, že konkrétně sochařská výzdoba západního průčelí dosud nebyla předmětem samostatného studia.

Přes torzovitost své výsledné podoby je sochařská výzdoba západního průčelí téma rozsáhlé, nabízející řadu úhlů pohledu a možností srovnání. Když jsem dospěla k tomuto závěru, rozhodla jsem se, že svou práci rozdělím na dvě poloviny – první obsáhne prvotní cíl mého bádání a obecně pojedná o výzdobě západní strany s minimálním hodnocením a vytvoří tak jakýsi rámeček pro druhou část, která se bude zabývat jedním dílem podrobněji.

Pro druhou část jsem tématem zvolila bronzové dveře Vratislava H. Brunnera a Otakara Španiela, neboť jsou v západním průčelí dílem výjimečným jak po stránce ikonografické, tak co se týče uměleckého provedení. Zde jsem vycházela především z archiválií vztahujících se k soutěži na bronzové dveře a jejich realizaci v Archivu Pražského hradu. Pátrala jsem rovněž po podobě konkurenčních návrhů v úmyslu srovnat je s vítěznou prací. Zásadním zdrojem informací mi byl také článek Josefa Cibulky *Bronzová vrata svatovítské katedrály* publikovaný v časopise *Umění* roku 1930. Dílo Otakara Španiela

poměrně důkladně rozebírá dosud nepřekonaná monografie z roku 1954, jejíž součástí je i pojednání o svatovítských dveřích, cenný je rovněž jeho vlastní soupis prací v archivu Národní galerie. Naproti tomu dílo Vratislava H. Brunnera uspokojivě zpracováno není. Publikace Ludmily Kybalové *Tvůrce české knihy V. H. Brunner* pojednává sice základní, ale přece dílčí oblast jeho tvorby, a titul *V. H. Brunner 1886-1928*, který vyšel u příležitosti posmrtné výstavy autorovy tvorby, je v záběru širší, ale charakteru skutečné monografie je velmi vzdálen. Konkrétně k Brunnerově účasti na dveřích se zde vztahuje jediná věta. Brunner na své zásadní zhodnocení stále čeká.

Vedle podrobného ikonografického rozboru bronzových dveří a jejich stylového pojednání jsem usilovala o zařazení tohoto díla do kontextu tvorby obou autorů, o srovnání s jiným významným příkladem – bronzovými dveřmi novorománského kostela sv. Cyrila a Metoděje v Praze-Karlíně, jejichž výzdobu navrhl Josef Mánes. Součástí práce je i pojednání o jistých a možných inspiračních zdrojích.

Na vzniku této práce mají podíl i ti, kdo mi ochotně poskytli studijní materiál, obrazovou dokumentaci nebo věnovali čas svými radami či připomínkami. Jsou to: Mgr. Martin Halata, vedoucí Archivu Pražského hradu, Ing. arch. Michal Šula, odborný archivář tamtéž, Mgr. Jaroslav Sojka, kurátor Oddělení uměleckých sbírek Hradu, ak. soch. Petr Vitvar a v neposlední řadě vedoucí práce prof. PhDr. Lubomír Slavíček, CSc. Všem patří můj dík. Za drobnou pomoc děkuji také PhDr. Taťáně Petrasové a PhDr. Lence Bydžovské, Csc.

## II. Od snu k dostavbě

28. září 1929, u příležitosti tisíciletého výročí mučednické smrti knížete Václava, se slavnostně otevřely bronzové dveře do rekonstruované a dostavěné katedrály sv. Víta na Pražském hradě. Stalo se tak po téměř stoletém úsilí, na jehož počátku stál sen svatovítského kanovníka a spisovatele Václava Michala Pešiny z Čechorodu (1782–1859) dokončit český chrám chrámů.

Právě on podnítl vlastenecky smýšlející šlechtu, duchovenstvo i inteligenci k založení Jednoty pro dostavění hlavního chrámu sv. Víta (založena 22. května 1859), jejímž posláním bylo „*pomalů dostavět a uvnitř a vně dokonat kapitulní kostel [...] podle slohu a způsobu jeho prvního založení*“.<sup>1</sup> Prosadit takovou myšlenku v Čechách přitom nebylo vůbec jednoduché. Česká obrozenecká společnost založila svoji představu národní pospolitosti na jazyce a slovesných památkách a romantismus a zejména jeho nostalgické vyzdvihování středověkých hodnot<sup>2</sup> jí byly cizí. Přestože šlo o prvořadou památku slavného období českých dějin, dostavba chrámu nikdy nezmobilizovala lid tak jako stavba Národního divadla.

Devatenácté století zastihlo katedrálu sv. Víta v podobě torza původní gotické stavby (viz obrazová příloha 1), kterou na západě uzavírala provizorní zeď, s částmi pilířů dostavované lodí<sup>3</sup> a mohutnou jižní věží zakončenou renesančním arkádovým ochozem a barokní helmicí, jakož s řadou renesančních a barokních přístaveb a prvků. Tento stav zachycuje slavný Langweilův model katedrály (kolem 1830), viz obrazová příloha 2 a 3. Konzervátor arcibiskupského muzea v Kolíně nad Rýnem Franz Bock nebyl zřejmě od pravdy daleko, když při návštěvě Prahy r. 1857 nazval katedrálu „*skvostnou polozříceninou*“.<sup>4</sup> Oprava pláště středověké části katedrály, poškozeného požáry, ostřelováním, ale i časem, byla skutečně naléhavá.

Od té doby vzniklo několik návrhů na dostavbu chrámu a podobu jeho západního průčelí. Vůbec první vypracoval na Pešinův podnět architekt Karel Řivnáč (1834): projekt předpokládal uzavření stavby vybudováním severní věže a mezi nimi sevřeného západního průčelí, bez dostavby lodní části, obě věže měly být ukončeny gotickými helmicemi. Ve hře ale nebyla jediná, neogotická doktrína – prvním stavitelem katedrály byl po ustavení Jednoty navrhován také Ignác Ullmann,<sup>5</sup> z čehož vyplývá, že program dostavby ovlivňovala skupina umělců a teoretiků nejrůznějšího zaměření.

Projekt Josefa Krannera, prvního stavitele (od roku 1861 do jeho smrti 1871), byl velmi citlivý k Parlérově architektuře. Podle něj měla mít katedrála jedinou dominantu – původní parlérovskou věž, avšak v horní partii gotizovanou. K chóru mělo být ve stylu

romantické neogotiky připojeno trojlodí, opakující v půdorysu i řezu členění Parlérova chóru, západní průčelí ukončil Kranner portálem, opakujícím motiv jižní Zlaté brány.<sup>6</sup> Viz obrazová příloha 4.

Josef Mocker (ve funkci stavitele v letech 1872–1899) pokládal řešení svého předchůdce za příliš jednoduché a ve svých plánech byl razantnější. Jako představitel neogotiky přísného historismu usiloval přiblížit stavbu ideálu klasické gotické katedrály a jeho projekt v západní části vztyčuje dvě věže jako protipól monumentálnímu chóru (viz obrazová příloha 5). Je zajímavé, že za Josefa Krannerera bylo dvouvěžové průčelí bráno za naprosto neproveditelný luxus<sup>7</sup> – důvody, které vedly ke změně stanoviska, by však mohly být součástí jiné práce. Problematice západního průčelí pražské katedrály se blíže věnuji v následující kapitole.

Poslednímu staviteli, sotva třicetiletému Kamilu Hilbertovi (ve funkci v letech 1899–1933)<sup>8</sup> nezbylo, než dokončit chrám podle Mockerových plánů, avšak učinil tak podle nových zásad památkové péče, jak je formuloval představitel vídeňské uměleckohistorické školy Max Dvořák a která uznávala hodnoty všech předchozích slohových období. Proto také jižní věž zůstala barokní helmice, neboť, jak se Hilbert vyjádřil, navrhovaná gotizovaná věž vše ubíjí svojí výškou a rozměry jehlance. Hilbert také inspiroval a zajistil dekoraci nových částí plastikami, nástěnnými mozaikami, vitrážemi a prováděl dokumentovaný uměleckohistorický a archeologický výzkum ve staré části. Byl to také on, kdo navrhl ozdobné pobití dveří v západním průčelí katedrály, které především budou námětem této práce.

## Poznámky

1) Kostílková – Petrasová, s. 11.

2) Pešinova myšlenka na dostavění katedrály vycházela volně z představy německých romantiků, že středověké stavební památky jsou ztělesněním mrtvé vlasti a jejich obnova bude přínosem i pro národ.

3) Idea dostavby chrámu se objevuje v 17. století – a roku 1673 byla skutečně zahájena (z té doby pocházejí taky rozestavěné pilíře) – a znovu se uplatňuje v 18. století (tehdy v souvislosti s kanonizací Jana Nepomuckého), avšak na provedení návrhů nikdy nebylo dost peněz.

4) Viz pozn. 1.

5) První protagonista neorenesance v Čechách, ale také např. spolutvůrce pseudorománského kostela sv. Cyrila a Metoděje v Praze-Karlíně.

6) Za Krannerova vedení byl rekonstruován exteriér i interiér chóru: okenní kružba, slepé kružby opěrných pilířů, chrliče i porušené kvádrové zdivo, byla stržena a znovu postavena kaple sv. Jana Křtitele a některé opěrné severní pilíře, byla odstraněna pultová barokní střecha, která kryla v jediném pásu všechny chórové kaple, a osazeny sedlové střechy, čímž se opět otevřel pohled na triforium a bylo tak dosaženo původního osvětlení interiéru. Z interiéru byl odstraněn barokní mobiliář „*bez umělecké a historické ceny*“ (Kostílková, *Katedrála sv. Víta 2, Dostavba*, s. 21), který byl ve 20. století pracně získáván zpět, a interiér měl být polychromován. Kolem polychromie se ovšem rozpoutala diskuse tak dlouhá, že nakonec byla z celého chrámu polychromována jen korunní komora.

7) Ročník Jednoty 1866–1867, s. 70-78.

8) Po smrti Kamila Hilberta zůstalo místo stavitele neobsazeno a vedení prací se ujali Kamil Hilbert ml. a Karel Lustig. Stavba byla dokončena a postupně byl realizován Hilbertův výzdobný program – kameníky a sochaři působícími při svatovítské huti a formou zadání osvědčeným umělcům. Roku 1954 převzala chrám do správy Kancelář prezidenta republiky a Jednota byla po bezmála stoleté činnosti rozpuštěna.

### III. Západní průčelí a jeho sochařská výzdoba

#### III. 1. Problematický Mockerův projekt

Nynější základní podoba západního průčelí vznikala zároveň s novým půdorysným návrhem katedrály Josefa Mockera<sup>1</sup> v letech 1872–76, nejnovější půdorysy, pohledy a řezy jsou datovány 1888 (detaily však byly měněny i později). Mohli bychom se dohadovat, jak by řešení západní fasády vypadalo v devadesátých letech, kdy došlo k zásadní změně v přístupu k rekonstrukci památek – možná by byl opět použit návrh Josefa Krannerera. Hrubá stavba průčelí totiž ještě nebyla hotová, a Mocker už byl kritizován pro necitlivý puristický postup.<sup>2</sup> Dostavba byla zejména v kruzích ochránců památek nahlížena jako svévolný zásah do dochovaného středověkého stavu panoramatu Pražského hradu a nakonec i celé Prahy, a to dílem, které bylo pokládáno za opožděnou realizaci romantického snu. Jednota, která projekt schválila bez výhrad a s pochvalou, však v Mockerovi stále spatřovala záruku dokončení katedrály „jako uměleckého díla prvního řádu“.<sup>3</sup>

Jak se zdá, Mocker nedocenil originální architekturu Petra Parléře, vymykající se z typického schématu gotických katedrál postavením Svatováclavské kaple, Zlaté brány a mohutné jižní věže napojené na transept,<sup>4</sup> a protože původní plány, především ty od Mistra Matyáše, se nezachovaly, opřel se o vzor klasických katedrál v Kolíně a v Paříži. V rámci přísného historismu, zakládajícím se na zobecňujícím chápání slohu, je ovšem jeho postup logický. Svou roli tu sehrálo i od baroka využívané pohledové rozmístování „triumfální“ architektury ve městě – ideální poloha Hradu (jaká nemá v Evropě obdoby) jako by jej přímo vyzývala k vytvoření ideálního chrámu.

Ať už z důvodů jakýchkoli, Mockerův projekt potlačil dominantní úlohu jižní věže a roli jižní fasády, která v koncepci Karla IV. byla hlavním katedrálním průčelím, neboť jižní stranou je katedrála otočena k městu i královskému paláci, a její význam vzrostl v rámci korunovačního řádu. V novém hodnocení Mockerova podílu na katedrále však zaznívá názor, že odlišným řešením jižního a západního nástupu architekt podtrhl výjimečnost pražského chrámu (Mojmír Horyna). Dodnes ale monumentální líčení Posledního soudu, umístované na vstupní, zpravidla západní portál, poukazuje na slavnostní, hlavní vstup do chrámu na jihu, přestože už ve středověku bylo v plánu pokračovat ve stavbě katedrály směrem na západ. Významu jižního portiku odpovídala i bohatá sochařská výzdoba, z níž se zachovala jen drobná architektonická plastika.<sup>5</sup>

Mocker vyšel z představy klasické francouzské katedrály, kde nejhonosnější je západní průčelí s dvojicí věží po stranách, velkým oknem s kružbou a třemi portály s plasticky zdobenými tympanony, které zároveň slouží jako hlavní vstup do chrámu a odkud přichází jasně směřuje k chóru jako vrcholu své cesty. Základní nevýhodou západního průčelí byla už od počátku těsná zástavba při této (a severní) stěně katedrály, která znemožňuje odstup, potřebný pro celistvé uchopení průčelí, zatímco jižní fasádu obklopuje rozlehlé nádvoří. Přestože je výzdobný program chrámové fasády obecně vytvářen pro pohled zblízka, je důležitý i celkový dojem, v němž se detaily ztrácejí, a ten je v případě západního průčelí pražské katedrály roztržštěný. Ostatně už před otevřením katedrály (1929) se objevovaly názory, že velkoleposti dómu by měl odpovídat i patřičný pohledový efekt, a že by proto bylo na místě odstranit přilehlé spojovací křídlo. Zrušení tohoto traktu bylo mj. i součástí projektu architekta Antonína Bašánka a souhlasil s ním nakonec i Kamil Hilbert.<sup>6</sup>

### **III. 2. Stavba a kamenické práce**

Hrubá stavba západního průčelí byla ukončena roku 1892 vztyčením helmic a osazením velkých křížových kytek, v dubnu 1898 byl dokončen štít. Program sochařské výzdoby se měnil ještě roku 1887. Byl vskutku velkorosý. Na jeho ikonografickém obsahu Mocker spolupracoval s biskupem Františkem Kráslem. Jeho součástí měly být sochy v různých úrovních průčelí, figurální reliéfy v tympanonech i ve cviklech štítů, a dokonce už tehdy bylo navrhováno umělecké ztvárnění vrat figurálními motivy. Viz příloha 6-11.

Konkrétně šlo o skulptury domácích světců v ostění postranních portálů: Víta, Ludmily, Václava, Vojtěcha (levý portál) a Prokopa, Jana z Nepomuku, Anežky a Zikmunda, zatímco v ostění hlavního portálu měly být umístěny čtyři sochy starozákonních proroků a čtyři sochy evangelistů, pro střední pilíř se předpokládala plastika Madony. V úrovni štítů měly střední portál obklopotovat sochy sv. Petra a Pavla, boční portály pak figury církevních otců. Ve výšce velkého západního okna se počítalo se sochami dalších světců. Hlavní tympanon měl nést pět scén utrpení Ježíše Krista: od modlitby v zahradě Getsemanské po Ukřižování, pro boční tympanony byly navrhovány varianty Adam a Eva nebo Křest Krista (levý portál) a Zvěstování nebo Abraham (?). Ve středním štítu se počítalo s reliéfní scénou Korunování Panny Marie, v postranních štítech šlo opět o varianty David a Mojžíš nebo archandělé Michael a Gabriel. Náměty pro podvěžní vrata se měly vztahovat k českým patronům, náměty hlavních vrat k tematickým okruhům Adam a Eva a Jáchym a Anna. Přes několikrát pozdější pokusy nebyl tento program nikdy úplně realizován.<sup>7</sup>

Za Mockerova působení byly osazeny plastiky charakteru sériových kamenických prvků: baldachýny, křížové kytky, krabi, fiály a chrliče. Přestože byl Mocker zručným kreslířem, jak dokládají dochované kresby zoomorfních a antropomorfních motivů (viz příloha 12-16), návrhy pro plastiky přenechával sochařům. Například chrliče byly zhotovovány podle modelů kovolitce Rudolfa D. Zatloukala a Ferdinanda Scharffa a v kameni je prováděli sochaři Jindřich Čapek st., Josef Drobný, František Hergesel ml. a Josef Müller. Neogotické chrliče vycházely z tvarů svých gotických předchůdců. Ty po ikonografické stránce spolu s různými maskami zpravidla zpodobňovaly síly zla, které symbolizovaly neustálé ohrožení Boží obce d'áblem a jeho „běsy“. Po západní fasádě jsou „rozsety“ neogotické chrliče tvarů v podobě mnichů, čarodějnice, chůvy, chimér, psů, okřídleného psa a lva, kozla, kohouta, žáby, sovy, či orla.

Svůj definitivní, dnešní vzhled získalo západní průčelí (až na malé výjimky) během stavitelského období Kamila Hilberta, na němž spočívala i organizace sochařské výzdoby. Vedle osazení a dotesání menších kamenických prvků byla provedena i kružba velkého západního okna, v jehož řešení se Hilbert nedržel Mockerova návrhu lomeného okna s pruty a poněkud „jednotvárnou“ kružbou a zvolil nový vzor: růžici (viz příloha 17). Rozeta, na níž se pracovalo v letech 1913–17, se skládá z osmi sférických čtverců, jejichž kružby volně parafrázuji kružby oken velké lodi s dvojicí plamének po stranách rozety. Vnitřní a vnější kruh rozety po obvodu zdobí plastické prvky se zvířecími a rostlinnými motivy, jejichž styl je ovlivněn secesí – zachované skicy (viz příloha 19 a 20) dokládají, že také Hilbert byl velmi dobrý kreslíř.<sup>8</sup> Středová výplň s fénixem (viz příloha 18), který povstává z hořících trnových prutů, odkazuje na Kristovu oběť a zmrtvýchvstání a navazuje na christologickou ikonografickou vrstvu katedrály.<sup>9</sup> Ornament prováděl bezprostředně v kameni bez pomoci modelů, přímo z nákresů Kamila Hilberta ornamentalisty Velich. Růžice byla zasklívána v letech 1926–28 podle návrhu Františka Kysely. Do cviklu nad rozetou navrhoval Hilbert umístit reliéf Korunování Panny Marie z původního Mockerova sochařského programu. Návrh byl ale zamítnut a námět doporučen pro výzdobu tympanonu.<sup>10</sup>

Do cviklů pod rozetou byly roku 1934 z fasádních bos vytesány dvojice polopostav od Vojtěcha Suchardy, jenž se na výtvarném programu novostavby podílel řadou kamenických a sochařských prací, které nejen navrhl, ale i vytesal (je např. autorem maskaronů na západních věžích – viz příloha 24). Jde o podobizny stavitelů Mockera a Hilberta na jižní straně a Františka Kysely, autora dekorativního skla růžice, a historika umění Zdeňka Wirtha, dlouholetého činitele uměleckého odboru Jednoty, na straně severní, s příslušnými atributy. Byl to právě Wirth, kdo navrhl plasticky pojednat tento prostor pod rozetou. Nicméně už

Hilbert ve svém návrhu rozety zamýšlel umístit do levého cviklu podobiznu Mockera a do pravého svoji (viz obrazová příloha 21 a 22). Portréty, které se stylově blíží civilismu, zdůrazňují profesi zpodobněných v takřka anekdotické zkratce a kvalitou patří spíše do kategorie, kterou se nyní budu zabývat.

### III. 3. Sochařské práce

Vlastní sochařský program západního průčelí začal být realizován až s příchodem nového století. Roku 1902 byl vypsan konkurs na sochařskou výzdobu západních věží, jejíž ikonografie byla předem dána a vycházela z Mockerova původního návrhu: jednalo se o plastiky světců. Postavy světců a andělů tradičně patřily k výzdobnému programu katedrál a z ikonografického hlediska plnily úlohu Božího vojska, které bránilo chrám a náboženskou obec před silami zla, symbolizovanými různými ďábelskými podobami, v západním průčelí uplatňovanými především na chrličích a maskách.

Konkursu se zúčastnilo 26 sochařů s 60 návrhy (každý předložil nejméně dva modely), k jejichž posouzení byla ustavena jury v čele s Františkem hrabětem z Thun-Hohensteinu.<sup>11</sup> Zadáno bylo celkem čtrnáct soch světců a dva andělé šesti vítězům: akademickým sochařům Čenku Vosmíkovi, Janu Kastnerovi, Emilu Halmanovi, Štěpánu Zálešákovi, Františku Hergeselovi a Josefu Kalvodovi, přičemž pouze Vosmík a Kalvoda prováděli své sochy sami, zatímco ostatní byly zhotoveny podle modelů vítězných autorů.<sup>12</sup>

Šlo o sochy učitelů východní církve: sv. Atanasia, Basilia, Jana Zlatoústého, Cyrila Alexandrijského, Jana Damašského, Řehoře Nysského a Cyrila Jeruzalémského, jimiž byla v červenci 1903 osazena severozápadní věž. Zatímco pro jihozápadní věž byly zhotoveny sochy řádových světců-zakladatelů sv. Bernarda, Kláry, Kateřiny, Benedikta, Františka z Assisi, Norberta a Dominika (vyzvednuty byly v listopadu toho roku). Na začátku května 1904 byly na věže přidány sochy dvou andělů od Štěpána Zálešáka. Polohu soch na věžích a jejich autory udává plánec v příloze 26. Jednotlivé sochy viz příloha 26/2-16.

Tyto figury však byly vzhledem ke svému umístění ve značné výšce chápány spíše jako dekorativní plastika. Většina však tuto rovinu směle překračuje, už jen propracováním detailů, které návštěvník nemá šanci vidět – lemy a záhyby šatů nebo úl sv. Bernarda se včelami či detail monstrance sv. Kláry. Některým nelze upřít působivost – především ženským sochám sv. Kláry a Kateřiny, zhotoveným podle návrhu Jana Kastnera. Ostatně Kastner (1860–1912) měl s náboženskými tématy velkou zkušenost a svými díly obohatil interiéry řady chrámových staveb. Podobně i Čeněk Vosmík. Zdá se však, jako by světci jižní

věže působili poněkud životněji, což patrně souvisí s tím, že jsou nám – a byli pravděpodobně i sochařům – bližší. Učitelé východní církve jsou v provedení stejnorodí, jeden snadno zaměnitelný za druhého. Takže se nabízí otázka, zdali bylo v případě severní věže správně zvoleno téma, zvláště když víme, že jediným východním církevním otcem, který na Západě „zdomácněl“ je Jan Zlatoústý.

Vysoká umělecká kvalita se očekávala u soch králů pod baldachýny opěrného systému, jejichž autoři byli pečlivě vybíráni. V královské galerii měli být zastoupeni Přemyslovci, Lucemburkové, Habsburkové a členové dalších rodů (Jiřík z Poděbrad, Vladislav II.), kteří se počínaje 11. stoletím zasloužili o budování chrámu. Program rozvrhl stavitel Hilbert a konkrétně jej měl sestavit konzervátor Herain. Pro zhotovení prvních pěti přemyslovských soch byli Hilbertem navrženi umělci Stanislav Sucharda, Jan Kastner, Ladislav Šaloun, Alois Rieber a Emil Halman. Předpokládalo se, že přes léto 1906 budou sochy provedeny a do vánoc osazeny.<sup>13</sup> Z plánu však z finančních důvodů sešlo a až padesáté výročí vlády Františka Josefa I. v roce 1908 bylo podnětem k objednání alespoň dvou soch z tohoto programu (v červnu 1908) – Karla IV. jako zakladatele staré části katedrály u Stanislava Suchardy a císaře Františka Josefa jako zakladatele a největšího podporovatele nové části u Aloise Rieberta.<sup>14</sup> 2. prosince 1908 byly sochy vysoké 2,6 m odhaleny.

Karel IV. patří do kategorie monumentálních děl Stanislava Suchardy (1866–1916), jejímž vrcholem je pomník F. Palackého (1912). Sucharda reagoval na myslbekovskou tradici syntézou dobových tendencí: symbolismu, impresionismu a secese. To je patrné i na soše Karla – je tu citelné jisté odlehčení – spíše než největšího z českých panovníků tušíme tu mistra ducha, který ostatně s již charakteristickým úsměvem drží v ruce model svého díla – gotické katedrály, a nikoli jablko či žezlo, zatímco druhou si elegantně přidržuje svůj plášť (viz příloha 27). Sochu zhotovenou z měkkého druhu pískovce charakterizuje splývavý rukopis bez ostrých detailů se stopami po dlátě především na plášti. „Tupá“ reakce (Volavka) tohoto kamene na světlo sceluje tvar díla a podtrhuje jeho plastičnost. Jedinými zdobným prvkem jinak prostého šatu jsou lemy s geometrickými vzory, které vznikly rytím. Zdobnými secesními kreacemi ale zcela otevřeně hýří konzola, jež panovníka podpírá – je však možné, že konzolu vytesal bratr jmenovaného, Vojtěch Sucharda.

Jako by západní strana nebyla vyvoleným prostorem – jako by zde Boží vojsko marně svádělo boj s nepřejícnými silami, ke zhotovení ostatních soch už bohužel nikdy nedošlo. Postava rakouského císaře byla nadto v roce 1918 jako nežádoucí odstraněna a teprve roku 1951 – a příznějme, že z nouze – nahrazena sochou arcibiskupa Arnošta z Pardubic, jako protějšku Karla IV., od Ladislava J. Kofránka.<sup>15</sup> Ještě v Ročníku Jednoty za rok 1946 se

uvádí, že Kofránek sochu Arnošta z Pardubic tvoří, nemůže být tudíž pravdou, že byla roku 1924 či 1942 instalována, jak se jednou tak a podruhé onak uvádí v akademické publikaci Katedrála sv. Víta v Praze.<sup>16</sup> Více než třicet let bylo tedy místo po pravici Karla IV. prázdné.

Ladislav Kofránek (1880–1954) byl bytostným založením lyrik s převládajícím sklonem ke komorní plastice. V základu jeho díla ovšem tkví klasický realismus jeho učitele Myslbeka, k němuž se stále vracel a který dál rozvíjel. Již od počátku tvořil v oblasti portrétu, v níž vzniklo několik prvotřídních prací, ale účastnil se i monumentálních sochařských realizací a tvořil architektonickou plastiku. Socha arcibiskupa vhodně doplňuje Karla IV., neboť svým postojem a výrazem, v nichž je dobrá, vyjadřuje důstojnost a vážnost úřadu, katedrály i okamžiku, kdy před ní stojíme... Viz příloha 28. Na detailech sochy spolupracoval Kofránek s Josefem Cibulkou. Zhotovena z pískovce, vykazuje socha podobné vlastnosti jako její pendant. Při této příležitosti zmiňme, že téměř na veškerou sochařskou výzdobu západního průčelí byl použit jemnozrnny druh tohoto kamene z lokality Hořic a Mšeného.

Ještě ve dvacátých letech se stále počítalo se sochařskou výzdobou portálů, nejen v tympanonech, ale i na středním pilíři a ostění – zmínky o ní se nacházejí v záznamech ze schůze poroty hodnotící návrhy na bronzové dveře.<sup>17</sup> A roku 1949 se Lidová demokracie ptá, zdali se nalezne mecenáš, který umožní dokončení „sošnické výzdoby“ západních portálů. Nakonec došlo alespoň na vyplnění tympanonů, které bylo podobně jako náhrada sochy rakouského císaře dlouho z finančních i technických důvodů nedostižné. Už v roce 1910 byla u prof. Kastnera objednávana skica pro portálovou plastiku, která patrně Jednotu neuspokojila.<sup>19</sup> A tak roku 1916 byly tympanony prozatímně uzavřeny hladkými kvádríky a v roce 1926 zazděny, neboť na vyplnění plastikami „nebylo možno pomýšlet“.<sup>20</sup> Tympanony byly až dlouho poté zhotoveny z vápence podle návrhu Karla Dvořáka (1893–1950) a osazeny jako jedny z posledních sochařských prací na katedrále. Patří nakonec k tomu nejkvalitnějšímu v západním průčelí.

Shodou okolností stojí v chrámu sv. Víta Dvořákovo první mistrovské dílo – socha sv. Václava pro světcovu kapli – a v tomto chrámu se jeho tvorba také uzavřela: reliéf Ukřižování (1949) ve středním tympanonu západního průčelí je Dvořákovým posledním dokončeným dílem. A v obou je citelná česká gotika a raná renesance. To vyplývá jednak z určení obou děl, ale také z vlastní podstaty Dvořákova umění, které bylo veskrze tradiční, tedy poznamenané zejména domácí sochařskou tvorbou: vedle gotické především barokní, dále Myslbekem (a jeho zásadou pevné stavby sochařské hmoty) a Štursou (a jeho zásadou, že hmota je oduševnělá).

Pro střední tympanon byly vytvořeny reliéfy s náměty Ukřižování, Vrhání kostek o roucho Kristovo a Oplakávání (osazeno 1954). Na postranních portálech jsou reliéfy s Narozením (sever) a Nanebevzetím (jih). Oba dokončil až roku 1963 V. Žák. Viz příloha 29.

Západní strana gotického chrámu bývala tradičně zasvěcena smrti a zasnění, a proto v tympanonu západního portálu býval často zobrazován Poslední soud, který zároveň završoval „dějiny spásy“ symbolicky začínající východním oltářem jako symbolem Kristovy oběti. Ve sv. Vítu, kde je dobové ztvárnění Posledního soudu součástí jižní Zlaté brány (1370-71), bylo pro západ logicky zvoleno téma méně frekventované, avšak pořád příznačné. Rozbor tohoto díla, jenž by vydal na samostatnou práci, si dovoluji přenechat jiným kolegům.

Západní průčelí svatovítské katedrály zůstává sochařsky nejspíš navěky nedokončeno. Sotva se najde sponzor, jenž by chtěl zisk zhodnotit tímto způsobem. Kdo však ví? Druhá věc je, co bychom pod baldachýny mohli dát. Aktuální by možná byly sochy Ctností... A pak, museli bychom mít dost vážnou příležitost, abychom bez pošetilosti navázali tam, kde předchůdci skončili – nějaké nové obrození... Avšak zpět ke skutečnosti: to, co je z výzdoby západního průčelí nejvíce hodno obdivu, je divákovi nablízku. Jsou to především bronzové dveře, které si pro svůj speciální ikonografický program i vynikající zpracování zaslouží zvláštní pozornost.

## Poznámky

- 1) Absolvent vídeňské AVU, žák třídy středověké architektury prof. Friedricha Schmidta, jež bývá ztotožňována s přísným puristickým stylem rekonstrukce památek.
- 2) Například Zdeněk Wirth (po roce 1918 také člen uměleckého odboru Jednoty) v jeho projektu viděl „*dílo suchého teoretika*“ a v dostavbě „*neživotný projev bezkrevného umění*“, Kostílková, *Katedrála sv. Víta 2, Dostavba*, s. 34. A ve dvacátých letech Vojtěch Birnbaum v Národních listech (27. 1. 1924) píše, že „*památka byla dostavbou ne-li zničena, tedy těžce poškozena, byla tím zmenšena její cena jako originálu*“.
- 3) Kostílková, *Jednota*, s. 201.
- 4) T. Petrasová ale také uvádí, že podle nálezu při západní stěně velké věže se soudilo, že Mockerova varianta představám parléřovské huti odpovídá. Petrasová 1994, s. 215.
- 5) Podle tohoto torza bývá usuzováno, že ústřední místo na středním pilíři příslušelo soše Krista nebo Panny Marie a součástí sochařského programu mohly být sochy císaře a císařovny a figury dvanácti apoštolů. Podobou výzdoby a jejím ikonografickým významem se zabýval především Jaromír Homolka a Pavel Kalina (oba texty viz Literatura). Rovněž v

rámci novodobého výtvarného programu se plánovala sochařská výzdoba jižního portálu, kterou měly tvořit postavy patronů všech čtyř zemí republiky. Program měl vytvořit Josef Cibulka. Tento návrh byl však vznesen v pohnuté době podzimu 1939 a k jeho realizaci nikdy nedošlo. (Zápis se schůze uměleckého odboru Jednoty z 15. října 1939.)

6) Takový názor publikoval kupříkladu Venkov 2. ledna 1927 v článku Z. Schmoranze a B. Slámy „Uvolněte chrám sv. Víta!“, na který reagoval Kamil Hilbert ve vydání z 9. ledna. Hilbert ve svém článku popisuje *„překvapující účín grandiosního obrazu dómu, když se prošlo koutovou brankou z druhého do třetího nádvoří – obrazu, jenž poutal Slavička a spoutal jej k pilnému studiu hmoty, detailů a těžké perspektivy [...] tehdy nebylo třeba uvolnit nové západní průčelí [...] Jinak je tomu nyní po neuváženém uzavření oné koutové branky, jež se stalo asi před čtyřmi roky. O překvapující obraz náhle se vynořivší skupiny nejkrásnějších jednotlivostí dómu, jimž probošství a kašna sv. Jiří dodávaly monumentality, byli jsme pojednou ochuzeni a zbyl nám jen násilný, vaz lámající obraz nového západního průčelí.“*

7) Tento program obsahují průčelní pohledy se signaturou M XI 10 a 11, uložené v APH, fond Jednota, historické plány z fondu arch. Josefa Mockera, složka M XI.

8) Ke zhotovení obrovské kamenné růže bylo v letech 1914–15 použito 248 různě a bohatě profilovaných kusů z tvrdého kamene a pískovce, z nichž mnohé měří 2 m<sup>3</sup>, nejmenší 0,2 m<sup>3</sup>. Kružba měří celkem 170 m<sup>2</sup>. Ročník Jednoty 1915, s. 12. Hilbertovu zručnost dokládají skicy v APH, fond Jednota, historické plány z fondu arch. Kamila Hilberta, složka H III.

9) Původně střed růžice vyplňovala hlava Krista (viz táž obrazová příloha).

10) Zápis ze schůze Uměleckého odboru Jednoty konané 30. 10. 1912.

11) Členy byli: biskup František Krásl, Josef Zítek, Zdeněk Schubert, Kamil Hilbert, Josef Mauder, Stanislav Sucharda, František Ženíšek.

12) Tato praxe rozdělení pracovního postupu na soše mezi umělce a řemeslníka byla běžná v 19. století. Postupně ji vytlačovalo hnutí za obnovu sochařské práce v definitivním materiálu, které se u nás objevilo na konci 19. století a k jehož úspěchu přispěla hořická kamenická škola.

13) Protokol o schůzi ředitelství svatovítské jednoty z 25. 5. 1906 a z 26. 10. 1906.

14) Socha císaře Františka Josefa měla být původně zadána J. V. Myslbeckovi, který ovšem požadoval honorář 7000 Kč, zatímco Rieber žádal „jen“ 2500 Kč. Z protokolu o schůzi ředitelství z 25. 5. 1908.

15) Tato socha měla být původně s příslušnou architektonickou kompozicí začleněna do prostoru mezi dvěma vnitřními pilíři chrámového ochozu kolem presbytáře, v ose proti kapli sv. Jana Křtitele, kterou první arcibiskup založil. *„Po shlednutí skizy modelu v umělcově*

*ateliéru a papírovém vytyčení na místě samém uznala však příslušná komise toto místo pro památník v navrhované formě za nevhodné a doporučila, aby sochař L. Kofránek komponoval sochu arcibiskupa v nadživotní velikosti pod baldachýn nad vnějším ochozem záp. průčelí nad hl. portálem.“ Ročník Jednoty 1942, s. 9.*

16) Petrasová, Dostavba katedrály, s. 232, a Michal Šroněk, Výzdoba a zařízení katedrály, s. 259.

17) APH, fond Jednota, Bronzová vrata 1925-29.

18) Výtisk ze 17. 4. 1949, výstřižková dokumentace APH, karton Chrám sv. Víta.

19) Zamýšlený „Život Krista“ (Narození a Utrpení) byl dle názoru členů uměleckého odboru příliš drobný. Záznam ze schůze uměleckého odboru Jednoty 30. 10. 1912.

20) Ročník Jednoty 1926, s.13.

## IV. Bronzové dveře

Výjimečnou prací v novodobé výzdobě dómu jsou monumentální bronzové dveře Otakara Španiela a Vratislava H. Brunnera ke třem portálům západního průčelí katedrály, a to jak po ikonografické stránce, tak co se týče uměleckého a technického provedení. Jejich realizaci umožnil příspěvek Živnostenské banky ve výši 500 tisíc korun, s úroky pak 670 tisíc, který Jednotě věnovala roku 1921. Dveře byly symbolicky otevřeny při slavnostním zpřístupnění dómu 28. září 1929.

### IV. 1. Soutěž

S myšlenkou ozdobného ztvárnění vrat, patrně též v bronzu, přišel už Josef Mocker, jak bylo dříve zmíněno, znovu ji pak začal prosazovat a úspěšně realizoval Kamil Hilbert. V archivu Jednoty se dokonce nachází karton s Hilbertovou vlastní verzí jejich výzdoby v hrubé, neúplné skice (příloha 30 a 31).<sup>1</sup> Na jaře roku 1926 Jednota rozhodla vypsát na umělecké provedení dveří soutěž, kterou dala na vědomí prostřednictvím uměleckých spolků: její podmínky si vyzvedlo 35 zájemců. Lhůta pro podání návrhů, původně stanovená na 20. listopadu 1926, byla na žádost uměleckých kruhů dvakrát prodlužována,<sup>2</sup> nejdříve na 3. ledna, poslední termín byl pak stanoven na polovinu února 1927. Umělecké ztvárnění dveří bylo přitom jedním z největších uměleckých úkolů tohoto období. Soutěžní podmínky se týkaly především technického provedení.<sup>3</sup> Volba ideového obsahu a způsob výzdoby, včetně rozdělení plochy a počtu polí a obrub, byl ponechán soutěžícím. Určeno bylo pouze to, že pojetí musí být monumentální a přiměřené církevnímu prostředí a místu určení. Nicméně na počátku, před vyhlášením soutěže, existovala v uměleckém odboru jistá představa o omezení námětu nejspíše na výjevy ze života sv. Václava a Vojtěcha,<sup>4</sup> od níž se nakonec ustoupilo. Přes tuto tvůrčí volnost šlo o soutěž vzhledem k daným podmínkám poměrně náročnou.

V dané lhůtě se sešlo 18 návrhů, které posuzovala šestičlenná porota pod vedením Maxe Švabinského, v níž zasedl Antonín Matějček, Bohumil Kafka (oba profesori AVU), architekt Václav Rozštlapil (předseda uměleckého odboru Jednoty) spolu se stavitelem Hilbertem a biskupem Antonínem Podlahou, zastupujícím metropolitní kapitulu.<sup>5</sup> Hned při svém první setkání 18. února 1927 konstatovali porotci vysokou úroveň soutěže. Návrhy posuzovali anonymně, a to ve dvou kolech (25. února a 3. března), a v diskusi o konečném pořadí byli vcelku svorní. Do užšího výběru postoupilo sedm návrhů, přičemž návrh označený

jako „B 23 v kruhu“ sochaře Otakara Španiela a kreslíře Vratislava H. Brunnera byl už patrně v prvním kole favoritem soutěže a porota jej nakonec také všemi hlasy doporučila k provedení. Vysoce hodnoceny byly už napoprvé rovněž varianty Celdy Kloučka pro důslednost plošného řešení dveří, invenční bohatost dekorativní výzdoby, kompoziční souzvuk částí ornamentálních a figurálních – porotci uznali, že mnohá z navrhovaných alternativ by byla způsobilá provedení, a nakonec udělili jeho návrhu „g“ druhou cenu.<sup>6</sup> Soustavná ideovost bylo jediné, co porota v Kloučkových projektech postrádala.

Španielův a Brunnerův návrh „B 23 v kruhu“ zvítězil pro výjimečný námět, uměleckou kvalitu a technickou dokonalost provedení. „Mimořádnou předností návrhu je ikonografická osnova, jež vhodně připomíná v hlavních dveřích dvojí přenesení ostatků patrona chrámu a dvojí výstavbu kostela. Po stránce formální je řešení dveří jako soubor reliéfních výplní v celku i detailech šťastné a vyhovuje podmínkám hmoty i technice litecké a zpracování kovu,“ uvádí se v zápisu Jednoty.<sup>7</sup> Z dostupných dokladů se projekt uvedené dvojice jeví opravdu výjimečným, byť se z dnešního pohledu zdá, že téma, které zvolili, se samo nabízí. Šťastný námět dovozoval i snadné rozčlenění do dějových obrazců a nadto korespondoval se zasvěcením chrámu zemským patronům sv. Vítovi, Václavovi a Vojtěchovi a s jeho interiérovou výzdobou.

O tom, jak vypadaly jiné konkurenční práce, vypovídají dnes již jen hodnocení anonymních návrhů v zápisech Jednoty. Vyplývá z nich především to, že žádný z nich neměl tak dokonale propracovanou ikonografickou osnovu, jindy také kompozice neodpovídala požadavku na monumentální pojetí (např. námět „Národní svatyně“ byl doporučen pro venkovský kostel nebo „Život“ pro oltářní plastiku) či pojetí nebylo vhodné pro daný materiál (návrh „Křest“ byl posouzen jako způsobilý pro dřevo, nikoli pro bronz) nebo nebyly dobře zvoleny proporce vůči budoucí plastické výzdobě portálů a tympanonů (i s tímto bylo třeba počítat), případně proporce figur a ornamentu – např. návrhu „L.M.R.“ (Jan Lauda, František Muzika a O. Rotmayer) bylo vytýkáno, že velikost reliéfních postav patronů na křídlech i velikost hlav Krista a Marie v supraportě by ubíla myšlenku plastické výzdoby středního pilíře, ostění i chystaných tympanonů, nicméně pro sochařskou kvalitu byla návrhu udělena jedna z odměn.

Řada prací se opírala o postavy či poprsí světců, jako již zmiňovaný návrh „L.M.R.“ nebo „Dóm“ (autoři Škoda, Wagner, Holman, Stejskal), který byl rovněž odměněn, nebo se zakládala na cyklech legendárních či křesťanských výjevů, např. „Život křesťanů“ malíře Jana Bauchy a sochaře Karla Pokorného, který byl zhodnocen jako třetí nejlepší. Obsahově originální řešení cyklu u tohoto projektu působilo ale spíš žánrovitě než monumentálně a

návrh neměl dořešenu dveřní tektoniku, porota však ocenila zralý sochařský projev a výrazovou účinnost reliéfů.

Mezi dalšími návrhy se například objevil motiv hlav arcibiskupů počínaje Arnoštem z Pardubic nazvaný „Pro Patria et Deo“, kterému byla vytknuta „*chudoba myšlenky*“, neboť mnozí se o dóm nezasloužili a námět by také mohl vést k nenávisným projevům. Jiné projekty poroty neuspokojovaly pro „*prázdnotu kompozice*“ („Smíření“) či „*chudobu myšlenkovou*“ („Karel IV.“, kde „lev, světci, nápisy, alegorické postavy střídají se bez gradace“), jindy byla vytknuta disharmonie v kompozici reliéfů („Dostavení chrámu“ Jaroslava Horejce a Ladislava Machoně, které ale nakonec získalo jednu z odměn) či snaha o archaičnost kompozice („Modré mezikruží“ a „Naším patronům“).

K instalaci, posouzení a konečně i vystavení návrhů byl pronajat velký refektář v prostorách Klementina. Zde byly také 14. a 15. února 1927 umělecké práce přijímány a od 12. do 20. března vystaveny pro veřejnost. Konkrétní podoba návrhů, které nebyly oceněny či odměněny, zůstává neznámá a stejně tak i jejich autoři, neboť byli vyzváni, aby si své práce po skončení výstavy vyzvedli. Vraceny byly rovněž odlitky úspěšných návrhů (až na vítězný), takže Jednotě zůstaly v archivu jen kresby. Bohužel ani ty se v dostupných fondech Archivu Pražského hradu ani v depozitáři oddělení uměleckých sbírek Hradu nepodařilo vypátrat.

## IV. 2. Ikonografie

Chrám sv. Víta byl vždy nerozlučně spjat s panující dynastií, se sídlem panovníka a dějinami země, vždy se tu prolínal panovnický element s národní tradicí. Zároveň ale katedrála je především stavbou sakrální, zhmotněním určitého duchovního společenství a schránkou ostatků patronů české země. Toto sepětí církevního, panovnického a národního se stalo základním pilířem Karla IV. jako zakladatele katedrály a odrazilo se v jejím ikonografickém programu. Způsobem *Biblia pauperum*, prostřednictvím sledu vybraných událostí z historie chrámu a životů patronů, jimž je zasvěcen, toto sepětí názorně zpřítomňují i bronzové dveře. S vymezením přesné obsahové osnovy díla byl Španielovi a Brunnerovi nápomocen Josef Cibulka (1886–1968), teolog a historik umění, od roku 1933 také člen uměleckého odboru Jednoty, jehož výtečné znalosti na poli církevního umění byly využívány při tvorbě ikonografického programu výzdoby katedrály. A jak dokládá Otakar Španiel, tento mimořádný vědec byl i jiným soutěžícím „nápomocen radou“.<sup>8</sup>

Podle Cibulkova podání<sup>9</sup> autoři neusilovali o velkou figurální výzdobu, nýbrž epickým vypravováním drobných reliéfů chtěli vylíčit stavbu svatovítského chrámu.

S ohledem na vzdálenost bočních a hlavních dveří byl pro udržení souvislosti vybraný námět omezen jen na dvojici hlavních dveří. Vypravování pak bylo uspořádáno do dvou odpovídajících si svislých pásů, v nichž čtvero polí znázorňuje epochy budování chrámu. Do supraport byl umístěn podklad tohoto vypravování, jeho základní motiv.

Pro boční dveře bylo třeba najít dva odlišné náměty, které by působily poměrně samostatně, ale zároveň spolu souvisely. Nasnadě bylo téma dvou zemských světců, které se v různých obměnách v katedrále opakuje: levé dveře jsou věnovány životu sv. Vojtěcha, pravé sv. Václava. Rozvržení námětu je stejné jako u hlavních dveří: pod supraportou s hlavním motivem se odvíjejí legendární osudy světců ve čtyřech polích.

Zatímco hlavní vrata se měla otevírat jen při slavnostních průvodech, oboje postranní měly sloužit jako vchod (východ).

## **IV. 2. A. Hlavní dveře**

### **Supraporty**

Výjevy ve zdůrazněných supraportách znázorňují dvojí přenesení ostatků sv. Víta do Čech. Ikonograficky se záměrně shodují se scénami dvou nástěnných maleb v císařské kapli Panny Marie (tedy nejvýchodnější kapli kostela), které pocházejí z let 1895–1903, jež navrhl J. Mocker a provedl F. Sequens a jejichž námětem je získání ostatků sv. Víta sv. Václavem a Karlem IV. Tyto scény tak na východě i na západě připomínají zasvěcení chrámu sv. Vítu.

Supraporta vlevo zobrazuje sv. Václava přijímajícího svatovítské rámě od císaře Jindřicha I. Ptáčníka (příloha 35). Dar ze saského národního pokladu byl fakticky patrně stvrzením uzavřeného spojení (jež bývá shledáváno jedním z důvodů k Václavově zavraždění). Naproti tomu legenda praví, že Václavovi se ve spánku zjevil sv. Vít, a tak požádal císaře, který mu nabízel různá bohatství, o jeho relikvii. Sv. Vít byl jedním z prvních křesťanských mučedníků, jedním z ochránců císařství a jeho relikvie vlastnila přední opatství v říši.

Obě supraporty jsou pojaty jako slavnostní několikafigurální výjev. Předání jsou po stranách panovníků přítomni církevní zástupci, horní část pod překladem vyplňují vlajkonoši s praporci typu gonfanonu, který vyjadřoval knížecí hodnost a v předheraldickém období byl primárním znakem českého panovníka. Do prostoru pod relikviářem byla umístěna přemyslovská orlice (v původním soutěžním nákresu [příloha 32] i modelu měla ještě příznačné plaménky).

V supraportě vpravo Karel IV. odevzdává ostatky sv. Víta, které získal při své římské korunovační jízdě (1354-55) v Pavii, arcibiskupovi Arnoštu z Pardubic (příloha 40). Císaře doprovází jeho první manželka Blanka z Valois, přestože v té době už byl potřetí ženat, a to s mladičkou Annou Svídnickou (snad proto, že Blanku opravdu miloval?). Arnošta následuje kanovník svatovítského chrámu, historicky by mělo jít o Mikuláše Holubce, s křížem ze svatovítského pokladu. V horní části nese čtveřice panošů baldachýn s erby zemí české koruny. Pod domečkovým relikviářem s českými patrony je vyobrazen dvouocasý český lev. Srovnáme-li soutěžní návrh s výslednou podobou reliéfu (přílohy 32 a 40), vidíme, že v konečném provedení došlo k několika úpravám: Především po boku císaře původně nestála žena, nýbrž postava jinocha-rytíře; ve vrcholu supraporty pak dvojice panošů nesla žezlo, jablko a meč (patrně svatováclavský?) a jejich figury svíral gotický lomený oblouk. Změny, k nimž se přihlásil Otakar Španiel,<sup>10</sup> vedly k mnohem působivější souhře horizontál a vertikál, tedy k rytmičtějšímu výjevu; také upřednostnění erbů se jeví jako šťastnější volba a konečně jistě oceníme i jedinou jasně ženskou postavu tohoto cyklu.

## **Křídla**

### **Levá strana – doba románská**

Dvojí darování ostatků bylo spojeno se dvěma epochami – dobou románskou, která postavila nejdříve rotundu a pak baziliku, a dobou gotickou, která započala se stavbou katedrály, jejíž dokončení však bylo až záležitostí nového věku. Tyto dvakrát dvě stavební etapy zobrazují reliéfy křídel dveří, uspořádané do dvou svislých pásů pod supraportami.

Levé křídlo představuje v prvním výjevu založení svatovítské rotundy sv. Václavem (příloha 36) – není známo, kdy přesně došlo k této události, udává se, že krátce před smrtí knížete v roce 935. Kníže je tu seznamován s budoucí podobou kostela, který má být podle Kosmovy kroniky „*k podobnosti kostela římského okrouhlý*“. Jako předloha k postavě knížete evidentně posloužila gotická socha sv. Václava (1373) ze svatováclavské kaple, tvář ale není tak christoidní a sličná. Jahodník, který podivuhodně vyrůstá z kamene v levém dolním rohu, může svými plody odkazovat na krev mučedníka, ale obecně je pro svůj nízký vzrůst symbolem pokory, skromnosti a dobrých skutků člověka.

Námětem druhého reliéfu je posvěcení rotundy a přenesení ostatků svatého Víta (příloha 37). Jde podobně jako v supraportách o slavnostní mnohafigurální výjev, kde

v popředí je čtyřmi jáhny nesena ostatková schránka do svatyně v pozadí, obklopené knížetem Boleslavem a lidem.

Třetím reliéfem začíná druhá románská etapa – založení baziliky sv. Víta Spytihněvem II. v roce 1060 (příloha 38). Zde stavitel, kterého Španiel obdařil rysy Myslbeka, předává knížeti model kostela, jehož zdivo vystupuje z půdorysu v pozadí scény. (Podle Josefa Cibulky si Brunner tento reliéf ještě přál změnit.) Výjev se odehrává v době, kdy český stát je již sjednocen a potřebuje reprezentativnější sakrální centrum, které zároveň pojme mnohem větší množství návštěvníků, putujících k hrobu prvního a největšího z českých světců, sv. Václava, jehož ostatky byly do původního kostela přeneseny asi tři roky po jeho smrti údajně ze Staré Boleslavi. V kostele už tehdy také spočívaly ostatky sv. Vojtěcha.

V posledním poli je zobrazeno vysvěcení baziliky biskupem Jaromírem (asi 1075), který za asistence jáhna vepisuje do kříže vysypaného z popela písmena latinské a řecké abecedy, která symbolizují sjednocení ducha Byzance a Říma a univerzálnost církve (příloha 39). Tento výjev je součástí velkého obřadu svěcení katolického chrámu, patřícího k nejstarším církevním rituálům. Jde opět o slavnostnější výjev, jemuž přihlíží Vratislav s manželkou a doprovodem v interiéru románské baziliky, naznačeném arkádou v pozadí. Oproti původnímu nákresu tu došlo k drobné změně, či spíše precizaci výjevu: v pozadí je v kresbě patrná pouze jedna postava – „rozmnžením“ figur v konečné verzi bylo dosaženo toho, že se v pásu rytmicky střídají vícefigurální scény s plochami, kde jsou jen dvě tři postavy.

### **Pravá strana – doba gotická, dostavba**

Pravé křídlo představuje scény spojené se vznikem gotické katedrály a její dostavbou. Bohužel ve spěchu při osazování vrat došlo k záměně prvních dvou reliéfů, a přestože autoři doufali v brzkou nápravu a ředitelství Jednoty ji vyžadovalo, tato chyba už nikdy nebyla odstraněna. O důvodu se můžeme jen dohadovat, neboť žádný vysvětlující doklad se v archivu Jednoty nenalézá. Pořadí scén je tedy následující: V prvním reliéfu Karel IV. a jeho syn Václav navštěvují huť Petra Parlěře (příloha 41). V popředí je patrná typická profilace pilířů, pozadí vyplňuje vysoký chór s opěrným systémem, které už jsou dílem Parlěře, vpravo je opracovávána socha sv. Václava, jejíž autorství bývá Parlěřovi prisuzováno. Tohoto stavitele ze švábského Gmündu přivedl Karel IV. do Prahy někdy roku 1355 nebo 1356 na počátku jeho profesní dráhy.<sup>11</sup> Pražský chrám se stal jeho životním dílem, v němž osobitě

navázal na tradici francouzské katedrální gotiky, jejímž reprezentantem jako jeden z posledních byl Matyáš z Arrasu.

Stavbu chrámu za Matyáše z Arrasu dokládá tedy vinou nešťastných okolností až druhý reliéf (příloha 42). Vepředu Mistr koordinuje stavění pilíře, který má typicky matyášovský profil, v pozadí je bourána románská bazilika, která ustoupila gotické katedrále. Základní kámen katedrály položil Karel IV. s prvním arcibiskupem Arnoštem z Pardubic východně od baziliky 21. 11. 1344 záhy po povýšení pražského biskupství na arcibiskupství. Mistr Matyáš na stavbě pracoval od počátku až do své smrti roku 1352.

První dva obrazy prošly do konečné verze podstatnou změnou. Původní scény se stojícími, takřka negestikulujícími postavami působily dost staticky, nedělově a také prostředím výjevů nebylo víceméně odlišeno (viz příloha 32). Ostatně J. Cibulka dokládá, že tyto dvě scény (a poslední, vztahující se k dokončení katedrály) nebylo už možné ve chvatu posledních dní před odevzdáním návrhu důkladně promyslet a propracovat, že autoři už tehdy pocítovali jejich nedostatečnost. Podle Josefa Cibulky se na koncepci i provádění definitivního modelu nové parléřovské scény ještě podílel V. H. Brunner (zemřel 13. 7. 1928), zatímco scénu s Matyášem koncipoval už podle Cibulkova námětu Otakar Španiel (vznikla až v říjnu 1928). Otakar Španiel ovšem tvrdí, že obě scény jsou jeho kompozice, bez účasti Brunnera.<sup>12</sup> Ať tak či onak, výsledná podoba reliéfů je dynamičtější a různorodá.

Námětem třetího reliéfu je založení nové části katedrály V. M. Pešinou z Čechorodu (příloha 43). Tento výjev je ale zcela symbolický, ve skutečnosti k němu nikdy nedošlo. Svatovítský kanovník se nedožil ani založení Jednoty pro dostavění chrámu v květnu 1859, zemřel ironií osudu o čtrnáct dní dříve, natož položení základního kamene dostavby 1. října 1873, v devítisté výročí založení pražského biskupství. Zakladatelská role mu ovšem plným právem přísluší. Na počátku dostavby stojí právě Pešinův sen<sup>13</sup> a až blouznivé nadšení pro jeho realizaci, kterým si získal i konzervativního politika hraběte Františka Thuna-Hohensteina,<sup>14</sup> jenž se postavil do čela stoupenců dostavby.

Čtvrtý reliéf uzavírá líčení stavby chrámu scénou jeho svěcení, při kterém biskup poklepem berly otevírá bránu kostela (příloha 44). Tento výjev je opět součástí velkého obřadu, jenž sestává z celé řady úkonů a modliteb.<sup>15</sup> Do pozadí se tak dostal „obraz v obrazu“, křídlo bronzových dveří s náměty doby románské. V podobě biskupa byl zvěčněn tehdejší pražský biskup Antonín Podlaha a v jeho asistentech oba tvůrci vrat. Tato scéna nahradila původní „nedostatečnou“ představu přenesení ostatků (viz příloha 32) a je opět v koncepci i provedení dílem Španiela.<sup>16</sup>

## Série portrétů

Po stranách výplní jsou umístěny vždy čtyři dvojice portrétů osobností spjatých se stavbou chrámu. Levé křídlo zdobí podobizny těch, kteří se zasloužili o zrod baziliky a gotické části katedrály (příloha 56). Po stranách prvního pole je to Spytihněv II., zakladatel baziliky, a první český král Vratislav II. jako její dovršitel. Další dvojici tvoří Karel IV. a první arcibiskup Arnošt z Pardubic, pod nimi jsou umístěni stavitelé Matyáš z Arrasu a Petr Parlář. Po stranách spodního pole je vyobrazen druhý pražský arcibiskup Jan Očko z Vlašimi a první ředitel stavby katedrály Leonard Bušek.

Na pravém křídle (viz příloha 57) ke gotické etapě ještě patří třetí ředitel stavby a dvorní kronikář Karla IV. Beneš Krabice z Weitmile, zatímco na druhé straně prvního pole je zpodobněn Tomáš Jan Pešina z Čechorodu, svatovítský kanovník, jenž už ve druhé polovině 17. století spolu prosazoval dostavbu katedrály. Po stranách druhého reliéfu je to vlevo Václav Michal Pešina a vpravo první stavitel novodobé části katedrály Josef Kranner, třetí reliéf doplňují kardinál Bedřich Schwarzenberg (vlevo) a stavitel Josef Mocker. Poslední pole lemují portréty biskupa Antonína Podlahy (vlevo) a posledního stavitele Kamila Hilberta.<sup>17</sup>

## IV. 2. B. Boční dveře

Zatímco ikonografie hlavních dveří vychází ze skutečných událostí, tematika postranních čerpá z legend o životě dvou nejvýznačnějších českých světců, jejichž ostatky jsou ve svatovítském chrámu uloženy už od jeho počátků. Znovu je třeba uznat, že náměty dveří jsou důmyslně rozvrženy: význam „importovaného“ Víta nikdy nedosáhl roviny úcty, jíž se těšili domácí světci, natož úrovně svatováclavského kultu. Jeho legenda by, příznejme, návštěvníka katedrály neoslovila. Ostatně svatovítské téma je dostatečně znázorněno v supraportách hlavního portálu a líčením stavby chrámu. Proto byly za náměty vhodně vybrány legendy o sv. Václavu a Vojtěchu. Oboje dveře přitom zachovávají stejný rytmus střídání klidných a dramatických či násilných scén. Viz přílohy 33 a 45.

## **Dveře pravé – dveře sv. Václava**

Se svatováclavským kultem je logicky svázána velká vrstva ikonografického programu katedrály. Začíná pořízením nové královské svatováclavské koruny (1346) a vrcholí zbudováním svatováclavské kaple (1366) a její skvostnou výzdobou (1372). Svatý Václav měl v katedrále vždy výlučné postavení jako zemský patron, první zakladatel kostela a strážce korunovačních klenotů. Součástí této ikonografické vrstvy se staly i pravé dveře západního průčelí.

Námětem supraporty nad pravými dveřmi je legendární výjev, kterak sv. Václav chrání vlast v čele blanických rytířů (příloha 46). Jeho zdrojem jsou staré české pověsti, v neposlední řadě z pera Aloise Jiráska. Výjev lemují slova *Nedej zahynouti nám budoucím* z původní české písně Svatý Václave (asi 12. století).

Pod supraportou se odvíjí život sv. Václava ve čtyřech scénách (přílohy 47-50). První reliéf zachycuje jeho křesťanské vychování sv. Ludmilou. Námětem druhé scény je legendární vidění Radslava Zlického, odbojného pána na Kouřimi, který odhodil zbraň a poklekl před knížetem, když uzel božské znamení v podobě zářícího kříže na Václavově čele a dvou andělů, kteří jej provázejí. Podobné vidění měl dle legendy také císař Jindřich I. a je spojeno s relikvií sv. Víta.

Třetí reliéf dokládá, že kníže byl nejen schopný, ale nad jiné zbožný panovník: sám sklízí na vinici Páně a hrozny vymačkává, pšenici na vlastních plecích nosí a z mouky pak peče hostie. Václavova křesťanská dobrota a politická koncepce pobuňuje kde koho a zejména pak jeho bratra, který jej podle legendy nechá 28. září 935 u vrat staroboleslavského kostela zavraždit, jak působivě znázorňuje poslední reliéf.

## **Dveře levé – dveře sv. Vojtěcha**

Podobně jako sv. Václavu, také sv. Vojtěchu byla zasvěcena krásná, ovšem renesanční kaple a dostavba měla být původně – v barokním období – věnována tomuto světcovi. V 19. století byla kaple nad Vojtěchovým hrobem zbourána a novostavba byla chápána již jen jako dokončení svatovítského kostela. Nyní se naskytla příležitost připomenout sv. Vojtěcha, v pořadí druhého, avšak původem prvního českého biskupa, i zvláštní význam novostavby, obsahující jeho hrob.

Supraporta zobrazuje světce žehnajícího „žizň a mir“ zemi a řadu postav s atributy řemesel, zemědělství a rodiny (příloha 51). Výjev vychází z první české duchovní písně *Hospodine, pomiluj ny* (10. století), která se šířila z břevnovského kláštera a která je Vojtěchovi připisována. Slova na motivy písně, jež výjev lemují, *Žizň a mir naší zemi* končí latinským *Kyrie eleison*.

Následuje život sv. Vojtěcha ve čtyřech scénách (přílohy 52-55). První reliéf líčí Vojtěchovo vzdělávání v magdeburské katedrální škole, díky kterému se tento Slavníkovec stal patrně nejvzdělanější osobností tehdejších Čech. Postava nalevo má nejspíš znázorňovat arcibiskupa Adalberta, který Vojtěcha biřmoval možná už na Libici, jehož jméno Vojtěch přijal a je pod ním znám za hranicemi Čech.

Klidný obraz střídá drastická scéna ukamenování cizoložné ženy, tehdy ještě běžného trestu za takový prohřešek. Nešťastnici nepomohla ani ochrana, kterou jí Vojtěch poskytl na církevní půdě v bazilice sv. Jiří – zdivočelý dav vtrhl do svatyně a ženu ubil přímo před oltářem. Údajně po tomto incidentu Vojtěch, muž přísných zásad, pro které měl konflikty s málo křesťanským okolím, podruhé a definitivně opustil Čechy. Patrně právě tehdy se na cestě do Itálie zastavil v Uhrách, kde pokřtil knížecího syna Vajka, budoucího prvního uherského krále sv. Štěpána. Tento křest je námětem třetího reliéfu.

V cizině Vojtěcha na podzim 995 dostihla zpráva o vyvraždění jeho rodu na Libici – pln zoufalství vydává se šířit křesťanství do Pobaltí k pohanským Prusům. Zde, nedaleko města Cholin, východně od dnešního Gdaňska, nachází smrt. Čtvrtý reliéf zobrazuje tuto pasáž svatovojtěšské legendy: „*Z dravého zástupu hned se vymrštil ohnivý Sikko, mečem smrtonosným pak proklál Vojtěchu prsa [...]*“<sup>18</sup>

### IV. 3. Provedení

Až na novou kompozici tří scén pravých hlavních dveří (I., II. a IV.) a drobné úpravy jiných tří výjevů (pravá supraporta hlavních dveří, poslední reliéf levých hlavních dveří a třetí reliéf svatováclavských dveří) zůstal v konečné verzi zachován prvotní Brunnerův soutěžní náskres. Přičemž jak kresby, tak sochařské modely vznikaly za vzájemné součinnosti obou umělců i Josefa Cibulky. V definitivní verzích byly také za pomoci profesora archeologie Josefa Schránila (1893–1940) upřesněny detaily oděvu a výzbroje. Práce na konečných modelech začala na konci května 1927 a trvala do konce dubna 1929.

Podle původní objednávky prací z června 1927<sup>19</sup> měly být modely pro střední vrata hotovy do 1. května 1928 a modely pro postranní do konce února 1929, tak aby všechna vrata

mohla být osazena nejpozději do 15. srpna 1929. Modely měly být přitom dodávány postupně po celých křídlech ve čtyřech pětiměsíčních lhůtách. Soupis prací Otakara Španiela (Archiv NG, viz pozn. 10) však svědčí o tom, že muselo dojít k jiné, možná ústní dohodě o postupu prací (s Jednotou a prováděcí firmou), která však není doložena. Podle Španielova soupisu bylo totiž jediným křídlem, na němž se nepřetržitě pracovalo, křídlo svatováclavské, vyhotovené v listopadu a prosinci 1928. Ostatní křídla vznikala postupně tak, že byly modelovány jen některé jejich reliéfy, které byly po čase doplňovány. Tak například dveře sv. Vojtěcha, na nichž se začalo pracovat nejdříve, byly dokončeny až v lednu 1929. Proč to tak bylo? Skutečný důvod neznám, možná se nejdřív vyhotovovaly scény, s nimiž byla naprostá spokojenost. Časový přehled postupu prací udává následující tabulka, zhotovená podle Španielova soupisu prací.

<b>Dveře sv. Vojtěcha</b>	<b>Levé křídlo hlavních dveří</b>	<b>Pravé křídlo hlavních dveří</b>	<b>Dveře sv. Václava</b>
Dokončeno leden 1928	Červen 1928	Srpen 1928	Vše prosinec 1928
Leden 1929	Září 1928	Říjen 1928	
Leden 1929	Září 1928	Duben 1928	
Dokončeno leden 1928	Březen – duben 1929	Duben 1928	
Dokončeno leden 1928	Březen – duben 1929	Říjen 1928	

Mezitím byly vyzvány firmy Franty Anýže a Karla Bartáka k podání nabídky na odlití dveří a k tomu se vztahující práce pasířské a zámečnické. Zakázku dostal Anýž, protože poskytl větší záruku bezpečného a řádného provedení spoluprací s zámečnickou firmou Tresoria. Také po zhotovení prvního odlitku se Španiel vyslovil, že je velmi spokojen a že by žádná pražská firma dílo neprovedla lépe.<sup>20</sup>

Reliéfy byly odlévány postupně od září 1928 do července 1929, přičemž dekorativní části byly odlity a ručně vysekány. Montáž dveří trvala od června do 15. září 1929. Oproti původnímu záměru a přání Brunnera již nebyly dveře příliš cizelovány, což lze pokládat za nedostatek (upozorňoval na to již V. V. Štech). Důvodem nebyla jen časová tíseň, nýbrž i Španielova snaha zachovat malebnou působivost modelované hlíny.

## Poznámky

- 1) Karton (fond Jednota, plány z fondu arch. Kamila Hilberta, složka H II) není datován, ale jistě byl vyhotoven dlouho před vyhlášením soutěže na výzdobu dveří. Pro každé křídlo Hilbert předpokládal osm polí, a to po čtyřech ve dvou svislých pásech. Zamýšlený námět není možné spolehlivě určit, domnívám se, že by mohlo jít o výjevy se sv. Václavem. Nicméně na středním pilíři je patrný motiv Madony jako u Mockerova návrhu.
- 2) Například Spolek výtvarných umělců Mánes zaslal 16. června 1926 Jednotě dopis, v němž žádá prodloužení lhůty s odůvodněním, že celá řada sochařů pracuje na soutěži na pomník Bedřichu Smetanovi, takže obě tyto velké soutěže kolidují a účast umělců v soutěži vypsané Jednotou je zatím nepatrná. (APH, fond Jednota, Bronzová vrata 1925-29. Soutěž – proces I.). Soutěže na pomník se mj. zúčastnil i Otakar Španiel a jeho návrh byl oceněn jako druhý nejlepší.
- 3) V čl. 4 například bylo stanoveno, že vrchní části (supraporty) nad postranními křídly mají být prolamované, resp. opatřeny bronzovým mřížovím, zatímco ve středním portálu plné. Umělec měl dále počítat s tím, že dveře budou buď železné, nebo z dubových fošen a bronzové obložení bude na ně namontováno. Požadován byl nákres obou křídel středního a jednoho křídla postranního portálu s okolní architekturou v měřítku 1:10, dále detail rámu i křídla, kování, příp. mřížoví v měřítku 1:2 pro portál střední i postranní, a tento detail v plastickém provedení a v sádře odlitý, dal-li soutěžící přednost figurální výzdobě náplní, a to v měřítku aspoň 1:2. Umělec musel vyřešit i podobu ozdobného zevního kování. Samotná křídla dveří přitom měří 1,40 m na šířku a 3,50 m na výšku, celý otvor má rozměry 1,82 x 5,20 m.
- 4) Svědčí o tom zápis ze schůze uměleckého odboru z 12. 3. 1926, kde je tato představa uvedena s otazníkem.
- 5) Jako náhradníci byli určeni arch. Ludvík Lábler a historik umění Zdeněk Wirth, oba členové uměleckého odboru, a Štěpán Zálešák, profesor Uměleckoprůmyslové školy v Praze.
- 6) Třetí cenu získal návrh Život křesťanů (J. Bauch, K. Pokorný), odměny byly uděleny návrhům H+H (K. Štipl), Dóm (Škoda, Wagner, Holman, Stejskal), Dostavění chrámu (J. Horejc, L. Machoň) a L.M.R. (J. Lauda, F. Muzika a O. Rotmayer) – pořadí odměn bylo zároveň výrazem jejich hodnocení. První cena byla ohodnocena 20 tisíci korunami, druhá 15 tisíci, třetí 10 tisíci, čtyři návrhy byly odměněny třemi tisíci korun.
- 7) APH, fond Jednota, Bronzová vrata 1925-29, Zápis o jednání poroty povoláné k posouzení soutěžních návrhů na bronzová vrata pro dóm svatovítský v Praze.

- 8) APH, fond Jednota, Bronzová vrata 1925-29, Soutěž – proces I, dopis Španiela z 10. 3. 1927.
- 9) Josef Cibulka, Bronzová vrata svatovítské katedrály, *Umění III*, 1930, s. 435-450.
- 10) Španiel to uvádí ve vlastním soupisu prací (Chronologický soupis prací Otakara Španiela), uloženém v Archivu Národní galerie, č. AA 3743.
- 11) Působil zde až do své smrti 13. 7. 1399.
- 12) Viz pozn. 10.
- 13) Ve výstřižkové dokumentaci APH (karton Chrám sv. Víta) se nachází blíže neurčený článek z 21. 11. 1928, zhruba tohoto obsahu: Ve výroční den položení základního kamene k chrámu měl farář v obci u Brna Václav Pešina sen, v němž jako by byl obklopen davem lidí nabízejících mu tři miliony zlatých na dostavbu svatovítského chrámu. Hned druhé noci se mu zdálo, že se domlouvá se staviteli, najímá zedníky a nádeníky. Třetí noc viděl ve snu pražskou katedrálu ze strany od vikářských domů obklopenou lešeními s dělníky v horlivé práci. Dva roky nato byl zvolen kanovníkem svatovítského chrámu, což nebylo z Moravy zvykem. K tomu mu byl přidělen byt s výhledem na část chrámu, kterou spatřil ve snu. I pocítil v sobě poslání: roku 1834 se odebral s plánem Karla Řivnáče ke všemocnému Metternichovi, který jej pozval na zámek u Kolína na Rýnem, kde se setkal se stavitelem kolínského dómu Zwirnerem. Pešina se Zwirnera zeptal na možnou sumu, kterou by stála pražská dostavba – odpovídala té ve snu. Tolik tedy údajný obsah onoho často zmiňovaného Pešinoва snu. Nicméně Pešina byl veden patrně (i) odkazem svého jmenovce a předchůdce Tomáše Pešiny z Čechorodu, který je autorem první česky psané kroniky chrámu a který už ve druhé polovině 17. století spolu s arcibiskupem Sobkem z Bilenberka prosazoval dostavbu katedrály.
- 14) Thun působil ve výboru Společnosti vlasteneckých přátel umění, zasloužil se o vznik Krasoumné jednoty v Čechách a před rokem 1848 obhajoval ve stavovském sněmu práva zemí České koruny.
- 15) Na počátku obřadu biskup třikrát obejde chrám a kropí jeho stěny svčenu vodou. Pokaždé, když dojde ke vchodu, zaklepe berlou na vrata a žádá o vpuštění. Brána se však otevře teprve při třetím volání. Tato trojí obchůzka symbolizuje sv. Trojici a Kristovo vzkříšení po třech dnech, kdy se mu otevřela vrata hrobu. Po chvalozpěvech, litaniích a požehnání prostoru chrámu se na dlažbu vysype kříž z popela v podobě písmene X, značícího jméno Kristus. Dolním koncem své berly do něj biskup vepíše latinskou a řeckou abecedu. Tento obřad podle „Tempelmasse“ P. Odilona Wolffa pochází ze starého Říma: tamní architekti a zeměměřiči si takovými úhlopříčkami naznačovali rozměry a psali si mezi ně

geometrické záznamy. V církvi se z toho stal symbol: biskup, „zeměměřič“ Páně, pozemek ohraničil a věnoval Bohu. Příloha Národní politiky z 12. 5. 1929.

16) Odchyłka od původní kompozice byla ovšem možná jen za souhlasu uměleckého odboru Jednoty. APH, fond Jednota, Bronzová vrata 1925-29, Soutěž – proces I., Objednávka prací.

17) Portréty jsem určila pomocí obrazové přílohy monografie Otakara Španiela (viz Literatura), č. 220-234, s výjimkou podobizny kardinála Schwarzenberga, kterou jsem určila podle Myslbekovy plastiky před Arcibiskupskou kaplí v chrámu.

18) *Středověké legendy o českých světcích*, s. 165.

19) APH, fond Jednota, Bronzová vrata 1925-29, Soutěž – proces I.

20) Zápis ze schůze uměleckého odboru 6. 11. 1928. Podmínkou pro kovolitecké práce bylo zhotovit dveře z bronzu nejlepší jakosti, z elektrolitické mědi a čistého cínu „Banka“, a to ve složení 89 % mědi, 7 % cínu a 4 % zinku (zabraňuje korozi). Síla stěn reliéfů neměla být větší než 3-5 mm, aby se váha vrat zbytečně nezvětšovala. Přední strana litých částí je montována přímo na železnou konstrukci vrat, zadní je potažena železným plechem, který je přikryt bronzovým. Střední dveře se otevírají pomocí trezorového závěsu ve hřbetu vrat, a to po celé délce, menší dveře spočívají na třech ocelových závěsech. Jedno křídlo hotových středních vrat váží 1250 kg.

## IV. 4. Umělecké zpracování – pomník na místě nejslavnějším

### IV. 4. A. Podíl Vratislava H. Brunnera

Návrhy na bronzová vrata jsou poslední kapitolou života, poslední velkou a monumentálního druhu vlastně jedinou prací Vratislava H. Brunnera (1886–1928), jehož dílo je výrazně kreslířské a je spojeno zejména s užitou grafikou, především pak s tvorbou knih a ilustrací. V oboru knižní grafiky patřil Brunner k nejúspěšnějším a nejoriginálnějším tvůrcům a je řazen mezi spoluzakladatele české novodobé krásné knihy.<sup>1</sup> Jako ilustrátor a kreslíř-humorista spolupracoval s řadou periodik<sup>2</sup> a „*nechyběl při žádném z marných pokusů o vytvoření hodnotného satirického časopisu*“<sup>3</sup> (A. Matějček), proslulý je i jeho vlastní cyklus karikatur o velikášství politiků *Epická improvizace o králi Sobiáši* (1925). Po roce 1918 navrhoval i naše první poštovní známky. Je autorem plakátů.

Brunnerova aktivita byla ale mnohostranná – jeho tvorba obnáší i olejové obrazy a scénické výpravy pro Národní divadlo i Červenou sedmu. Návrhy dětských hraček či vtipné upomínkové předměty dokládají jeho příslovečnou hravost a velký smysl po humor, jímž mj. bavil společnost kavárny Union, kam vedle řady literátů a umělců docházel například i Zdeněk Wirth, tehdy člen uměleckého odboru Jednoty.

Odkud totiž vzešel první impuls ke spolupráci Brunnera se Španielem, to se mi doposud nepodařilo vypátrat. Je možné, že jejich spolupráci někdo zprostředkoval – třeba právě Wirth, a je pravděpodobné že se oba znali z Mánesa. Nepochybně to ale byl Španiel, kdo Brunnera vyzval ke spolupráci, což dokládá jednak charakter soutěže a jednak Brunnerova povaha. Jak říká jeho přítel Eduard Bass. „*Co Brunner měl, co věděl a uměl, vše bylo určeno, aby pomáhalo druhým [...] nedělaje pro sebe žádnou kariéru, byl naopak vždy ochoten nenáročně, tiše se obětovat.*“<sup>4</sup> Španiel naproti tomu byl dobyvatel zvyklý soutěžit – a vyhrávat. Jako prvořadý znalec architektonického reliéfu, vědom si důležitosti jeho dekorativního účinku, nemohl najít lepšího spolupracovníka, než největšího žijícího českého dekorativistu. A nebylo-li tehdy ještě o Brunnerovi toto povědomí, jistě tu bylo alespoň tušení, rozhodně bylo známo, že na pařížské Výstavě dekorativních umění roku 1925 byly jeho práce oceněny jako nejlepší.

Hledáme-li podstatu tohoto mistrovství, pak za cenu zjednodušení lze říct, že jeho výraz je moderní, moderně komponovaný, ale přitom klasický, tradiční, je tu citelná barokní linie, ale zároveň dramatické tahy, jaké známe u Daumiera, je tu tradiční lidový i umělý

ornament. V kresbách svatovítských reliéfů se výraz zklidňuje, linie se goticky uhlazují a napřimují a objemy se zeštíhlují. Zůstává pro Brunnera typické dekorativní řešení, kde se zjednodušením a vyvážením kompozice a úspornou, ale suverénní a živou kresbou usiluje o dosažení maximálního účinku. Prostor není pojednán ve své celistvosti, jako je tomu u velkých renesančních příkladů bronzového reliéfu (Ghiberti, Giambologna a jiní), ale jen v náznaku, v dekoraci.

Ostatně sám Španiel se s problémem dekorativnosti díla utkal ve své vlastní tvorbě, kdy se vyrovnával s impresionistickým vlivem, a tehdy pochopil, že dekorativní účinek nespočívá v ornamentálních doplňcích, ale v rozvrhu a celkovém pojetí.

Způsob, jakým vznikaly kresebné návrhy dveří sv. Víta, popisuje Josef Cibulka:<sup>5</sup> „*Oba autoři se radili o navržených scénách. Brunner hned rychle kreslil kompoziční návrhy, tu je zase dle připomenutí Španielových doplňoval a měnil. Velikou představitostí dovedl Brunner, sotvaže jsem mu scénu popsal, v několika vteřinách graficky ji znázorniti, jako např. zapisování abecedy do kříže vysypaného z popele při svěcení kostela [...]*“ Scény komponoval hned monumentálně, bez zatěžujících podrobností, vyvažoval hmotu a obdivuhodně soustředil náměty do děje. V závěru pak výjevy prokresloval až do šatového řasení postav.

Podíl Brunnera na chrámových dveřích tedy spočívá v jejich rozvrhu a kompozici. Obdařen smyslem pro prostotu a přitom noblesu, doplnil figurální pole velmi umírněnou dekorací – reliéfy orámoval plastickými linkami s jednoduchým šrafováním a doplnil je malými růžicemi. Oba tyto prosté motivy, které člení velkou plochu dveří, najdeme v různých formách už v lidovém umění, z něhož Brunner hodně čerpal, nicméně jsou typické pro umění románské a gotické. Dvojice hlavních dveří byla přitom pojata výpravněji – po stranách reliéfů vznikly úzké svislé pásy, do nichž byly zasazeny hlavičky stavitelů a organizátorů stavby. Rozvrh bočních dveří v nákrese ještě počítá s dekorativním uplatněním dubové konstrukce dveří, na kterou měly být reliéfy původně namontovány.<sup>6</sup>

Dokonalé realizaci návrhu chtěl Brunner věnovat aspoň čtyři roky a do otevření chrámu počítal pouze s dohotovením dvojice středních dveří. Podle Španiela<sup>7</sup> se účastnil přípravných prací od konce května 1927 do poloviny července, kdy se zhoršila jeho vleklá choroba a odjel na ozdravný pobyt do Itálie a na Sicílii, jenž mu ovšem nepomohl. Vrátil se na podzim s nezlepšeným zdravím a práce na definitivních modelech se zúčastňoval jen sporadicky.

Přesto ale, i když už stěží chodil, vydával se k chrámu, aby si dílo představil na místě, a pokud to zdraví dovolovalo, zůstával u Španiela i celé dny, studoval, radil se, kreslil

předlohy reliéfů, v zápalu práce dokonce sám začínal modelovat (český lev v supraportě pravých hlavních dveří je jeho vlastnoruční – patrně jedinou – plastickou prací) a nakonec prý litoval, že není sochař. Definitivní modely se mu zdály nehotové, stále je chtěl zdokonalovat, jeden reliéf v sádře dokonce hodlal zničit. „*Denně mu na mysl přicházely nové možnosti,*“ uvádí Josef Cibulka.<sup>8</sup> Od března 1928 docházel Brunner do Španielova ateliéru velmi zřídkka. Dokončení díla se nedožil – zemřel 13. července 1928 ve věku pouhých 41 let.

V. H. Brunner byl profilovou postavou českého dekorativismu – zásadní je jeho podíl na založení a činnosti Artělu (1907–1935) a stejně podstatné je jeho působení na Uměleckoprůmyslové škole (od 1919). Měl mimořádné nadání, zejména pro realizace v oborech užitého umění, které ale uplatňoval třeba i v návrzích perníků pro první veřejné vystoupení Artělu na Žofině (1908). Vložil zkrátka své schopnosti do krásných, ale drobných prací, neboť velké mu doba nepřinesla, na rozdíl od jeho kongeniálního předchůdce Josefa Mánesa, o němž bude ještě řeč. „*Byl osiřelým pohrobkem generace Národního divadla,*“ píše Zdeněk Kratochvíl a jinde dodává: „*Kdyby ještě dnes dávala církev dekorovati kostely michelangelovými Sibylami a bojovnými archanděly s helmami a meči, mohla Praha od Brunnera něco viděti!*“<sup>9</sup> Ti, kdo Brunnera dobře znali, se však shodují na tom, že měl v povaze nikoli svůj talent sám „prodat“ – prosadit svou výstavu nebo založit časopis, který by přinášel jeho reprodukce, jako to provedl Preisler s Volnými Směry – ale propůjčovat jej jiným cílům, než je vlastní dílo. Což ovšem s tím, co bylo řečeno o příležitostech, bezprostředně souvisí. Proto Brunner svatovítské dveře pojímal jako životní záležitost, jako svůj umělecký pomník, k jehož zhotovení byl svou dosavadní tvorbou a svým postavením na poli kreslířského a dekorativního umění předurčen.

#### **IV. 4. B. Dokonalá analogie**

Způsob vzniku díla založený na spolupráci umělců není přitom ničím neobvyklým ani novým. Fenomenální byla například spolupráce Františka M. Kaňky a Matyáše B Brauna, který realizoval Kaňkovy kresebné návrhy na celkem šestnácti stavbách. V 19. století bylo zcela obvyklé, že předlohy k sochařským dílům dodávali malíři. Ostatně nabízí se tu srovnání dokonale analogické: totiž s předlohami Josefa Mánesa pro figurální reliéfy bronzových dveří novorománského kostela sv. Cyrila a Metoděje v pražském Karlíně (1872) – viz příloha 59. Mánesova tvorba dekorativního charakteru je vůbec svým obsahem blízká tvorbě Brunnerově.

Podobně jako Brunner, také Mánes (1820–1871) spolupracoval s autory (například s Boženou Němcovou) a nakladateli na výzdobě sborníků a knih a podobně jako Brunner stanul

v čele evropské knižní grafiky, a to především svým podílem na výpravné podobě písní Rukopisu královédvorského (1864). Nádherné jsou také jeho iniciály k Bibli ve vydání Františka Bezděky. V zakomponování dekorativních prvků do knižního celku a v typografickém rozvržení v souhře s textem Mánes vytvářel základy nové jednoty knihy, na nichž pak stavěli jeho nástupci včetně Brunnera. Mánesův projev je však mnohem výpravnější, ornamentálnější, historizující, vycházející hojně z románských a gotických iluminací, které ale kombinoval s lidovými motivy.

Vedle této velké knižní práce vytvořil Mánes ale také řadu drobných grafik, ex libris, navštívenek, návrhů diplomů, praporů, velmi půvabné jsou kreslené dopisní papíry, které vytvářel pro Giselu Silva-Tarouca. V těchto oblastech „menší tvorby“ se opět setkává s Vratislavem Brunnerem. A podobně i na poli uměleckého řemesla – Mánes byl mj. členem spolku Arkadie, který podporoval kvalitní české umělecké řemeslo a kde měly ohlas snahy o jeho reformu. Za projev nového přístupu k této oblasti lze pokládat například to, že návrhy uměleckořemeslných prací spojených s obnovou románské rotundy sv. Kříže na Starém Městě byly svěřeny významným umělcům – předlohu pro ohradní litinovou mříž kolem stavby vytvořil právě Mánes (přibližně 1865).

Vrcholem Mánesovy dekorativní tvorby jsou pak práce, které spoluutvářejí architekturu, přestože jsou malým zlomkem jeho díla. Je to samozřejmě a především proslulé Kalendárium pro pražský orloj (1865–1866), kde vyniká Mánesův smysl pro dekorativnost použitím oblíbeného zlatého pozadí, které je po románském příkladu jednoduchým prostředkem pro dosažení větší nádhery.<sup>10</sup> Práce na Kalendáriu se časově prolínala s dalším velkým úkolem – vytvořením předloh k bronzovým dveřím karlínského kostela, které se staly jakousi pečetí dlouholetého přátelství Mánesa s architektem chrámu Ignácem V. Ullmannem.

Kompozičně je každé ze dvou dveřních křídel členěno čtyřmi tondy s protějškovými figurálními scénami, které v horizontálních meziřadách lemuje šest menších medailonů s poprsími apoštolů, doplňovaných hlavičkami andílků v kosočtvercovém rámování. Vzhledem k zasvěcení kostela jsou ústředními motivy dveří postavy sv. Cyrila a Metoděje zasazené do ornamentálních mandorlí v horní části dveří. Návrh, na němž Mánes pracoval v letech 1863–1868, ikonograficky vychází z činnosti těchto prvních slovanských věrozvěstů, avšak dále čerpá ze životů českých světců – sv. Ludmily, sv. Václava a sv. Vojtěcha. Konkrétně jde o tyto protějškové výjevy (uvádím vždy levou a pak pravou stranu): kázání sv. Cyrila – křest Bořivoje, sv. Václav jako zakladatel chrámů – zavraždění sv. Václava, sv. Ludmila vychovává sv. Václava – smrt sv. Ludmily, sv. Vojtěch vyprošuje déšť – příchod sv. Vojtěcha do Prahy.<sup>11</sup>

Je tu tedy ikonografická příbuznost s náměty bočních dveří svatovítské katedrály, ba ve dvou případech i shoda námětů: sv. Ludmila učí sv. Václava a Václavova smrt. Právě na těchto scénách lze pozorovat rozdílnosti v jejich pojetí a zpracování (příloha 60). Obě díla předně dělí přes šedesát let překotného a stále rychlejšího vývoje „starého“ umění v „nové“, moderní. V Mánesových reliéfech nezbytně cítíme ducha „národní klasiky“, ozvěnu dobového monumentálního umění a historické malby, v kterých je zakotven i umělcův styl, který se do karlínských basreliéfů promítl v redukovaném, přece však stále značně bohatém malířském pojetí scén, jež do plastické podoby převedli sochaři Ludvík Šimek (1837–1886) a Karel Dvořák (1837–1888).

Poslední, tentokrát smutnou analogií v monumentální dekorativní práci Vratislava H. Brunnera a Josefa Mánesa je, že stejně jako Brunner, ani Mánes se osazení vrat v roce 1872 nedožil.

#### **IV. 4. C. Podíl Otakara Španiela**

Význam Otakara Španiela (1881–1955) pro české umění tkví především v portrétu a v reliéfu.<sup>12</sup> Podle V. V. Štecha teprve jeho tvorba začlenila reliéf do celku naší novodobé plastiky. V monumentální podobě jej uplatnil právě na dveřích svatovítské katedrály. K práci takových rozměrů Španiel nikdy předtím ani potom neměl příležitost. Po druhé světové válce se sice vedle několika zahraničních sochařů zúčastnil soutěže na výzdobu vrat dómu sv. Petra v Římě, podle Karla Lidického,<sup>13</sup> který mu mj. pomáhal i na reliéfech pro pražskou katedrálu, ovšem Španielův návrh nebyl porotě včas dodán. Sochař sám se o něm v soupisu svých prací bohužel nezmiňuje, takže o tomto návrhu není nic známo.<sup>14</sup> Svatovítské dveře tedy zaujímají ve Španielově tvorbě jedinečné postavení, uměleckou kvalitou a kulturním významem jsou jako protipól srovnatelná s jeho virtuózní tvorbou miniaturní – totiž návrhy prvních československých mincí.

Svým tíhnutím ke klasické čistotě formy a realismu je Španiel, žák Myslbekův, spolu s Janem Štursou pokládán za jeho nástupce a za nejvýznamnějšího sochaře nového klasicismu u nás. Tento směr v 1. polovině 20. let ovládl sochařskou tvorbu v samotném jejím základu, v základním utváření hmoty, a zakořenil se tak pevně do tvůrčího povědomí českých sochařů, že působil jako základní norma sochařské formy až do sklonku 30. let, v některých případech i déle, a stal se nakonec oficiálním stylem sochařství první republiky.<sup>15</sup> Novoklasicismus znamenal obrat k životu, bez symbolistní metafyzické spekulace a citového patosu. Psychologičnost byla vytlačována tělesností, klidově, potěšením z krásy kompozice a

uměřeného detailu. Nový klasicismus vyjadřoval zároveň respekt k tradici – domácí i antické, posílený vlivem soudobých Francouzů, zejména Bourdella a Maillola.

Jako řada jeho souputníků, také Španiel se však ke svému výrazu propracovával. Ani on neunikl vlivu velkého Rodina, podléhal kouzlu impresionistických plaket Charpentiera a konečně po osm let studijního pobytu v Paříži (1904–1912) vnímal její nenapodobitelnou eleganci. Stále intenzivněji však cítil, že jeho tvorba nemá pevný základ – vnitřní zákon, z něhož by mohla vycházet, a postupně, především prostřednictvím podobizny, kde se nejvíce uplatňovalo jeho nadání pro solidní studium předlohy a bystré pozorování, dospíval k realistické, klasické formě.

Zároveň postupně odhaloval funkce a prostředky reliéfního účinku – reliéf jej naprosto očaroval. Stále více jej pročišťoval a šel ke zhuštěné a zestručněné modelaci bez malířských prostředků, jež užíval v počátečním tvůrčím období. K tomuto zpevnění tvaru, jeho stylizaci a k rytmizaci plochy reliéfu Španielovi velmi pomohlo studium starověkého a renesančního reliéfu za pobytu v Paříži v tamních uměleckých sbírkách. Zvláště podnětné bylo pro něj setkání s renesančními medailemi Antonia Pisana (Pisanella) – byly mu vzorem jak ve výraznosti, tak zestručněním tvaru i určitou a harmonickou vazbou rovin a vypuklin.

*„Skutečně vrcholná díla vyznačují se a působí svou záměrnou jednoduchostí a jasností,“* soudí sám Španiel ve své stati O reliéfu.<sup>16</sup> *„Zvlášť relief má být s tohoto hlediska komponován, aby podával zřetelný obraz objektu. Umělec má potlačit vše, co tuto srozumitelnost porušuje a zatemňuje. Dosáhne toho nejmě rozložením figury do plochy. O toto rozložení musí se pokoušet i proti pohybovým schopnostem lidského těla a opravdovosti anatomie.“* Španielovu reliéfní tvorbu postupně ovládl klid a jistota výrazu.<sup>17</sup>

Zpracování reliéfu je totiž odlišné od volné plastiky. Objemy se tu řídí nutným vztahem k základní ploše a požadavkem přehlednosti a zřetelnosti, jejíž podstatou je správný odhad plastického významu a vztahu jednotlivých složek výjevu, resp. třetí dimenze v reliéfu se vytváří abstraktní formou, odvozenou od formy reálné pomocí polohových plánů. Tento jiný způsob sochařské práce v reliéfu je divákovi zřejmý jen pečlivým prohlížením díla. Na svatovítských dveřích kupříkladu, aby základy Spytihněvovy baziliky působily prostorově přirozeně, bylo třeba apsidu takřka přitlačit k zadní ploše, nebo aby gesto sv. Vojtěcha na výjevu s ukamenováním ženy zcela nezaniklo, je jeho ruka vytvarována navzdory anatomické skutečnosti atd.) *„Sám postupuji takto,“* uvádí Španiel ve zmiňované stati, *„komponuji nejdříve námět podle živého modelu ve volné plastice a snažím se nalézt takové řešení, abych dosáhl z určitého pohledu jasný, přehledný obraz všeho podstatného. Podle tohoto pomocného modelu, za stálé konfrontace se živým modelem, přenáším námět do reliefu.“*<sup>18</sup>

Patrně i v případě svatovítských vrat tedy měl Španiel nějaké přípravné prostorové modely, z nichž odvozoval podobu reliéfů. Zde by se patřilo doplnit to, co ještě nebylo řečeno, totiž že schopnost poměrného odhadování malých rozdílů v reliéfech, jakož i nezbytnou přesnost si Španiel osvojoval již jako syn cínaře a student jablonecké odborné školy, kde se učil modelování, rytí a cizelování.

Podle plastického vypnutí (rozponu) jsou reliéfy svatovítských dveří řazeny mezi tzv. vysoké (hautrelief), které vystupují z plochy více než polovinou objemů. Figury Španielových reliéfů z ní však vystupují naprostou většinou – tedy v popředí jde spíše o sochy, určené ale pro čelní pohled, pozadí často vyplňují mělké reliéfy. Vzniká tak svébytný druh jakéhosi superhautreliefu. Španiel však toto dělení podle výšky rozponu pokládal za bezvýznamné, neboť princip reliéfu je vždy stejný. Rozdíl je podle něj v tom, zdali je realizován obraz objektu viděného z dálky, jako je tomu u reliéfů asyrských, egyptských a antických, založených na siluetovém pojetí figur na rovné zadní ploše, nebo jde o opis předmětu pozorovaného z blízka, jak jsou utvářeny reliéfy románské a gotické, kde je pomocí polohových plánů přejímán reálný tvar a také zadní plocha je kompozičně využita.

#### **IV. 4. D. Inspirace**

Dříve, než začal Španiel v rámci uvedených zásad pracovat na modelech bronzových vrat, dříve, než začal převádět Brunnerovy obrysy v objemy, studoval důkladně známé příklady bronzových dveří podle originálů i reprodukcí. Je známo, respektive už V. V. Štech ve svém příspěvku ke Španielově monografii uvádí, že předlohou k rozvržení a dekoraci svatovítských dveří se staly některé románské a renesanční italské příklady, především ale dveře baziliky sv. Zena ve Veroně.

Veronské dveře patří k nejstarším ukázkám dveří s figurální výzdobou nebyzantské produkce.<sup>19</sup> Nad ostatní slavné a dokonalejší kusy vynikají půvabem raného tvůrčího zápasu o tělo, prostor a život, vtělovaným na kovové desky. „*Podivná síla této tápající nejistoty proměňuje kov v hloubku a těla mění nesouměrně a nedůsledně, lze říci nerytmicky, zato však s objevnou výrazností, jež ještě neproměnila reálné děje v symbolické poukazy,*“ uvádí V. V. Štech.<sup>20</sup> Brunner a Španiel tu našli ještě nejasnou, leč inspirující románskou vůli ke slohu.

Dveře zdobí 48 čtvercových polí s biblickými náměty a scénami ze života sv. Zena (příloha 61 a 62), které vznikly na počátku 12. století (uvádí se i starší datování) a na konci 12. století. Část byla údajně vytvořena saskými mistry z Hildesheimu, část místními umělci. Formální styl reliéfů není jednotný, jak dokládají ukázky v příloze 63, ba jde o bohatství

různých způsobů vyjádření a práce s materiálem. Domnívám se, že pro autory svatovítských dveří byl nejinspirativnější jeden veronský typ reliéfu, který v příloze reprezentuje výjev nazývaný Sv. Zeno vymaňuje princeznu z moci démona. Je to jistě práce až z druhé etapy výzdoby, bezpochyby velmi nadaného umělce, neboť modelací postav i dynamikou, spočívající v elegantním prohnutí prostřední figury překonává dobové projevy. Zde shledávám jistou blízkost výrazovou i kompoziční se scénami na dveřích pražského chrámu.

Styl Bonanna Pisana, autora bronzových dveří dómu v Monreale (kolem 1186) a v Pise (jižní transept, kolem 1180) je v modelaci odlišný a usiluje o souměrnost a harmonický projev, ale v kompozici na prázdném pozadí, jen s náznaky prostředí, vychází z Verony. Co u něj však mohlo být velmi inspirativní, je jakýsi hlavní výjev v horní části dveří v Pise, který se mohl odrazit v pojednání pražských supraport. Podnětné zde mohly být i dekorativní prvky (růžice, plastické linky). Viz přílohy 64 a 65.

Renesanční a brzy manýristické příklady (například Giambologna, katedrála v Pise) ztvárnění bronzových dveří jsou mnohem sofistikovanější, což mimo jiné souvisí s faktem, že řada umělců byla vyučena zlatníky. To se týká i autora nejznámějších bronzových vrat na světě – Rajské brány florentského baptisteria (1425–1452) Lorenza Ghibertiho. Bohaté propracování prostoru reliéfu využívající prostředků malířské perspektivy a dokonalá modelace mnohafigurálních výjevů nebyly ale tím, co tu české umělce oslovilo. Zde nacházeli inspiraci především v dekorativnosti: hlavičky po stranách hlavních svatovítských dveří poukazují na vliv Ghibertiho řešení dveří florentského baptisteria.

Románskou inspiraci tedy na pražských katedrálních dveřích dokládá rozvržení do pravoúhlých, téměř čtvercových polí, dále náznaky věcí, architektury a krajiny ve výstupcích jinak prázdného zadního plánu. Přičemž někdy jde o prvky velmi jednoduché, avšak dostatečně výstižné k zasazení děje do prostředí. U výjevu s malým Václavem a jeho babičkou Ludmilou je to kupříkladu jen románské sdružené okno, na motivu svěcení baziliky jen náznak arkády. Také nohy postav nespočívají na terénu, nýbrž stoupají volně vpřed. Náznak terénu by také znamenal složitější kompozici – s tímto problémem se vyrovnával i Andrea Pisano u jižních dveří florentského baptisteria (1330–1336).

Líčení výjevů se ale liší slohovým pojetím, odpovídajícím gotické koncepci, k níž už podle mého názoru směřovala zmiňovaná scéna se sv. Zenem, a nezapírá znalost anatomie lidského těla. Nicméně zůstávají tu jisté „relikty“. Pozornému diváku románského dveřního křídla například neunikne, že sv. Václav, ale především Spytihněv značně převyšuje sousední figuru. Jako by zde autoři zůstali u románského hierarchického způsobu zobrazování, což snad nebylo nutné – přece jen jde o dílo 20. století.

Scény charakterizuje poklidné tempo a jednoduchost podání, celek působí formálně vyváženě, harmonicky a výrazně. Španiel zde uplatnil i své umění portrétní, charakteristické životností, darem typizace a určitostí formy – jak ve výjevech, tak v hlavičkách najdeme řadu parafrází starých portrétů i podobizny současníků – například Myslbeka v postavě stavitele, podávajícího knížeti Spytihněvovi model baziliky, nebo biskupa Podlahu s oběma autory dveří v posledním výjevu svěcení katedrály. V celku jde o 36 figurálních modelů a 16 malých poprsí, kde parafráze starých portrétů sjednocuje se současníky jistá míra oživení. Reliéfy samy obsahují na sto figur.

Jakkoli by se mohlo zdát, že práce na svatovítských reliéfech Španiela nadlouho zcela zaměstnala, není tomu tak. Rozpětí sochařovy činnosti v letech, kdy se prováděly reliéfy dveří, tedy v letech 1927-29, dosvědčují četné jiné práce, mj. realizace přímých objednávek pomníků a účast na jiných soutěžích (tyto aktivity definují Španielovu tvorbu již od roku 1919). Roku 1927 např. zhotovuje model pro pomník Tomáše G. Masaryka v Pardubicích, podle kterého jsou pak odlity v bronzu další čtyři sochy (mj. i ta v Pantheonu Národního muzea) a účastní se soutěží na pomník TGM v Plzni a E. Denise v Praze. V roce 1928 soutěží o vytvoření pomníku J. Mánesa a M. R. Štefánika v Bratislavě, ale také s návrhem na desetikorunu a jubilejní desetikorunu.

Na závěr uvedme alespoň jedno z dobových hodnocení, byť jde o „Brunnerův“ *Pestrý týden*: „*Brunnerův a Španielův návrh [...] řeší celou úpravu moderní formou, ale zcela v duchu tradičním, takže se zdá dá mluvit o pseudogotice. Je to správné pochopení úkolu moderního umělce v otázkách přestavby a doplnění staré architektury: nucené, prázdné napodobení starého slohu vede jen k prázdným, řemeslným šablonám, které nepatří ani minulosti ani přítomnosti [...] Jednotlivé úryvky děje (krásné je střídání dramatických scén s klidnými) vyrůstají v dokonalou stavbu formálně i obsahově promyšleného epického pathosu.*“<sup>21</sup>

## **Poznámky**

1) V roce 1909 spoluzakládá *Novou edici*, která vychází do roku 1912 a která přes krátkou dobu vydávání významně ovlivnila vývoj knižní kultury. Slavná je jeho spolupráce s S. K. Neumannem na jeho *Knihovně Nového kultu* a s Kamilou Neumannovou na edici *Knihy dobrých autorů* či na edici *Hyperion* Karla Janského. Upravoval ale také katalogy pro SČUG Hollar a SVU Mánes nebo knihy pro Spolek českých bibliofilů. Celkem jde asi o 600 knih.

- 2) Například *Nová omladina, Prager Presse, Rozpravy Aventina* (Otakar Štorch-Marien).  
V době práce na svatovítských dveřích (konkrétně od roku 1925 do své předčasné smrti) byl členem redakce časopisu *Pestrý týden*.
- 3) Bassovy *Letáky*, Borového *Šibeničky* nebo *Rarach*.
- 4) Eduard Bass, Marginalie k životu a dílu, v: *V. H. Brunner 1886-1928*, s. 28.
- 5) Cibulka, s. 439.
- 6) Změna je zanesena v podmínkách pro kovolitecké práce z jara 1928. APH, fond Jednota, Bronzová vrata 1925-29, Soutěž – proces I.
- 7) Chronologický soupis prací Otakara Španiela, Archiv Národní galerie, č. AA 3743.
- 8) Cibulka, s. 435.
- 9) Zdeněk Kratochvíl, V. H. Brunner, v: *V. H. Brunner 1886-1928*, s. 30 a 43.
- 10) Podle citace H. Volavkové, s. 163.
- 11) K nelogickému uspořádání, kdy se scény se sv. Václavem ocitají nad výjevy se sv. Ludmilou, byl malíř pravděpodobně donucen.
- 12) Plastiky malíře *Herberta Masaryka* (1914) či spisovatele *Ivo Vojnoviče* (1918) patří k vrcholům českého moderního portrétu. Mezi reliéfy vyniká zejména *Pamětní medaile Univerzity Karlovy* a *Pamětní medaile Národního divadla*.
- 13) Vzpomínka na Otakara Španiela, *Výtvarné umění* 5, 1955, s. 205-211.
- 14) Domnívám se, že šlo o soutěž na jižní vrata baziliky v roce 1947, která nakonec jako *Dveře smrti* provedl Ital Giacomo Manzù.
- 15) Podle Petra Wittliche řada tvůrců volila právě neoklasicistní sochařské řešení, neboť přinášelo určité pozitivní jistoty zakotvující sochařův tvůrčí proces jak přímo technicky a tvarově, tak i společensky a ideově, s omezením námětové složky díla na několik základních témat, především na ženský akt.
- 16) Španiel, s. 37.
- 17) Na druhé straně podle Václava Erbena (*Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, N-Ž, s. 837) neustálé precizování ho již jako oficiálního umělce první republiky dovedlo k jistému zakonzervování stylu.
- 18) Španiel, s. 38.
- 19) Použití monumentálních bronzových dveří jako vstupu do chrámu má dávnou tradici, která začíná v antice. Zatímco portály řeckých chrámů byly často chráněny bronzovými mřížemi, už Římané používali pevné bronzové dvojité dveře – nejranějším příkladem monumentální podoby jsou dveře Pantheonu. Římská technika panelování a lišt byla dále používána v byzantské a románské architektuře. Nejpozoruhodnější ukázkou umění

odlétaných dveří ve Východořímské říši jsou dvojité dveře chrámu Hagia Sofia (asi 838). V 11. století se odlétání bronzových dveří vrátilo z Konstantinopole do Itálie, přičemž první figurální výzdobu prováděli byzantští umělci (katedrála v Amalfi, kolem 1060, nebo římský kostel San Paolo fuori le Mura, kolem 1070, jehož dveře zdobí ryté kresby). Do Zaalpí, konkrétně do Německa, se bronzové dveře dostávají za Karla Velikého, který byzantský způsob použil pro katedrálu v Cáchách (kolem 804). První bronzové dveře v Zaalpí odlité v celku byly zhotoveny pro katedrálu v Hildesheimu (kolem 1015). Jsou zdobeny sérií reliéfů, která založila sochařskou narativní tradici, jimiž se vyznačují románské a pozdější příklady dveří z bronzu. Odlétání jednotlivých bronzových reliéfů bylo oživeno ve 12. století v jižní Itálii, především Barisanem z Trani (dveře katedrály v Trani, 1175) a na sever bylo přeneseno umělci, jako je Bonanno z Pisy. Období gotiky reprezentují jižní dveře florentského baptisteria Andrey Pisana ((1330–36) a severní dveře Lorenza Ghibertiho (1403–24), zatímco dveře východní, „Rajská brána“ (1425–52) zakládají tradici renesanční, kterou představují i dveře Antonia Filareta do baziliky sv. Petra v Římě (1455). Na sever od Alp nebyly bronzové dveře až do 18. století používány. Zpracováno zejména podle [www.britannica.com](http://www.britannica.com) heslo „door“.

20) Štech, s. 16.

21) APH, fond Jednota, Bronzová vrata – Brunner/Španiel, 1925-27, archivovaný výstřížek je signován V. G.

## V. Závěr

Přestože je bronz od 19. nejběžnější sochařskou technikou, ztvárnění dveří sakrálních staveb bronzovými reliéfy je u nás výjimkou – jedinými monumentálními a skutečně reprezentativními příklady u nás jsou právě dveře svatovítské a rovněž zmiňované karlínské. Bronzové dveře s plastickou výzdobou vedou také do Chrámu Nanebevzetí Panny Marie na Hostýně a provedl je Myslbekův žák Josef Axman. Tím je dle mých poznatků seznam sochařsky ztvárněných velkých bronzových dveří u nás vyčerpán. A myslím že toto tvrzení není třeba omezovat na chrámové stavby (ano, jsou tu ještě bronzové dveře do Síně Sovětské armády na Vítkově (1955) s výzdobou Jana Kavana a Jana Simoty). Důvodem této výjimečnosti je náročnost finanční, technická, konečně i umělecká a v neposlední řadě také tradice. Zatímco v Itálii se tento druh sochařských děl těší velké oblibě, zde, ale kupříkladu i ve Francii jsou bronzové, plasticky zdobené dveře spíš prvkem cizím.

Z toho plyne, že svatovítské dveře jsou spolu s karlínskými jedinečnými díly v kontextu celého českého sochařství. Logicky mají výjimečné postavení i v tvorbě obou autorů – Vratislava H. Brunnera a Otakara Španiela. Tato významná pozice nabízí pak řadu možných srovnání, z nichž některá zde byla naznačena (inspirační zdroje). V případě tak bohatého ikonografického a technicky zajímavého díla je pochopitelně také možné ubírat se mnoha cestami bádání. Tato práce postihuje základní okruh pohledů na toto dílo a sama ji také chápu jako základ ke své další činnosti, která je spojena mimo jiné s publicistikou. Mrzí mě například, že mé pátrání po návrzích, jež v soutěži na bronzová vrata neuspěly, bylo bezvýsledné a že jsem tudíž mohla vycházet jen ze závěrů poroty, jak jsou doloženy ve fondu Jednoty v Archivu Pražského hradu. Je možné, že se ukrývají v pozůstatostech jednotlivých umělců. Přínosné by mohlo být rovněž bádání v dobovém tisku, stejně jako by vynikajícím zdrojem poznatků byly materiály vztahující se ke způsobu Brunnerovy a Španielovy práce na reliéfech (skicy aj.). K těmto dalším možným pramenům jsem se už bohužel z časových důvodů nedostala.

Co se týče výchozí první části, přes její popisnost se mi podařilo dosáhnout drobných úspěchů – na rozdíl od akademické publikace *Katedrála sv. Víta v Praze* (1994) uvádím správnou dataci osazení sochy Arnošta z Pardubic a tympanonů portálu. Také zde poprvé zveřejňuji Mockerovu konkrétní podobu návrhů na sochařskou výzdobu. Obrazová příloha poprvé seznamuje s polohou a podobou soch na západních věžích, jak je zdokumentovali restaurátoři Petr Vitvar a Jarmil Plachý, a ve srovnání s dostupnými sádrovými modely z

depozitáře oddělení uměleckých sbírek Pražského hradu. Také tuto část bych chtěla využít pro svou další práci.

## IV. Prameny a literatura

### Prameny

Bronzová vrata 1925-29. Soutěž – proces I, Soutěž – proces II, APH, fond Jednota.

Historické plány z fondu arch. Josefa Mockera, M XI, XII, APH, fond Jednota.

Historické plány z fondu arch. Kamila Hilberta, H I, II, III, APH, fond Jednota.

Chrám sv. Víta, výstřížková dokumentace APH.

Ročník Jednoty Svato-Vítské na rok 1862, APH, fond Jednota.

Ročník Jednoty Svato-Vítské za správní rok od 1. května 1862 do 3. dubna 1863, APH, fond Jednota.

Ročník Jednoty pro dostavění hlavního chrámu sv. Víta na hradě Pražském, čísla z let 1864–1947, APH, fond Jednota.

Schůze uměleckého odboru Jednoty, 1902-1953, APH, fond Jednota.

Restaurátorská zpráva, autor ak. soch. Petr Vitvar, karton Katedrála, restaurování plastik severozápadní věže, r. 2004, Správa Pražského hradu.

Restaurátorská zpráva, autor Bohumil Pánek, ak. soch. Karel Krátký, Západní průčelí katedrály sv. Víta, Václava a Vojtěcha – Pražský hrad, TA 2276, Správa Pražského hradu.

Zpráva a dokumentace o restaurování plastik na jihozápadní věži katedrály sv. Víta, autor ak. soch. Jarmil Plachý, karton Katedrála, spis M. Gavenda, jižní věž, západní průčelí, rok 2002, Správa Pražského hradu.

[www.britannica.com](http://www.britannica.com) – heslo door

[www.paradoxplace.com/Church\\_Stuff/Bronze\\_Doors/Bronze\\_Doors](http://www.paradoxplace.com/Church_Stuff/Bronze_Doors/Bronze_Doors)

[www.superstock.com/stock-photography/bronze/doors](http://www.superstock.com/stock-photography/bronze/doors)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Bonnano\\_Pisano](http://en.wikipedia.org/wiki/Bonnano_Pisano)

### Literatura

Bauer J., *Čeští světci a kacíři*, Moba, Brno 2006

Becker U., *Slovník symbolů*, Portál, Praha 2007.

Benešová K., Gotická katedrála, Architektura, v: Merhautová A. (ed.), *Katedrála sv. Víta*, Academia, Praha 1994, s. 25-65

- Blažiček O. J. – Kropáček J., *Slovník pojmů z dějin umění*, Odeon, Praha 1991
- Brožová J., Artěl, *Umění a řemesla* 1967, č. 6, s. 202-208
- Bydžovská L., Výzdoba ve 20. století, v: Merhautová A. (ed.), *Katedrála sv. Víta*, Academia, Praha 1994, s. 237-258
- Cibulka J., Bronzová vrata svatovítské katedrály, (Štencovo) *Umění* III, 1930, s. 435-450
- Halířová M., Sochař Ladislav Kofránek, *Výtvarná kultura* 5, 1981, č. 2, s. 27-32
- Homolka J., Ikonografie katedrály sv. Víta v Praze, *Umění* XXVI, 1978, s. 564-575.
- Hora P., *Toulky českou minulostí 1*, Nakladatelství a vydavatelství Práce, Praha 1985
- Hora P., *Toulky českou minulostí 2*, Nakladatelství a vydavatelství Práce, Praha 1991
- Horová A. (ed.) a kol., *Nová encyklopedie českého výtvarného umění*, Academia, Praha 1995
- Kalina P., Příspěvky k výkladu architektonické skulptury na svatovítské katedrále, *Umění* XXXX, 1992, s. 108-122
- Kol. autorů, *V. H. Brunner 1886–1928*, Nakladatelství SVU Mánes, Praha 1929
- Kolár J. (ed.), *Středověké legendy o českých světcích*, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1998
- Kostílková M., *Katedrála sv. Víta 2, Dostavba*, vydala Správa Pražského hradu, Praha 1994
- Kostílková M., Jednota pro dostavění chrámu svatého Víta, v: Merhautová A. (ed.), *Katedrála sv. Víta*, Academia, Praha 1994, s. 198-204
- Kostílková M. – Petrasová T., *Jednota pro dostavění Chrámu sv. Víta na Hradě pražském I., 1842-1871*, Artefactum, ÚDU AV ČR 1999
- Kybalová L., *Tvůrce české knihy V. H. Brunner*, Nakladatelství československých výtvarných umělců, Praha 1961
- Lahoda V., Nešlehová M. (ed.) a kol. autorů, *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938*, IV/1 a IV/2, Academia, Praha 1998
- Lorenzová H., Petrasová T. (ed.) a kol. autorů, *Dějiny českého výtvarného umění 1780/1890*, III/1 a III/2, Academia, Praha 2001
- Macková O., Ladislav Kofránek, *Výtvarná práce* 3, 1955, č. 12, s. 6
- Pečírka J., *Karel Dvořák*, edice Prameny, SVU Mánes a Svoboda, Praha 1948
- Pečírka J., *Karel Dvořák*, SČVU, Národní galerie, Praha 1959
- Petrasová T., Dostavba katedrály, v: Merhautová A. (ed.), *Katedrála sv. Víta*, Academia, Praha 1994, s. 205-236
- Petrasová T., *Josef Mocker 1835–1899, stavitel katedrály*, Správa Pražského hradu, Praha 1999
- Rouček R., Dílo sochaře L. J. Kofránka, *Výtvarné umění* 6, 1956, č. 3, s. 104-10

- Royt J. – Šedinová H., *Slovník symbolů*, Mladá fronta, Praha 1998
- Schauber V., Schindler H. M., *Rok se svatými*, Karmelitánské nakladatelství, Kostelní Vydří 1994
- Španiel O., O reliefu, v: *Otakar Španiel*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1954
- Štech V. V., Dílo Otakara Španiela, v: *Otakar Španiel*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1954
- Volavka V., *Jak vzniká socha*, Nakladatelství čs. výtvarných umělců, Praha 1956
- Volavka V., *O soše*, Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1959
- Volavková H., *Josef Mánes, malíř vzorků a ornamentu*, Odeon, Praha 1981
- Wittlich P., *České sochařství ve XX. století*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1978

## VII. Obrazová příloha

### Seznam příloh

1. Podoba svatovítské katedrály po polovině 19. století.
2. a 3. Detail plastického modelu Prahy Antonína Langweila.
4. Návrh dostavby chrámu podle Josefa Krannerera.
5. Josef Mocker, návrh na dostavbu katedrály.
6. Josef Mocker, nákres hlavního portálu s popisem sochařské výzdoby.
7. Josef Mocker, nákresy levého a pravého bočního portálu s popisem sochařské výzdoby.
8. Josef Mocker, návrh hlavního portálu se sochařskou výzdobou.
9. Josef Mocker, levý boční portál se sochařskou výzdobou.
10. Josef Mocker, pravý boční portál se sochařskou výzdobou.
11. Josef Mocker, jiná verze hlavního portálu.
- 12.-16. Příklady chrličů západního průčelí a příbuzné kresby Josefa Mockera
17. Kamil Hilbert, návrh kružby rozety.
18. Kamil Hilbert, kresba středové plastiky rozety v podobě fénixe.
19. a 20. Hilbertovy návrhy zoomorfní a vegetabilní skulptury západního okna.
21. Vojtěch Sucharda, František Kysela a Zdeněk Wirth, sochařská výzdoba pod okenní růžicí (levý cvikl).
22. Vojtěch Sucharda, Kamil Hilbert a Josef Mocker, sochařská výzdoba pod okenní růžicí (pravý cvikl).
23. Drobná ornamentální výzdoba profilovaných článků.
24. Vojtěch Sucharda, ukázka typů maskaronů pod konzolami soch světců.
25. Různé typy konzol.
26. Umístění soch světců a andělů na severní a jižní věži západního průčelí.
- 26/1-16. Sochy světců a andělů na věžích.
27. Stanislav Sucharda, Karel IV.
28. Ladislav J. Kofránek, Arnoš z Pardubic.
29. Karel Dvořák, tympanon hlavního, pravého a levého portálu.
30. Kamil Hilbert, návrh ozdobného figurálního ztvárnění bronzových vrat.
31. Kamil Hilbert, detail kresebného návrhu supraporty a jednoho pole bronzových dveří.
32. Vratislav. H. Brunner, Otakar Španiel, soutěžní nákres bronzových vrat, hlavní dveře.
33. Vratislav. H. Brunner, Otakar Španiel, soutěžní nákres bronzových vrat, boční dveře.

34. Vratislav. H. Brunner, Otakar Španiel, hlavní bronzové dveře.
35. Supraporta levých hlavních dveří. Jindřich Ptáčník předává sv. Václavu svatovítské rámě.
36. Levé hlavní dveře, první reliéf. Založení svatovítské rotundy.
37. Levé hlavní dveře, druhý reliéf. Posvěcení rotundy a přenesení ostatků sv. Víta.
38. Levé hlavní dveře, třetí reliéf. Založení baziliky sv. Víta.
39. Levé hlavní dveře, čtvrtý reliéf. Dokončení a vysvěcení baziliky.
40. Supraporta pravých hlavních dveří. Karel IV. předává ostatky sv. Víta Arnoštu z Pardubic.
41. Pravé hlavní dveře, první reliéf. Návštěva Karla IV. a jeho syna Václava v Parlěřově huti.
42. Pravé hlavní dveře, druhý reliéf. Stavba chrámu za Matyáše z Arrasu.
43. Pravé hlavní dveře, třetí reliéf. Založení nové části katedrály.
44. Pravé hlavní dveře, čtvrtý reliéf. Vysvěcení nové části katedrály.
45. Boční dveře s náměty ze života sv. Václava a sv. Vojtěcha.
46. Supraporta pravých bočních dveří. Sv. Václav chrání vlast v čele blanických rytířů.
47. Pravé boční dveře, první reliéf. Výchova Václava babičkou Ludmilou.
48. Pravé boční dveře, druhý reliéf. Vidění Radslava Zlického.
49. Pravé boční dveře, třetí reliéf. Legenda o přípravě mešního chleba a vína.
50. Pravé boční dveře, čtvrtý reliéf. Mučednická smrt.
51. Supraporta levých bočních dveří. Sv. Vojtěch žehná „žizň a mir“ zemi.
52. Levé boční dveře, první reliéf. Vzdělávání v Magdeburku.
53. Levé boční dveře, druhý reliéf. Ochrana cizoložnice před ukamenováním.
54. Levé boční dveře, třetí reliéf. Křest sv. Štěpána.
55. Levé boční dveře, čtvrtý reliéf. Mučednická smrt.
56. Hlavní levé dveře, portréty osobností spjatých se stavbou románského a gotického chrámu.
57. Hlavní pravé dveře, portréty osobností spjatých se stavbou gotického chrámu a dostavbou.
58. Detaily dekorativních prvků dveří.
59. Josef Mánes, Ludvík Šimek, Karel Dvořák, dveře chrámu sv. Cyrila a Metoděje v Praze-Karlíně
60. Sv. Ludmila vychovává sv. Václava, detaily dveří karlínského kostela a katedrály.
61. Bronzové reliéfy dveří baziliky San Zeno ve Veroně.
62. Detail dveří baziliky San Zeno.
63. San Zeno, příklady reliéfů.
64. Bonanno Pisano, jižní bronzové dveře dómu v Pise.
65. Ukázky prací Bonanna Pisana, reliéfy dveří v Pise a v Monreale.