

Čechy, země oválů, aneb pět zastavení na cestě oválu barokními Čechami

Jakub BACHTÍK

ANOTACE: *Téma centrály v architektuře je všeobecně spojováno hlavně s teorií a praxí renesance. Toto spojení má svou logiku, ale možná není zcela přesné. Zlatým věkem centrál totiž bylo také 17. a zejména 18. století. Nejenže toto období zásadně rozšířilo typologickou řadu sakrální staveb založených nad centrálně komponovaným půdorysem, ale také nabídlo řešení konfliktu mezi symbolickým a výtvarným potenciálem centrály na jedné straně a nároky na praktický provoz katolického kostela na straně druhé. Výsledný princip, který Mojmír Horyna charakterizoval pojmem „podélná centrála“, se patrně v nejčistší podobě projevil v oblíbenosti staveb nad půdorysem oválu. Ve střední Evropě 18. století – a v Čechách obzvláště – se stal oválný půdorys motivem, který tvoří stěžejní součást sakrální architektury, a to jak ve špičkových realizacích, tak v drobných venkovských stavbách.*

„Zatímco renesanční umění je z tohoto hlediska statické, jeho ideálem je stavba vybudovaná na půdorysu kruhu, pak baroko je dynamické a jeho ideálem je ovál či elipsa.“ Tento citát z Wikipedie pregnančně shrnuje základní středoškolskou poučku o barokní architektuře:¹ stejně jako patří ke gotice lomený oblouk nebo k románskému stavitelství obloučkový vlys, je baroko nedílně spojeno s oválem. Vždyť přece oválné jsou v baroku půdorysy chrámů, tvary kopulí, oken či reprezentativních sálů. Jak to tak bývá, v praxi je situace oproti poučkám mnohem složitější, zásadní role oválného půdorysu v architektuře 16.–18. století je ale nesporná. Je proto překvapivé, že v domácí uměnovědné literatuře dosud nebyla – s jednou zásadní výjimkou – tématu oválu věnována skutečně zevrubná pozornost. Na druhou stranu je to ale pochopitelné – téma oválu prochází jenom v Čechách dvěma stoletími architektury se všemi jejími proměnami a zpracovat je skutečně do hloubky je úkol na obsáhlou monografii. Přesto se pokusíme vyslovit několik podrobnějších tezí k celému tématu, přičemž pro zjednodušení se při tom omezíme pouze na architekturu sakrální.

Na začátek: Co je vlastně ovál

Téma oválu v půdorysu novověké architektury v našem prostředí poprvé důkladněji otevřela Jarmila Krčálová – věnovala mu německy psanou studii v Umění,² která se o rok později stala základem monografie s názvem *Centrály české renesance*.³ Krčálová se v těchto pracích do velké míry opírala o dodnes klíčové studie Wolfganga Lotze a Rudolfa Wittkowera,⁴ stejně tak ale o vynikající znalost domácích pramenů a italské renesanční architektury a traktátové literatury. Přestože se její studie věnují primárně 16. století, zůstávají dodnes platným východiskem i pro zkoumání centrál



1

v pozdějších etapách, a to ze tří důvodů. Předně – význam oválného půdorysu pro architekturu 18. století byl sice znám již od průkopnických studií K. B. Mádl a O. Stefana z 20. let 20. století,⁵ nicméně teprve Krčálová v našem prostředí důkladně představila možné kořeny

Obr. 1. Mantova, kostel San Sebastiano, L. B. Alberti, započato po roce 1460. Tato nedokončená stavba je jednou z prvních realizovaných ideálních renesančních centrál, založena je na půdorysu kříže. Foto: Jakub Bachtík, 2011.

■ Poznámky

1 Citát pochází z hesla Baroko, <https://cs.wikipedia.org/wiki/Baroko>, vyhledáno 6. března 2017. Podobnou definici ale přinášejí i tištěné učebnice a příručky – viz např. Bohumír Mráz, *Dějiny výtvarné kultury* 2, Praha 2001, s. 35.

2 Jarmila Krčálová, *Das Oval in der Architektur des böhmischen Manierismus*, *Umění* XXI, 1973, s. 303–331.

3 Eadem, *Centrální stavby české renesance*, Praha 1974.

4 Wolfgang Lotz, *Die ovalen Kirchenräume des Cinquecento*, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* VII, 1955, s. 7–99. – Rudolf Wittkower, *The Centrally Planned Church and the Renaissance*, in: Idem, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, New York 1971, s. 1–32.

5 Souviselo to s objevem tzv. české dynamické skupiny a doceněním fenoménu tzv. radikálně dynamického baroka. Karel B. Mádl, *Dientzenhoferovský motiv*, *Památky archeologické* XXXII, 1920–21, s. 201–213. – Oldřich Stefan, *Příspěvky k dějinám české barokní architektury II*,



2

Obr. 2. Praha – Staré Město, kostel sv. Františka Serafinského, J. B. Mathey, 1679–1688, pohled do kupole. Foto: Martin Mická, 2014.

tohoto motivu a jeho souvislosti v rámci evropské architektury. Druhým důvodem je skutečnost, že Krčálová ovál sledovala v souvislosti s dalšími typy centrál, které procházejí raně novověkou architekturou, a charakterizovala vztahy mezi nimi. Třetí důvod je prozaičtější – motivu oválu v půdorysných dispozicích architektury 16.–18. století v Čechách se u nás od

té doby nikdo jiný podrobněji nevěnoval. Práce Jarmily Krčálové tak jsou pro domácí kontext zkrátka jediným východiskem pro další kritické zkoumání. Východiskem, které má pochopitelně vzhledem k době svého vzniku, svému stáří a úzkému zaměření řadu limitů a které mnoho podstatných otázek nechává stranou.

Jednu z nich musíme otevřít ještě předtím, než se pustíme do samotného přehledu: Ovál, nebo elipsa? Zejména ve starší literatuře⁶ se v souvislosti s půdorysnými tvary užívanými v 18. století hovoří o elipsách, zatímco dnes se dává přednost oválům. Ač jde na první po-

hled o velmi podobné útvary, rozdíl v jejich geometrické podstatě a způsobu konstrukce je zásadní. Ovál vzniká spojením úseků čtyř kružnic, vždy dvou o stejném poloměru, a jeho konstrukce vychází z definice jejich středů – nejde tedy o matematicky „čistý“ útvar, ale o složeninu několika tvarů triviálních. Elipsa je naopak kuželosečka s exaktní matematickou definicí – je určena dvěma ohnisky⁷ a průběh její křivosti se na rozdíl od oválu v každém bodě mění. Konstrukce obou útvarů byla přinejmenším od konce 16. století známa a dokonce i publikována ve stavitelských traktátech. Dosud se proto vede debata o tom, v jakých případech a v jakém poměru byly oba útvary užívány v praxi.⁸ Situaci přitom komplikuje skutečnost, že se ani při nejpřesnějším měření nelze řídit podobou hotových staveb – rozdíl mezi elipsou a oválem je v praxi natolik zanedbatelný a posuny a deformace vzniklé při provádění natolik velké, že to přesné určení výchozího tvaru na hotové stavbě znemožňuje. Oba útvary navíc mohou mít různé podoby a proporce – ovál i elipsa mohou mít tvar blízký se kruhu, stejně jako být podlouhlé se „špičatými konci“. Pro získání definitivní odpovědi by tedy bylo třeba podrobné studium dochované plánové dokumentace, která jediná může podat prokazatelné svědectví o použitém způsobu konstrukce. Na základě nám známých příkladů⁹ lze ale vyslovit tezi, že elipsa byla v architektuře 17. a 18. století při konstrukci používána jen výjimečně, pokud vůbec. Svou roli přitom nepochybně sehrála tradice – stavitel-

■ Poznámky

O slohové podstatě centrálních staveb u Kiliána Ignáce Dientzenhofera, *Památky archeologické* XXXV, 1926–1927, s. 468–545.

⁶ Viz např. ibidem, nebo mnohem později i Pavel Preiss, *Italští umělci v Praze. Renesance. Manýrismus. Baroko*, Praha 1986, s. 86–88 a další.

⁷ Součet vzdáleností od ohnisek je u každého bodu elipsy stejný.

⁸ Recentně problematiku shrnul, včetně odkazů na klíčovou dobovou literaturu: Santiago Huerta, *Oval Domes: History, Geometry and Mechanics*, *Nexus Network Journal* IX, 2007, s. 211–248, zde 233–240. Dostupné též online: http://oa.upm.es/2498/2/HUERTA_ART_2007_01A.pdf, vyhledáno 8. 3. 2017.

⁹ Na základě analýz publikovaných v literatuře jde především o Borrominiho (viz již Anthony Blunt, *Borromini*, Harvard 1979); Guariniho (v jeho traktátu *Architettura civile* jsou prezentovány pouze projekty oválů); Hildebrandta (Peter Heinrich Jahn, *Johann Lucas von Hildebrandt (1668–1745). Sakralarchitektur für Kaiserhaus und Adel*, Petersberg 2011), z domácích díky dochovaným plánům např. Kryštof a Kilián Dientzenhoferové nebo Jan Blažej Santini.

ství bylo daleko více věcí předávaného řemesla než intelektuálního studia a zažitě postupy měly velkou setrvačnost –, ale patrně i traktátová literatura, ve které se konstrukce elipsy objevuje jen menšinově.¹⁰

Téma si nepochybně zaslouží další zkoumání, protože nejde jen o ryze akademickou otázku – konkrétní podoba, proporce i konstrukční postup oválného tvaru se u jednotlivých autorů a dílen lišily. Ovál a jeho konstrukce je tedy, jak upozorňuje Petr Macek, téma, které má potenciál stát se významným vodítkem pro určování autorství sporných projektů nebo nalézání vazeb mezi jednotlivými umělci a díly. To je však téma na samostatnou studii. My se zatím musíme spokojit se závěrem, že pro naše účely bude vhodné důsledně používat pojem oválu.

Zastavení první: Centrály (nejen) renesance

Porozumět roli oválu v raně novověké architektuře není možné bez alespoň stručného uvedení širšího kontextu. Využít přitom můžeme rámec vymezený již Jarmilou Krčálovou.

Fascinace centrálně komponovaným prostorem byla v architektuře přítomná v podstatě odjakživa. Geometricky dokonalá forma kruhu, čtverce nebo polygonu na sebe vždy vázala různé symbolické významy a interpretace, což z ní činilo ideální východisko pro zakládání staveb se sakrální funkcí. Ať už ale šlo o antické temply, raněkřesťanská baptisteria či středověké kaple, centrální dispozice byla vždy pouze jednou z možností, jak sakrální prostor ztvárnit – navíc možností užívanou spíše výjimečně a ve spojení se specifickou funkcí nebo zasvěcením.¹¹ Ústřední téma v úvahách o podobě ideální dispozice sakrální stavby učinili z centrálů až teoretici a architekti 15., respektive 16. století. V podstatě všechny renesanční architektonické autority počínaje Albertim nebo Francescem di Giorgio a konče Serliem či Palladiem doporučují tvar kruhu, čtverce, případně pravidelného polygonu jako nejvhodnější pro zakládání chrámů.¹² Opírají se přitom jak o argumenty geometricko-symbolické, tak o zásadní antické precedenty v čele s Pantheonem. Vliv těchto úvah přitom dosvědčuje řada realizací, mezi které patřila také „hlavní svatyně všeho křesťanstva“, chrám sv. Petra v Římě, v mnoha variantách projektovaný a nakonec i započatý jako monumentální kopulová centrála.

Osud této stavby je níméně symptomatický – dnes má podobu podélného kostela s původní Michelangelovou centrálou v roli křížení a závěru. Přes důraz na centrály daný renesanční teorií a přes řadu dochovaných skvělých i méně známých staveb (zejména v severní Itálii jich v 15. století vznikl bezpočet) se totiž v praxi zakládání kostelů na centrálním půdorysu neprosadilo zcela suverénně. V první řadě

se prosadily jen některé typy centrál – renesančními teoretiky nejvíce preferovaný kruh se paradoxně objevuje spíše menšinově, respektive převážně ve tvaru kopule vztýčené nad jiným centrálním útvarem (řecký kříž).¹³ Navíc se pro stavbu centrál neustálil ani žádný závazný a kanonický typ. Špičkové stavby 15. a 16. století, jako Bramantovo římské Tempietto, Albertiho mantovský San Sebastiano, Michelangelův svatopetrský chrám nebo Palladiův chrámek v Maser, zůstaly vesměs pouhými prototypy, ze kterých nevzešla souvislejší řada odvozených staveb. Svou roli v tom hrálo nepochybně více důvodů – například setrvačná váha předkřesťanské i křesťanské tradice, ve které podélně zakládané chrámy vždy převažovaly. Podstatný problém ale nespíš spočíval hlavně v praktických otázkách. Kromě toho, že tyto stavby vyžadovaly kopuli, jejíž zhotovení ještě v půlce 16. století představovalo nebanální problém, a měly – zejména uvnitř měst – specifické nároky na prostor, se možné komplikace objevovaly především z hlediska liturgického provozu. Polovina 16. století totiž byla nejen ve znamení špičkových pozdně renesančních umělců, ale také Tridentského koncilu (1545–1563), který přinesl řadu klíčových reformních opatření uvnitř katolické církve. Patřila mezi ně také pravidla týkající se podoby a vybavení křesťanských kostelů, která dostala nejpropracovanější a nevlivnější formu ve spisu *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae* sv. Karla Boromejského vydaném roku 1577 jako praktická rukověť pro správu milánské arcidiecéze. Ve starší české uměleckohistorické literatuře se objevují zmínky, že tridentský koncil a sv. Karel Boromejský centrální půdorys odsuzují jako pohanský,¹⁴ což je ale poněkud v rozporu s množstvím centrálních staveb, které ve staletích po koncilu vznikly. Náзор světce ve skutečnosti nebyl takto vyrocený – existenci centrálně komponovaných svatyní jako vynikající znalec architektury a její teorie respektoval a stavby tohoto typu nezavrhoval.¹⁵ Upřednostnění podélného půdorysu nad centrálním je ale přesto v jeho instrukcích jednoznačné

■ Poznámky

10 Huerta (pozn. 8), s. 235. Elipsu nenajdeme například ani u Guariniho, vědce a matematika. V tomto kontextu je ale navíc třeba rozlišit mezi intelektuální špičkou dobové architektury a běžnými staviteli v jednotlivých regionech. Také někteří z nich po sobě zanechali traktáty, sestavené často jako ryzí kompilát jiných prací. Tyto traktáty a písemné památky jsou důležité, protože poměrně autenticky odrážejí myšlenkový horizont obyčejných dobových stavitelů. V souvislosti s Čechami lze upozornit na spis Abrahama Leuthnera *Grundtliche Darstellung, Der Fünff Seülen...* z roku 1677 (dostupné online na [http://digital.slub-dresden.de/werkan-](http://digital.slub-dresden.de/werkan-sicht/dlf/8557/1/)



3

Obr. 3. Jean Morin podle Philippa de Champaigne, Portrét kardinála Karla Boromejského, rytina, konec 17. století. Převezato z: <http://www.harvardartsmuseums.org/collections/object/278899?position=1>, vyhledáno 23. 3. 2017.

sicht/dlf/8557/1/, vyhledáno 13. 3. 2017), kde je publikována pouze konstrukce oválu podle Serlia. Téměř o sto let později vznikl – snad také jako podklad pro nikdy nevydaný traktát – tzv. Jägerovy kopiáře. Ve druhém svazku je konstrukcí oválu věnován celý jeden list, ani jeden příklad elipsy zde ale nenajdeme. Podrobně viz Pavel Vlček – Jaroslava Mendelová – Martin Ebel, *Josef Jäger – kopiáře*, Praha 1998.

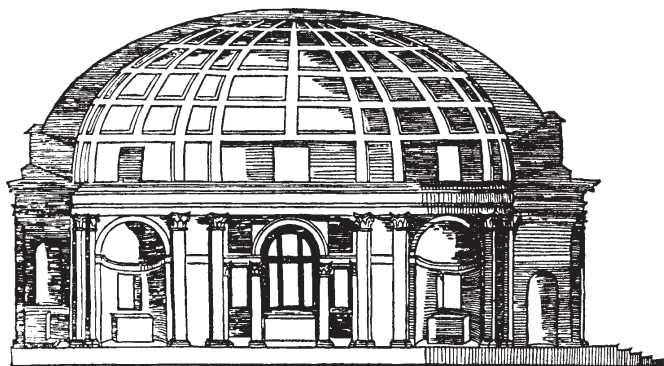
11 V Římě byly kruhové chrámy stavěny zejména bohyni Vestě, nejslavnější kruhový chrám antiky, Pantheon, měl zase specifickou roli „chrámu všech bohů“. Později byly centrály spojovány zejména s memoriální funkcí, tj. vznikaly na místě zázračných činů nebo mučednických úmrtí.

12 Podrobně viz Wittkower (pozn. 4).

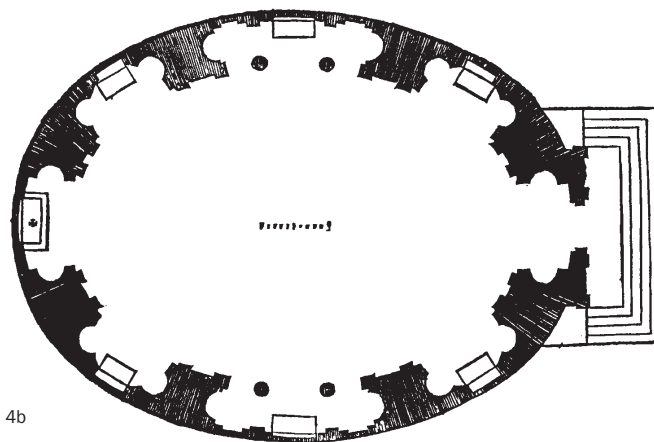
13 Vyčet nejvýznamnějších centrálně komponovaných realizací v Itálii s odkazem na další kompendia nabízí Wittkower (pozn. 4.), s. 20. Z dvaceti uvedených staveb mají čistý kruhový půdorys dvě, jednou z nich je Bramantovo Tempietto... Jarmila Krčálová tento nepoměr vysvětluje dobově pocítovanou spojitostí kruhových centrál s pohanskými svatyněmi – viz Krčálová (pozn. 3), s. 10–11. K tomu viz níže.

14 Např. Krčálová (pozn. 3), s. 10 a 15.

15 Ve druhém bodu *Instructiones* o půdorysu staveb je uvedeno: „Vhodnější však je rozvrh nad půdorysem kříže, který lze vysledovat až do apoštolských dob, jak to názorně vidíme na posvátných hlavních římských bazilikách, vybudovaných tímto způsobem. Další, okrouhlý druh staveb, byl kdysi užíván pro pohanské chrámy, a byl méně obvyklý u křesťanského lidu.“ Přebírám překlad z disertace Johany Bronkové, která se u nás tématu věnovala dosud nejpodrobněji: Johana Bronková, *Problematika sakrality a sakrálního prostoru ve spisech církevních autorit kolem roku 1600* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění



4a



4b

Obr. 4. Sebastiano Serlio, návrh ideálního chrámu na půdorysu oválu z jeho páté knihy vydané poprvé roku 1547 v Paříži. V první knize vydané o dva roky dříve Serlio představil možné konstrukce oválu. Převzato z: Sebastiano Serlio, *Quinto libro d'architettura*, Venetia 1551, s. 4–5. Dostupné online na [https://archive.org/details/quintolibrodarch00serl/vyhledáno 22. 2. 2017](https://archive.org/details/quintolibrodarch00serl/vyhledáno%2022.%202.%202017).

a ideální tvar pro půdorys křesťanské svatyně je podle sv. Karla latinský kříž. To spolu s dalšími nároky na sakrální prostor – jako je umístění oltáře v závěru, který se nachází v čele stavby, na významném místě a v ose s hlavním vstupem,¹⁶ dobrá viditelnost od vstupu k oltáři, oddělení kléru od věřících apod. – učinilo ze svatyně nad centrálně komponovaným půdorysem tolerovanou, ale přeci jen méně preferovanou variantu pro výstavbu nových kostelů.

Na tento potenciální spor mezi tradicí uměleckou a církevní zarezagovala architektura logickým způsobem – začala zkoumat nová prostorová řešení. Jedním z výsledků bylo narušení hranic mezi longitudinálou a centrálou. Konec 16. století přinesl rozvoj podélných centrál, kompozic, které vycházejí z centrálního obrazce, ale deformují jej a propojují s dalšími prvky tak, že vzniká směrově jasně orientovaný prostor. Příkladem takového principu je právě použití kompozice nad půdorysem oválu.

Půdorysný tvar oválu byl pevnou součástí architektury již od starověku. S výjimkou amfiteátrů, kde má tento tvar převážně funkční roli, nicméně nikdy nesloužil jako základní dispoziční východisko, tím spíše u chrámových staveb. Nepočítáme-li některé sporné raněstředověké příklady (kostel sv. Gereona v Kolíně), bylo využití oválu k založení sakrální stavby až vynálezem italských architektů první poloviny 16. století. Tvůrcem, který vnesl myšlenku oválného půdorysu chrámu do italské architektury 16. století, byl s největší pravděpodobností Baldassare Peruzzi, z jehož ruky se dochovalo několik projektů oválných kostelů a vil.¹⁷ Širší obci evrop-

ských architektů a jejich objednavatelů však tuto myšlenku v souvislosti s kompozicí sakrálního prostoru oficiálně představil až Peruzziho žák Sebastiano Serlio ve své Páté knize věnované chrámům a vydané roku 1547 v Paříži. Svazek, který tvoří vlastně jakýsi vzorník centrál, je významný nejen tím, že v něm najdeme návrh půdorysu a fasády ideálního kostela, ale také kvůli tomu, jakou charakteristikou Serlio svůj náčrt doprovodil. Ovál zde označil (bohužel bez bližšího zdůvodnění) po kruhu za nejdokonalejší půdorys a za druhý nejvhodnější základ pro založení chrámu¹⁸ – teprve poté v traktátu následují ostatní centrály. Už v Serliově V. knize je tak naznačen zásadní interpretační posun, který v podstatě stojí v základu konceptu podélné/zpodélné centrály. Ostatní renesanční autority dávají důraz na geometrickou centralitu kompozice a vedle kruhu tak zdůrazňují například čtverec, oktagon či řecký kříž.¹⁹ Serlio naproti tomu sleduje jinou logiku, vyzdvihuje tvar, který geometricky vzato plnohodnotnou centrálou není, ovšem zachovává jiné a pro prožitek architektury podstatnější kvality stavby založené na půdorysu kruhu – například celkový prostorový účinek. Jinými slovy, pro Serlia není při vytváření hierarchie sakrálních staveb rozhodující kritérium centrality. Přednost dává kompozici, která na diváka působí podobně jako kruh, před tou, která splňuje podobné geometrické nároky, ale celkovým účinkem se zásadně liší. Serlio byl pro dějiny oválu v novověké architektuře důležitý ještě z jednoho důvodu – v První knize o geometrii, vydané rovněž roku 1547 v Paříži, publikoval názornou ukázkou jeho tří různých konstrukcí (jedné z nich ve dvou variantách), čímž nabídl čtenářům praktický návod pro jeho zakládání.

Serliova teoreticky prezentovaná idea se velmi záhy, i když jen částečně, zhmotnila do podoby realizovaného projektu. Místo oválu v sakrální architektuře totiž brzy definitivně potvrdila další autorita architektury 16. století, Jacopo Barozzi da Vignola, v kostele San Andrea na Via Flaminia z let 1552–1553 s oválnou kopulí

a o 15 let později také ve vatikánské stavbě kostela sv. Anny dei Palafrenieri, kde byl do čtvercové hmoty zakomponován již plnohodnotný oválný interiér.²⁰

Vignola se Serliem otevřeli téma, které zůstane konstantou architektury 17. a 18. století. Jeden z nejranějších a nejdůslednějších ohlasů na tyto experimenty přitom shodou okolností nelze nalézt nikde jinde než v Praze.

■ Poznámky

FF UK, Praha 2007, s. 28. Dále také Eadem, *Ideální přebudby a sakrální architektura období baroka*, in: *Barokní Praha – barokní Čechie 1620–1740*, Praha 2004, s. 295–331 (zejm. s. 299–306). Pro podrobnou interpretaci a řadu cenných souvislostí k traktátu viz též Evelyn Voelker, *Charles Borromeo's Instructiones Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae, 1577. Book I and Book II. Translation with commentary and analysis* (disertační práce), Syracuse University, 1977, s. 6. Dostupné online z: <http://evelynvoelker.com/PDF/Book1-041709.pdf>, vyhledáno 3. 2. 2017. Voelker v této souvislosti upozorňuje na skutečnost, že sv. Karel Boromejský osobně schválil stavbu dvou centrálně komponovaných kostelů přímo v Miláně.

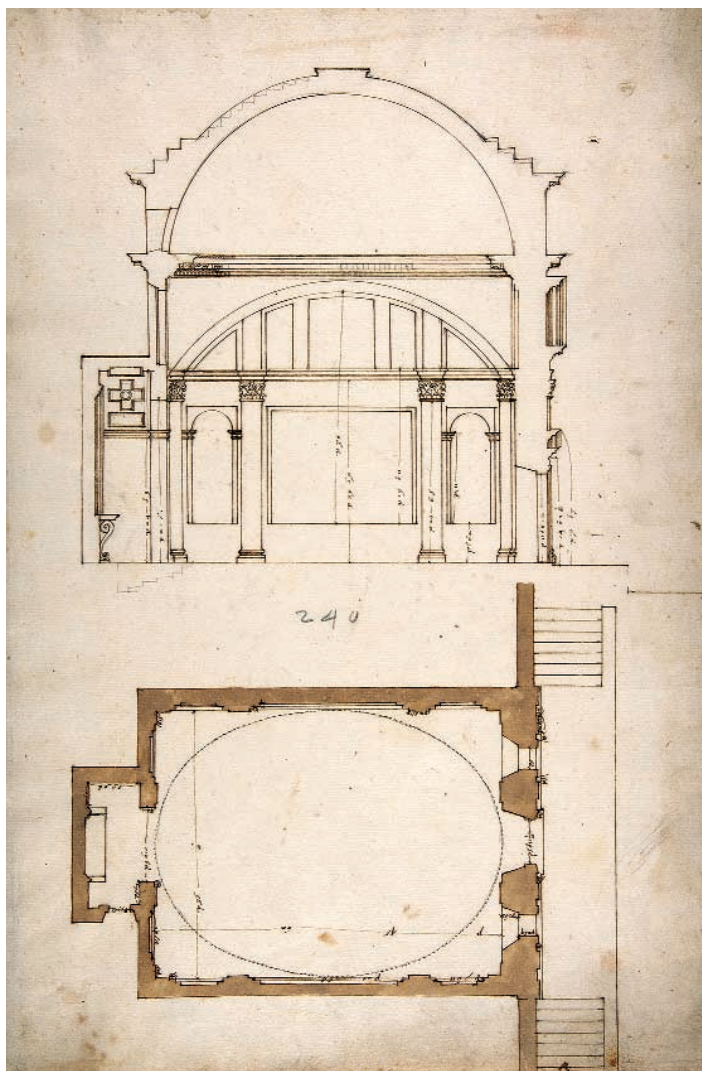
¹⁶ Voelker (pozn. 7), s. 28.

¹⁷ Podrobně viz Lotz (pozn. 4), s. 19–20. Viz též Cristoph L. Frommel (ed.), *Baldassare Peruzzi 1481–1536*, Venezia 2005. Jako inventor oválného půdorysu někdy bývá zmiňován Michelangelo, ovšem pouze na základě ryze hypotetické rekonstrukce projektu náhrobku Julia II. z roku 1505, se kterou přišel ve 30. letech Erwin Panofsky. Podrobně viz Giulio Carlo Argan – Bruno Contradi, *Michelangelo Architect*, New York 2004, s. 44–55.

¹⁸ Kruhový půdorys je i podle Serlia „nejdokonalejším ze všech tvarů“, ovšem ovál je co do dokonalosti „kruhu nejbližší“. Převzato z anglické edice Serliova díla: Vaughan Hart – Peter Hicks (edd.), *Sebastiano Serlio on Architecture. Volume One*, Yale 2011, s. 396–402.

¹⁹ Přehledově viz Wittkower (pozn. 3), Bronková (pozn. 5), s. 6–12.

²⁰ Richard J. Tuttle – Bruno Adorni – Christoph L. Frommel et al., *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2002, s. 245–255.



5a



5b

Obr. 5. Řím, Sant' Andrea a Via Flaminia, J. Vignola, 1552–1553, kresba fasády, řezu a půdorysu stavby z druhé poloviny 17. století. Výkresy kostela od neznámého francouzského umělce, snad vzniklé podle původních plánů, svědčí o tom, že Vignolova přelomová stavba vzbudila pozornost současníků i mimo Itálii. The Metropolitan Museum of Art, Department of Drawings and Prints, A. Nr. 49.92.68 a 49.92.67. Převzato z: <http://www.metmuseum.org/art/collection/search/360517>, vyhledáno 22. 2. 2017.

Zastavení druhé: Ovál v rudolfínské Praze

Jak se tradičně uvádí, první sakrální stavba oválného půdorysu měla vzniknout právě v české metropoli. Jedná se pochopitelně o tzv. Vlašskou kapli Nanebevzetí Panny Marie vybudovanou v letech 1590–1600.²¹ Podle Krčálové a dalších²² má jít zároveň také o vůbec první oválnou centrálu s vnitřním ochozem. Vzhledem k Serliově předloze lze ovšem vyslovit ještě jednu tezi o prvenství Vlašské kaple: jde o nejstarší stavbu s oválným exteriérem přiznávajícím v plné výšce hmoty uspořádání vnitřního prostoru. Pro způsob, jakým se v naší sakrální

architektuře 17. a 18. století ovál objevuje, se tato skutečnost ukazuje jako zásadní. Přehlízíme-li totiž neobyčejně pestrá směs staveb a kompozic využívajících oválný půdorys, které vznikly v Itálii po vydání Serlioova díla – Bernini, Borromini, Fontana, Guarini a další –, lze postřehnout určitý paradox. Serlioova původní vize se totiž s odstupem ukazuje jako dosti radikální, protože navrhovala použít ovál v podobě čisté centrály, s pláštěm kopírujícím interiér stavby. Takto prostě řešenou oválnou centrálu ale v Itálii ani století a půl po Serliovi v podstatě nenajdeme. Jedinou stavbou blízkou tomuto typu je Berniniho kostel San Andrea del Quirinale, oválný plášť zde ale nebyl komponován jako pohledový. Ovál se v Itálii až do hlubokého 18. století až na naprosté výjimky (kostel San Benedetto v Cortoně datovaný 1720) zkrátka zapojoval do architektury buď v podobě tvaru kopule, či rozvrhu interiéru. Ve pražské Vlašské kapli byl tedy motiv oválné centrály realizován v podobě, v jaké se do té doby – i v dobách mnohem pozdějších – v Itálii objevil pouze na papíře. Proto je zajímavé, že

jde s velkou pravděpodobností o import právě z Itálie a jako možný autor je zvažován Vignolův žák a papežský stavitel Ottaviano Mascherino.²³

Mířit při hledání projektanta kaple vysoko je v tomto případě oprávněné, a to nejen vzhledem k architektonickým kvalitám stavby. Jejím objednavatelem byla velmi aktivní a prosperující komunita Italů žijících v Praze, pro kterou šlo nepochybně o vysoce prestižní záležitost, mající na malém prostoru jasně ukázat schopnosti vlašských řemeslníků. V kulturních dějinách Čech se přitom najde jen málo etap, ve

■ Poznámky

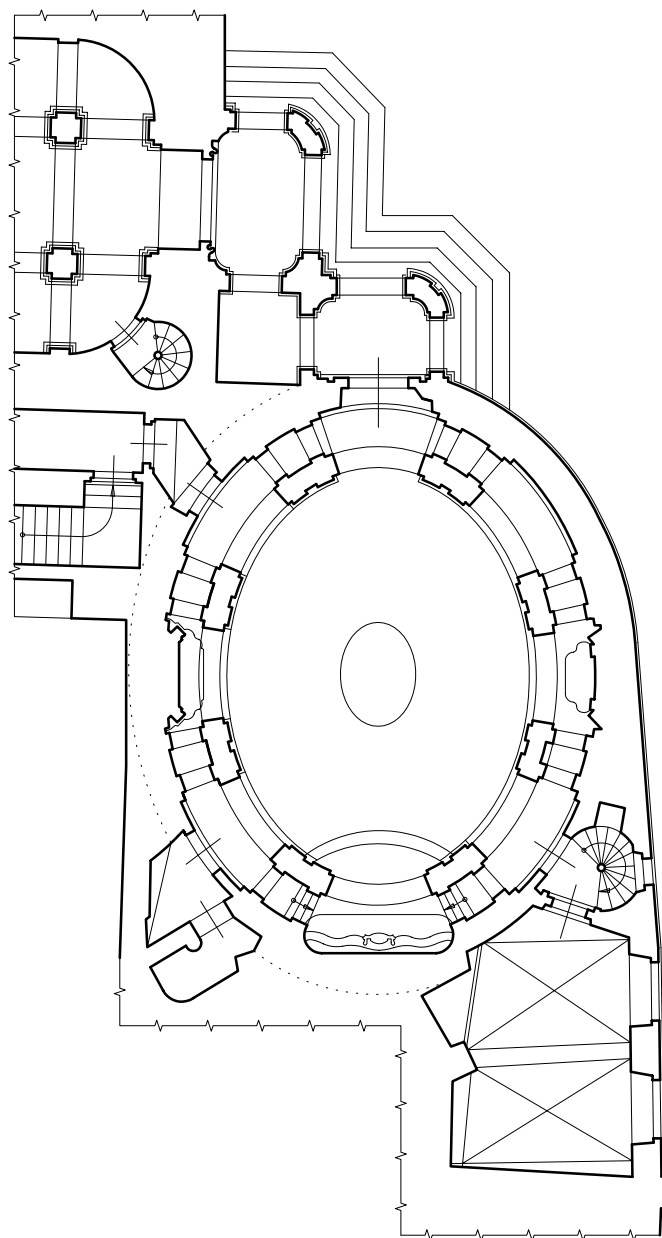
21 O stavbě podrobně Krčálová (pozn. 3), s. 69–77, Preiss (pozn. 6), s. 86–88 nebo Pavel Vlček (ed.), *Umělecké památky Prahy 4. Pražský hrad a Hradčany*, Praha 1996, s. 120–122.

22 Ibidem.

23 Přisobováno je mu mimo jiné oválné schodiště Palazzo del Quirinale, ale také řada neprovedených návrhů kostelů s oválným půdorysem. Krčálová (pozn. 3), s. 73, 76.



6



Obr. 6. Praha – Staré Město, kaple Nanebevzetí Panny Marie zv. Vlašská, 1590–1594. Vlevo exteriér, upravo půdorys. Foto: Martin Micka, 2014. Kresba: Lucie Beránková, 2014.

kterých by podobné ambice měly tak velkou šanci na realizaci, jako je konec 16. století. Praha Rudolfa II. byla metropolí habsburského císařství a zároveň centrem, které vábilo špičkové umělce z celé Evropy, jak o tom svědčí zdejší návštěva Vincenza Scamozziho²⁴ nebo zvažované projekty Bernarda Buontalentiho pro Pražský hrad.²⁵ Lze proto předpokládat, že zdejší italská komunita měla vynikající přehled o aktuálním dění ve své domovině a dobré vazby na klíčové dobové tvůrce. Právě v této době proto mohl v Praze vzniknout velmi raný ovál – tedy stavba z evropského hlediska vysoce

avantgardní jak zvoleným půdorysem, tak přisně minimalistickým exteriérem. V Římě patrně kolovala řada neprovedených návrhů podobného typu a pro znalé a ambiciózní objednavatele šlo o dosti logickou volbu.

Motiv, na který pražští Vlachové vsadili, začal získávat pozornost i jinde ve střední Evropě. Záhy po dostavbě kaple zde totiž vznikají dvě další významné oválné centrály – kostel na katolickém hřbitově v Augsburgu spojený s Eliášem Hollem (1603), který má podobu čisté oválné centrály se subtilní věží nad závěrem, a mauzoleum Ferdinanda II. ve Štýrském Hradci (započato 1614),²⁶ kde má oválný půdorys, v souladu s tradiční funkcí centrály jakožto pomníku, vlastní hrobka císaře.

Výjimečné okolnosti výstavby Vlašské kaple ovšem měly ten důsledek, že motiv oválu u nás nadlouho zůstal spíše ojedinělým vý-

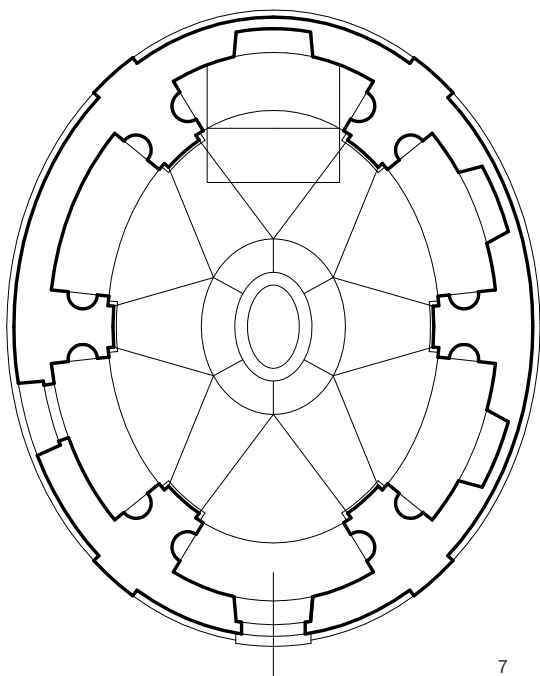
středkem, další stavby podobného typu se v Čechách 17. století objevovaly dlouho jen sporadicky. Teprve tři desetiletí po Vlašské kapli vznikla v Praze letenská kaple sv. Máří Magdaleny (1633), další příklad „čistého“ oválu blízký Serliově předloze. Jde o stavbu, která základním řešením s vloženými emporami mnoho dluží Vlašské kapli, ovšem představuje její expresivnější variantu – už záměna původních osmi bočních výklenků v interiéru za šest

■ Poznámky

24 Viz např. Preiss (pozn. 6), s. 56–60.

25 Např.: Guido Carrai, *I fiorentini al castello: il progetto di Bernardo Buontalenti e Giovanni Gargioli per la nuova galleria di Rodolfo II*, *Umění LI*, 2003, s. 370–384.

26 Günter Brucher, *Barockarchitektur in Österreich*, Köln 1983, s. 25–31.



Obr. 7. Praha, kaple sv. Máří Magdaleny, 1633, půdorys. Kresba: Lucie Beránková, 2014.

Obr. 8. Řím, pohled na náměstí Sv. Petra (G. Bernini, 1656–1667) z kop le svatopetrského chrámu. Náměstí představuje příklad nejmonumentálnějšího použití oválného půdorysu v raně novověké architektuře. Tvar oválu zde byl využit jako součást perspektivní hry, která opticky zvětšuje průčelí chrámu. Foto: Jakub Bachtík, 2011.

Obr. 9. Řím, Sant' Andrea al Quirinale, G. Bernini, 1658–1678, pohled na exteriér, na kterém je patrné oválné těleso stavby i nezávisle v protipohybu komponovaná kulisová fasáda. Foto: Jakub Bachtík, 2011.



8



9

a z toho vyplývající posílení podélné osy naznačuje, že neznámý stavitel zde s výchozím vzorem pracoval poměrně svobodně.²⁷ Téměř ve stejné době pak motiv „čistého oválu“ proniknul také mimo centrum: ze 40. let 17. století by měla být kaple Nanebevzetí Panny Marie v Mladé Vožici, založená roku 1646 Kryštofem Přehořovským z Kvasejovic.²⁸

Na další výrazné oválně komponované kaple ale Čechy čekaly až do poslední čtvrtiny 18. století.²⁹

Zastavení třetí: Jean Baptiste Mathey

V druhé polovině 17. století byl ovál již pevnou součástí předalpské architektury. Přímou v Římě vzniklo hned několik zásadních staveb, které v tomto smyslu rozvíjely původní vignolovské podněty. Již na přelomu 16. a 17. století byl vybudován kostel S. Giacomo in Augusta od Francesca da Volterry a Carla Maderny, kromě

Francesca Borrominiho, který už od 30. let ovál zapojoval do svých pozoruhodných kompozic, s tímto motivem po roce 1650 experimentovali také Gianlorenzo Bernini a jeho okruh na stavbách již zmíněného kostela S. Andrea al Quirinale, S. Maria Montesanto a v monumentální podobě pochopitelně také na koncepci kolonády před svatopetrskou bazilikou. Myšlenka ovšem byla živá i mimo Itálii, jak svědčí servitský kostel ve Vídni od Carla Carloneho, započatý po roce 1651, nebo například oválná kopule baziliky v Mariazell, která vznikla při úpravě komplexu mezi lety 1644–1683.³⁰

Do Čech se oválný půdorys vrací v poslední čtvrtině 17. století. Přichází opět „zvenci“, a to spolu s tvůrcem, který s sebou přinesl aktuální inspirace ze soudobého Říma i Francie a který se zasloužil o hlubokou proměnu architektury na přelomu 17. a 18. století v Čechách. Architekt Jean Baptiste Mathey, dvorní stavitel pražského arcibiskupa Valdštejna, k nám ovál uvedl zejména v podobě monumentální kopule kostela sv. Františka Serafinského, jejíž tvar se – v prvním náznaku pronikové kompozice u nás – propisuje i do vnitřního půdorysu stavby. Na exteriéru stavby se přitom oválný tvar nijak neprojevuje, je pouze jedním z motivů zapojených

do její celkové složité kompozice.³¹ Poprvé u nás tedy získává roli, kterou má v Itálii od

■ Poznámky

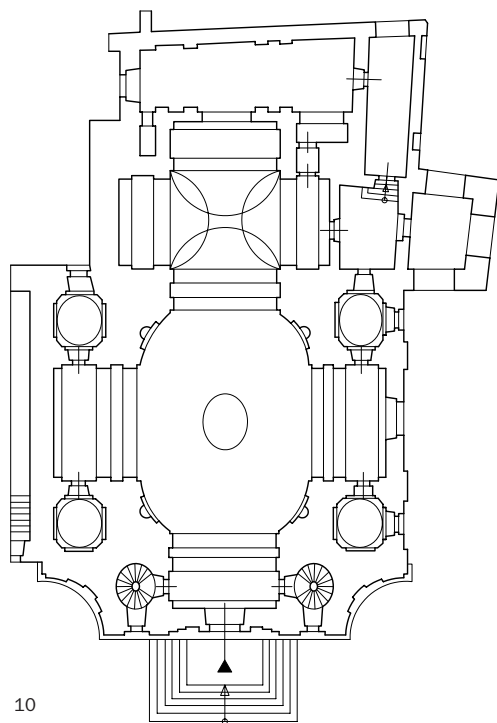
27 Ke stavbě podrobně Pavel Vlček – Ester Havlová, Praha 1610–1700. Kapitoly o architektuře raného baroka, Praha 1998, s. 80–81. – Jakub Bachtík – Michaela Líčeníková – Petr Macek, Architektura v Čechách za třicetileté války mimo Valdštejnův okruh, in: Petr Macek – Richard Biegel – Jakub Bachtík (edd.), *Barokní architektura v Čechách*, Praha 2015, s. 101–105, zde s. 102.

28 Emanuel Poche et al., *Umělecké památky Čech 2, K–O*, Praha 1977, s. 252 (dále jako UPČ 2). Stavba byla na počátku 19. století doplněna o předsíň – UPČ ovšem uvádějí opačný postup stavby a kladou oválnou část do roku 1827.

29 Existují ještě příklady staveb nedochovaných (kaple na hradě ve Zvířeticích z 60. let 17. století) či diskutabilních – velmi ranou oválnou kapli spatřuje například Martin Šanda v zámku ve Mšeci. Viz Martin Šanda, *Renesanční podoba zámku ve Mšeci, Památky středních Čech XXVIII*, 2014, s. 15–34.

30 Brucher (pozn. 26), s. 70–74.

31 Recentně viz Richard Biegel, *Architektonický přelom v díle Jeana Baptisty Matheye*, in: Macek – Biegel – Bachtík (pozn. 27), s. 153–179, zde s. 156–160.



10



11



12

Obr. 10. Praha – Staré Město, kostel sv. Františka Serafinského, J. B. Mathey, 1679–1688, půdorys. Tvar oválu se zde propisuje do základního schématu řeckého kříže. Kresba: Lucie Beránková, 2014.

Obr. 11. Mariánské Radčice, kostel Panny Marie Sedmiboletné, interiér poutní kaple v závěru kostela, J. B. Mathey, G. Broggio, po 1691. Mathey kostel koncipoval odlišně, kaple s oválnou kopulí místo závěru je doplňkem G. Broggia. Foto: Jakub Bachtík, 2010.

Obr. 12. Praha – Olšany, kaple sv. Rocha, 1680–1682, celkový pohled na exteriér. Foto: Martin Mická, 2014.

prvních staveb vznikajících v 16. století. Jde přitom o zásadní posun. Zatímco u Vlašské kaple a do velké míry také u kaple na Letné byl oválný tvar stavby doslova avantgardním výstřelkem, nyní se vrací zpět jako pevná součást dobového architektonického tvarosloví, jeden z mnoha motivů, které má tvůrce na výběr, chce-li sestavit zajímavou kompozici. To se přitom nemusí týkat celku, ale i jednotlivých dílčích částí a detailů, jak názorně svědčí Matheyovo na oválném půdorysu založené schodiště Trojského zámku.

Ohlasy na tento způsob použití oválu u nás přicházejí překvapivě časně a jejich zdroje lze patrně hledat v okruhu Matheyových spolupracovníků a následovníků. Už v 80. letech 17. století tak vznikl mimořádně zajímavý, ale dosud přehlížený kostel sv. Isidora v Buděnicích,³² jehož nevelká obdélná loď je zaklenuta výraznou oválnou kopulí s lucernou. Podobně jsou řešeny i některé ryze regionální stavby: například Matheyův litoměřický epigon Giulio Broggio vystavěl kapli v podobě obdélného tělesa zaklenutého oválnou kopulí v Liběšicích nebo v Mariánských Radčicích, kde byla kaple připojena ke stavbě navržené přímo J. B. Matheyem (obojí 90. léta 17. století).³³ Tento způsob užití oválného půdorysu se ale na přelomu 17. a 18. století v Čechách promítl i do stavby umělecky zcela exkluzivní, konkrétně do malostranského kostela sv. Josefa, často neprávem spojovaného rovněž s Matheyem.³⁴ Zde je oválný prostor lodi s kopulí vložen do zhruba obdélné hmoty vyplňující městskou parcelu.

V Matheyově okruhu nicméně také vznikl pří-
nejmenším jeden příklad „čistě oválné“ centrá-
ly – u kaple sv. Rocha na Olšanech se sice
o autorství vede diskuse,³⁵ to však nic nemění
na skutečnosti, že jde o jeden z nejpůsobivěj-
ších příkladů centrály nad oválným půdorysem
na našem území. Její „čistou“ koncepci lze vní-
mat jako svého druhu architektonický mani-
fest, který se vzhledem ke stáří výchozí serli-
ovské předlohy může zdát opožděný, avšak
který v Čechách nezůstal bez ohlasu.

Obecně lze konstatovat, že pro motiv oválné-
ho půdorysu v Čechách byla Matheyova role zá-
sadní. Jestliže Vlašská kaple byla ve své době
ryzí a pravděpodobně i exoticky působící im-
port, Mathey ho do našeho prostředí uvedl jako
samozřejmou součást architektury, která zde
mohla přirozeně zdomácnět. Použití tohoto mo-
tivu bylo nyní zcela otevřené, mohl se stát sou-
částí jednoduchých kompozic typu sv. Rocha
i náročnějších architektonických experimentů.

■ Poznámky

32 Ferdinand Velc, *Soupis památek historických v Království českém. Politický okres slánský*, Praha 1904, s. 13–14.

– Emanuel Poche et al., *Umělecké památky Čech 1, A–J*, Praha 1977, s. 144–145 (dále jako UPČ 1).

33 Viz zejm. Petr Macek et al., *Oktavián Broggio 1670–1742: sborník k výstavě*, Litoměřice 1992, s. 68.

34 Biegel (pozn. 31), s. 172–173.

35 Ibidem, s. 170.

Zastavení čtvrté: Kryštof Dientzenhofer

Pro architektonické experimenty 17. a 18. století se tvar oválu ukázal skutečně jako mimořádně inspirativní podnět. Rozpoznal to již průkopník barokního radikálního dynamismu Francesco Borromini, který jej hned několika způsoby propsal do projektu svého nejslavnějšího kostela San Carlo alle Quattro Fontane ze 30. let 17. století.³⁶ Naplno pak možnosti oválu v rámci složitých pronikových radikálně dynamických kompozic ukázal Guarino Guarini, jehož dílo vznikající v 60–80. letech 17. století mělo zcela zásadní vliv také na tvorbu ve střední Evropě. Zejména dva přední vídeňští tvůrci přelomu 17. a 18. století, Johann Bernhard Fischer von Erlach a Johann Lucas von Hildebrandt, v návaznosti (mimo jiné) na Borrominiho a Guariniho experimenty zapojili ovál do svých proslulých sakrálních projektů a učinili tak z něho bezmála poznávací rys dobové vídeňské architektury. Motiv oválného půdorysu, který byl již více než století pevnou součástí novověké architektury, byl v těchto experimentech nově uchopován a jako by nově objeven. A platí to i pro Čechy – také u nás se nakonec významně prosadila radikálně dynamická linka architektury, přičemž ovál v ní hrál zcela rozhodující roli.

Tvůrcem, který bývá tradičně spojován s uvedením tohoto typu architektonické tvorby do našeho prostředí, byl Kryštof Dientzenhofer.³⁷ Pro jeho kariéru se zdá být typické postupné a pomalé zkoušení motivů a zdokonalování architektonických schopností od jednoduchých staveb po složité dynamické kompozice. Tímto způsobem se v jeho díle postupně prosadil i motiv oválu – prvek, který v našem prostředí pevně zakotvil v generaci J. B. Matheye, užívá Dientzenhofer postupně ve stále složitějších sestavách, aby mu pak propůjčil zcela nový život v rámci „avantgardních“ radikálně dynamických projektů.

S motivem podélné centrály pracoval Dientzenhofer od svých nejranějších sakrálních staveb. Kaple sv. Trojice v Teplé (1692–1699) ještě byla založena na půdorysu zpodélného oktogonu. V rámci poutního soukostelí v Chlumu sv. Maří, budovaného rovněž od roku 1692, však už byla do těla kostela zakomponována oválná kaple s ochozem v patře.³⁸ Ve stejné době také vznikla kaple v Mníšku pod Brdy, první příklad v podstatě čisté oválné centrály v Dientzenhoferově díle. Vůbec nejdůležitější stavba z této rané série ale vznikla v roce 1695 v Úterý, malé obci nedaleko Teplé. Kostel sv. Jana Křtitele na první pohled nese všechny znaky přísného, „čistého oválu“. Interiér je ale založen překvapivě na půdorysu oktogonu. Stavba je tak důmyslnou syntézou dvou typů centrál, jejichž linky vedle sebe běží celé 17. století – kruh/ovál a polygon. Toto téma přitom podle



13

všeho dobové tvůrce provokovalo – naznačuje to alespoň o něco mladší dílo Jana Blažeje Santiniho, kostel v Chotouni. Ten pracuje s tímto motivem, jen jej inverzně obrací a ovál vkládá do oktogonu. Z obdobného principu vycházejí rovněž některé projekty Tomáše Haffeneckera (Skalka u Humpolce, Březín).

■ Poznámky

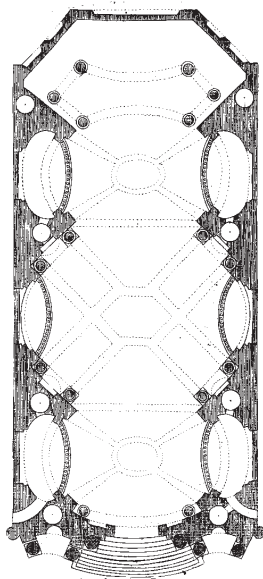
³⁶ Přehledově viz Blunt (pozn. 9), s. 54–84.

³⁷ Zde je třeba upozornit, že o pravé povaze Dientzenhoferova talentu a rozsahu jeho díla se dodnes vede debata. K tomu podrobně viz Petr Macek – Jakub Bachtík, Radikálně dynamická skupina a Kryštof Dientzenhofer, in: Macek – Biegel – Bachtík (pozn. 27), s. 249–287. Odtud čerpám

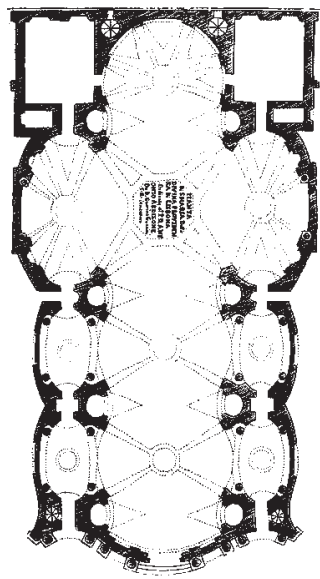
Obr. 13. Řím, San Carlo alle Quattro Fontane, F. Borromini, 1634–1644, pohled do interiéru s oválnou kopulí. Foto: Jakub Bachtík, 2011.

také další informace k pasáži o Kryštofu Dientzenhoferovi, nebude-li uvedeno jinak.

³⁸ Podrobně o stavbě a pravděpodobné účasti K. Dientzenhofera: Jakub Bachtík – Petr Macek – Petra Oulíková – Pavla Příknerová, Poutní areál v Chlumu sv. Maří, významná památka na hranicích Čech, *Průzkumy památek* XXIII, 2016, s. 3–44. V případě oválné kaple ale není zřejmé, zda šlo o součást případného původního konceptu J. B. Matheye, nebo o přídavek Dientzenhofera, který stavbu vedl a dokončil.



14a



14b



15

Obr. 14. Guarino Guarini, návrhy půdorysů kostela Panny Marie Božské Prozířetelnosti v Lisabonu (vlevo) a stejného zasvěcení v Praze (vpravo) publikované v traktátu *Architettura Civile* z roku 1737. Jde o dva Guariniho projekty, kde se motiv oválu uplatňuje asi v největší míře.

Obr. 15. Úterý, kostel sv. Jana Křtitele, K. Dientzenhofer, 1695. Celkový pohled na exteriér. Foto: Jakub Bachtík, 2014.

Kostel v Úterý je ale důležitý ještě z jednoho důvodu. Je první stavbou u nás, kde se k oválné centrále připojuje dominantní průčelní věž.³⁹ Na první pohled jde o detail, nicméně jeho dopad na celou kompozici je zásadní – tímto jednoduchým přídavkem totiž centrála přestává být tak docela centrálou a stává se jasně orientovaným prostorem, obrazně řečeno – kaple se mění v kostel, konkrétně ve variaci na typ charakteristického venkovského jednolodního kostela. Tento prvek tak ilustruje obecnější proměnu chápání centrálně komponovaného půdorysu sakrálních staveb. V průběhu 17. století u nás byly centrály a zpodélné centrály užívány v drtivé většině na menší stavby, kaple – často navíc se specifickou funkcí (oktogony například byly užívány pro pohřební kaple apod.) – nebo se stávaly jen dílčí součástí (kopule, vedlejší prostor) složitěji komponovaných celků. Od přelomu 17. a 18. století se nicméně u nás motiv zpodélné centrály začíná používat prostě jako jedna z variant pro výstavbu plnohodnotného, monumentálního sakrálního prostoru. Výsledkem, jak uvidíme, bude bohatý rejstřík „oválných“ kostelů vznikajících zejména od druhé čtvrtiny 18. století.

Klíčová role Kryštofa Dientzenhofera v dějinách architektury 18. století nicméně spočívá

ještě v jiném typu architektury. Je totiž považován za pravděpodobného tvůrce většiny staveb z tzv. české dynamické skupiny. Tato sedmice⁴⁰ pozoruhodných staveb do našeho prostředí v několika variantách uvedla principy radikálně dynamické, pronikové architektury⁴¹ – přičemž právě motiv oválu v každé z nich hraje ústřední roli. S výjimkou ambitů v Chlumu sv. Maří a sporné zámecké kaple ve Smiřicích⁴² je totiž jejich kompozice založena na principu podélné stavby sestavené ze vzájemně se pronikajících příčné oválných jednotek. Projekty využívající podobný princip nalezneme už u hlavního inspirátora radikálního dynamismu Guarina Guariniho,⁴³ je jich ale nepoměrně méně oproti stavbám navrženým buď jako centrály, nebo s použitím jiných půdorysných schémat (nejčastěji oktagon a kruh).⁴⁴ Tuto specifičnost české dynamické skupiny, která vyvstane i ze srovnání se zmíněnými soudobými radikálně dynamickými experimenty vídeňských architektů,⁴⁵ lze vysvětlit dvěma okolnostmi. V první řadě mohla sehrát roli autorita Guariniho nerealizovaného návrhu theatinského kostela pro Prahu, který právě princip pronikajících se příčných oválů/oktagonů využívá. Zároveň ale byl tento motiv také ideálním prostředkem umožňujícím přenos radikálně dynamického konceptu do našeho prostředí. Všechny stavby skupiny kromě Smiřic a Chlumu totiž vlastně v základu vycházejí z běžného typu podélného jednolodního kostela s bočními kaplemi a odsazeným závěrem. Tradiční dělení prostoru na jednotlivá travé odpovídající úsekům bočních kaplí je „pouze“ relativizováno tím, že jednotlivým těmto částem odpovídají vzájemně provázané oválné jednotky. Velmi názorně je to patrné u kostela sv. Mikuláše na Malé Straně, kde se stavitel

■ Poznámky

39 Opakuje se zde motiv z výše zmíněného Augsburgu, kde ale má věž podobu neproporčně křehké a úzké zvonice nad závěrem stavby.

40 K tradičně uváděné zámecké kapli ve Smiřicích, pražským klášterním kostelům sv. Markéty na Břevnově a sv. Mikuláše na Malé Straně a klášterním kostelům sv. Josefa v Obořišti, sv. Kláry v Chebu a Nanebevzetí Panny Marie v Nové Pace řadím také ambity poutního areálu Chlumu sv. Maří – viz Bachtík – Macek – Oulíková (pozn. 38).

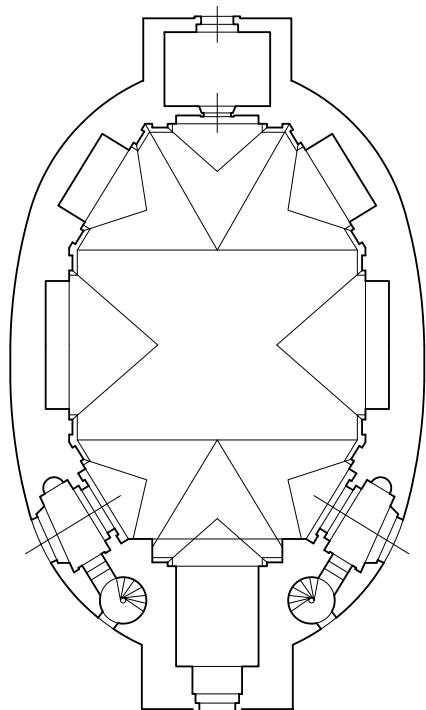
41 K výkladu tohoto principu viz Macek – Bachtík (pozn. 37), s. 249–250, a dále zejm. Mojmír Horyna, *Kryštof Dientzenhofer (1655–1722). K 350. výročí narození génia českého baroka*, Praha 2005, s. 25–30.

42 Viz Milan Pavlík – Karel Pavelka – Jan Řezníček, *Zámecká kaple ve Smiřicích: Využití i meze soudobé techniky při rozboru architektonické kompozice a otázka autorství*, *Umění* LXI, 2013, s. 23–32. Autoři nalézají dva příčné navazující ovály i v kompozici této stavby. Domnívám se spolu s Petrem Mackem, že tento způsob interpretace plánů je chybný a že základem půdorysu kaple je dynamizovaný oktagon. Jde totiž o (silně transformovanou) variantu Guarinova kostela San Lorenzo v Turíně.

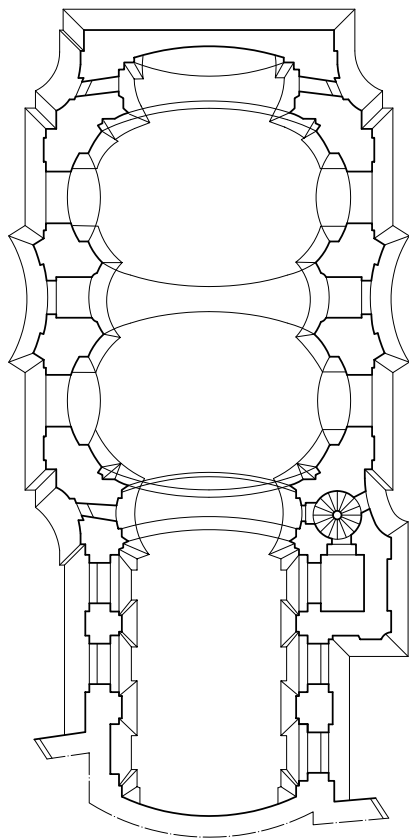
43 Kromě neprovedeného návrhu na pražský kostel theatinů jde zejména o kostel Santa Maria della Divina Provvidenza v Lisabonu, který byl realizován, ale zanikl při zemětřesení roku 1755.

44 Guariniho projekty byly publikovány v traktátu *Architettura civile*, který v úplně podobě vyšel roku 1737. Spis je dostupný online např. na <https://archive.org/details/ArchitetturaCivile>, vyhledáno 9. 2. 2017.

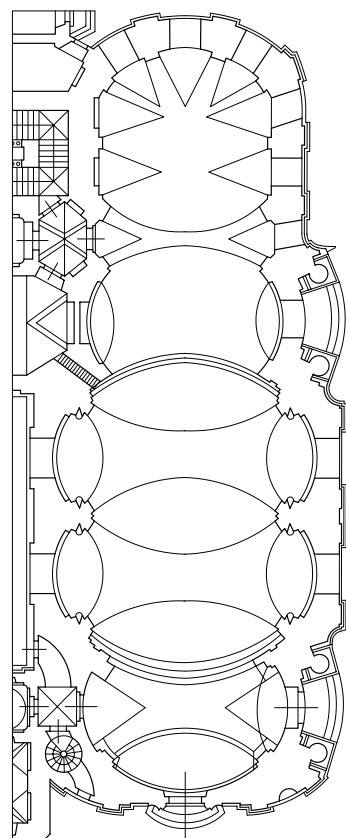
45 Johann Lucas von Hildebrandt v Jablonném v Podještědí nebo ve vídeňském kostele Maria Treu komponuje prostor jako ústřední jednotku deformovanou přiléhajícími bočními prostory. Rovněž Johann Bernhard Fischer von Erlach vychází většinou z motivu ústředního oválného prostoru. K tomu blíže srov. zejm. Jahn (pozn. 9), s. 361–411.



16



17

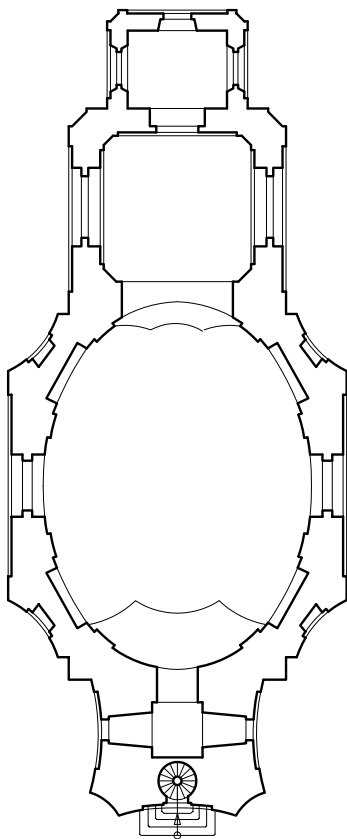


Obr. 16. Úterý, kostel sv. Jana Křtitele, K. Dientzenhofer, 1695. Půdorys. Kresba: Lucie Beránková, 2014.

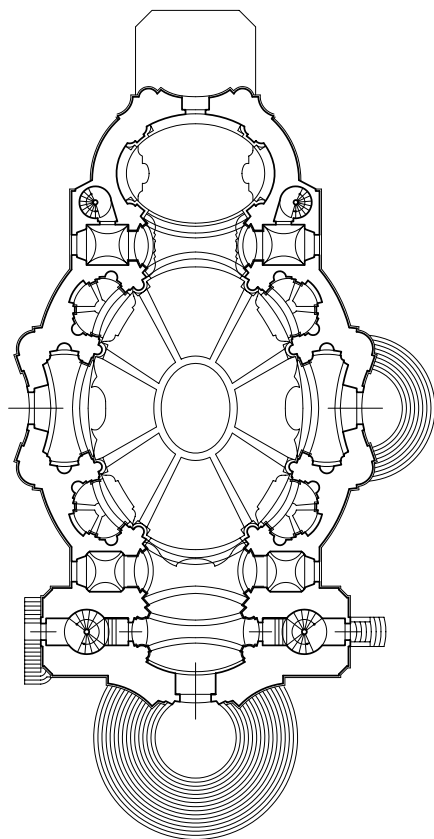
Obr. 17. Půdorysy kostelů sv. Kláry v Chebu (vlevo, 1708–1711) a sv. Markéty v Břevnově (vpravo, 1707–1716), z tzv. české dynamické skupiny staveb připisované K. Dientzenhoferovi. Systém pronikajících se oválů navazuje na tradiční princip klenebních travé s bočními kaplemi. Kresba: Lucie Beránková, 2014.

Obr. 18. Březín, kostel sv. Bartoloměje, T. Haffenecker, 1722–1725, půdorys. Kresba: Lucie Beránková, 2014.

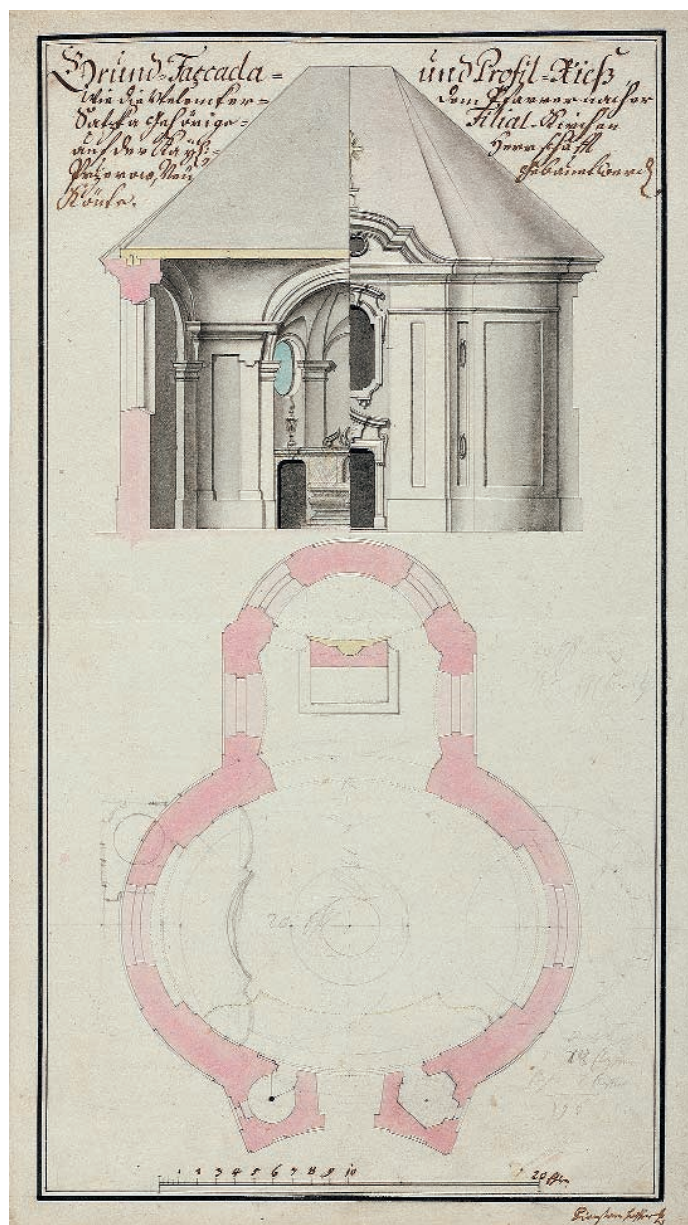
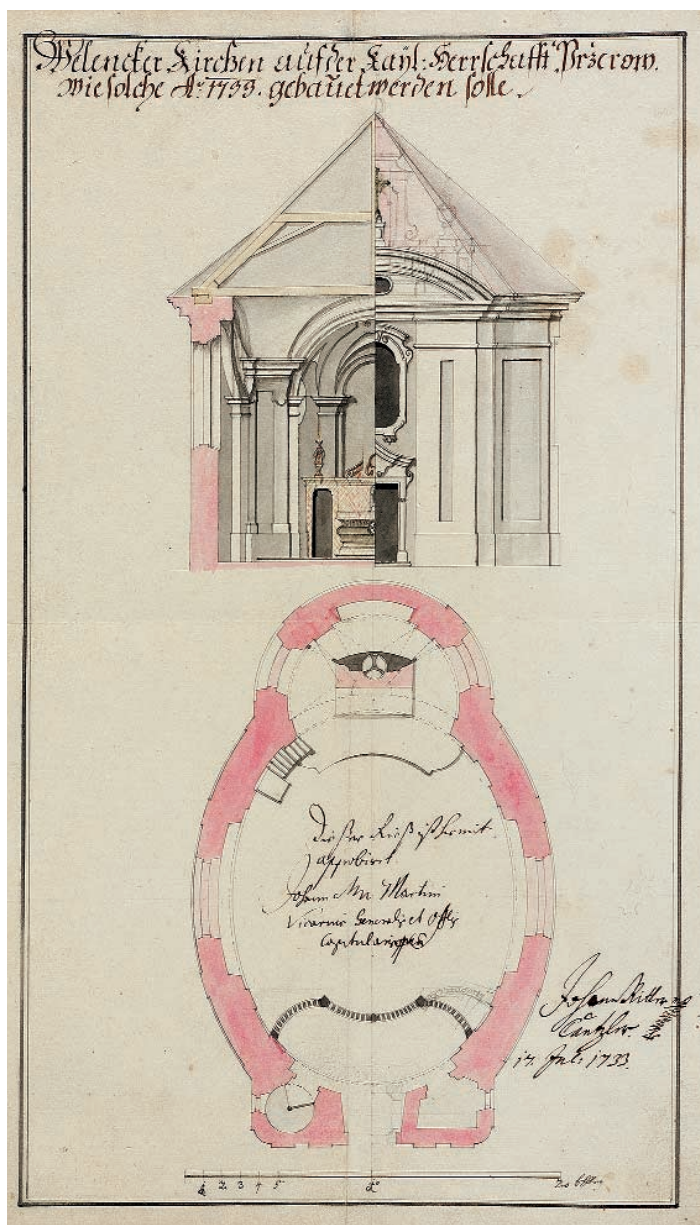
Obr. 19. Karlovy Vary, kostel sv. Máří Magdaleny, K. I. Dientzenhofer, 1732–1737, půdorys. Nejvýznamnější realizace K. I. Dientzenhofera využívající dominantní motiv oválné lodě. Kresba: Lucie Beránková, 2014.



18



19



20

musel držet rozvrhu určeného základy z druhé poloviny 17. století.⁴⁶ Původně obdélná pole nahradily ovály, které stavbu proměnily ve fascinující dynamizovaný prostor – příčný ovál se zde ukázal být ideálním náhradním „modulem“, protože umožňuje zachovat původní proporce prostoru a přitom ho svou křivostí zásadně dynamizovat.

S výjimkou světybných Santiniho projektů nemá radikálně dynamická architektura v Čechách charakter extravagantních kompozic jako u Guariniho nebo jeho následovníků v severní Itálii⁴⁷ – paradoxně však právě skutečnost, že u nás byl celý koncept integrován do tradičních architektonických typů, dělá ze staveb dynamické skupiny v Čechách evropsky světybný fenomén.⁴⁸

Kryštof Dientzenhofer učinil z oválného půdorysu na rozdíl například od Santiniho, který

jej užíval sporadicky jako jeden z mnoha motivů, své celoživotní téma, které se propadlo i do jeho závěrečných prací. K motivu „čistého“ oválu, oktogonu a jejich vztahů se vrací i v sérii projektů pro broumovský klášter. Stavby, které projektoval ve spolupráci se synem, jsou v podstatě variacemi na motivy oválu, polygonu a jejich vzájemné vazby.⁴⁹ V díle tohoto

■ Poznámky

46 Půdorys zamýšlené podoby areálu ze 17. století poprvé publikovala: Milada Vilímková, Ke stavebnímu vývoji komplexu jezuitských budov na Malostranském náměstí, *Umění* XIX, 1971, s. 304–313. Diskuse viz Macek – Bachtík (pozn. 36), s. 259–265.

47 Viz pozn. 14.

48 Specifičnost tzv. české dynamické skupiny z odlišného pohledu, konkrétně z hlediska analýzy architektonické

Obr. 20. Kilián Ignác Dientzenhofer, návrhy kostela sv. Petra a Pavla v okovech, po 1733. Nerealizovaná varianta vpravo představuje jeden z ojedinělých příkladů využití dominantního příčného oválu u nás. Stará plánová sbírka, sign. 213/17, 18. Foto: Archiv Pražského hradu.

struktury a způsobu konstrukce a kompozice klenebních systémů, definoval pozoruhodným způsobem např. Erich Hubala: Erich Hubala, Rotunde und Baldachin: Die Raumgliederung der guarinesken Kirchen Böhmens, *Abhandlung der Braunschweigischen wissenschaftlichen Gesellschaft* XLI, 1989, s. 101–182.

49 Ruprechtice – oktagon, Verněřovice – ovál; Otovice – kombinace obého; Vižňov – deformovaný ovál; Heřmánkovice – dynamizovaný oktagon. U těchto staveb se předpokládá spolupráce s Kiliánem Ignácem Dientzenhoferem, ale míra autorského podílu obou tvůrců je zatím věcí diskuse.

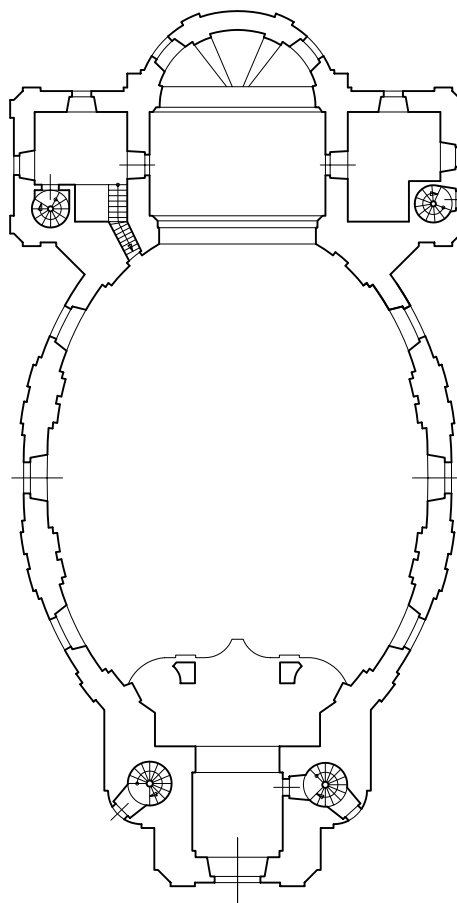
Obr. 21. *Nový Bor, kostel sv. Václava, J. V. Kosch, 1792, celkový pohled a půdorys. Foto: Martin Micka, 2015. Kresba: Lucie Beránková, 2014.*

architekta jsou tedy možnosti použití oválu pro vytváření jednoduchých i avantgardních kompozic představeny v celé šíři, ve které se budou posléze objevovat v architektuře Čech až do konce 18. století.

Zastavení páté: Kilián Ignác Dientzenhofer a jeho následovníci

S tvorbou Guarina Guariniho a jeho středoevropských následovníků byly představeny všechny způsoby, kterými je možné ovál zapojit do kompozice sakrálního prostoru – jako určující prvek celé stavby, jako jeden z dílčích motivů nebo jako klíčová součást rafinované pronikové hry. Architekti druhé čtvrtiny 18. století mohli z těchto příkladů čerpat pro vytváření vlastních variací. A také tak činili. V Římě s oválem pracovala generace architektů syntetizující Berniniho a Borrominiho odkaz – oválnou loď dal například Ferdinando Fuga kostelu Santa Maria dell’Orazione e Morte (1733–1737), oválná je též do stavba starobylé baziliky S. Croce in Gerusalemme od Pietra Pasalaquy (1741–1744).⁵⁰ Téma oválné kopule nebo ústřední lodi bylo do pozdního 18. století oblíbené v jižní Itálii a na Sicílii (např. stavby v Scicli nebo Asti). Na severu pak působili Guariniho následovníci jako Filippo Juvarra, Bernardo Vittone nebo Benedetto Alfieri, kteří rozvíjeli jeho radikálně dynamické experimenty – nezřídka za použití oválných půdorysných jednotek (stavby ve městech Cumiana, Alba, Strambino ad.).⁵¹ Ve střední Evropě práci s oválnými půdorysy převzali po vídeňských tvůrcích přední architekti v Bavorsku, především Balthasar Neumann (bazilika Vierzeheiligen)⁵² či Dominikus Zimmermann (poutní kostel ve Steinhausen).⁵³

V Čechách byla situace podobná, a to i proto, že Kryštof Dientzenhofer nebyl zdaleka jediným tvůrcem ve své generaci, který s oválným



■ Poznámky

50 Stručně viz Stefan Grundmann (ed.), *The Architecture of Rome*, Stuttgart – London 2007, s. 268 a 272.

51 Přehled viz např. Maria Andregg Tille, *Die Schule Guarinis*, Zürich 1962, nebo Richard Pommer, *Eighteenth-Century Architecture in Piedmont: The Open Structures of Juvarra, Alfieri and Vittone*, New York 1967.

52 K analýze Neumannových kompozic a jejich vazbě na další středoevropská díla srov. zejm.: Erich Hubala, *Balthasar Neumann (1687–1753). Der Barockbaumeister aus Eger*, Wendlingen, 1987.

53 Poměrně zajímavým fenoménem, který svědčí o oblíbenosti motivu napříč regiony a konfesemi, jsou švýcarské protes-



22

Obr. 22. Březín, kostel sv. Bartoloměje, T. Haffenecker, 1722–1725, celkový pohled. Foto: Jakub Bachtík, 2014.

půdorysem pracoval. Zatímco radikálně dynamické pronikové experimenty zůstaly omezeny na poměrně úzký okruh špičkových staveb, jako mimořádně životaschopný se projevil motiv dominantního oválu a zejména „koncept kostela v Úterý“ – tedy užití podélné umístění oválu pro založení hlavní lodi kostela. Když tedy například další špičkový architekt a Dientzenhoferův spolupracovník Tomáš Haffenecker komponoval svůj pozoruhodný kostel v Březíně nebo poutní areál ve Skále u Humpolce, založil tvar lodi na půdorysu čistého oválu, vloženého do dynamicky zprohýbané oktogonální hmoty.⁵⁴ Oválně založené stavby ale projektoval i další z předních tvůrců první čtvrtiny 18. století u nás, František Maxmilián Kaňka – tvar oválu měla zaniklá kaple sv. Matouše na Loretánském náměstí v Praze a dodnes jej má také jeho pozoruhodná hřbitovní kaple v Chudenicích. A oválně stavby mají v portfoliu i méně známí stavitelé, jako například Filip Spannbrucker v případě kostela sv. Jakuba v Kopidlně, či vysloveně regionální mistři, např. Jakub Auguston (kostel sv. Víta v Dobřanech).

Osobností, která určila tvář architektury druhé třetiny 18. století, byl však především Kilián Ignác Dientzenhofer, jehož dílo je geniální syntézou idejí, které se ve střední Evropě uplatnily od počátku 18. století.⁵⁵ Mezi ně pochopitelně patří i práce s motivem oválného půdorysu. Zatímco Kryštof Dientzenhofer učinil z oválu skutečně své celoživotní, ústřední téma, pro jeho syna šlo pouze o jeden prvek z mnoha. Ve většině jeho projektů hraje roli důležitou, ale druhotnou – nejčastěji v podobě skutečných nebo imaginárních bočních prostorových jednotek, které dynamicky deformují ústřední prostor lodi, jak je to patrné například u kostela sv. Vojtěcha v Počaplech na Litoměřicku, v kostele sv. Jana na Skalce v Praze a dalších. Jako výchozí a ústřední motiv použil Dientzenhofer ovál jen v několika případech, ovšem případech mimořádně důležitých. Vedle několika „čistých oválů“, jaké reprezentuje například kostel ve Velence, vznikající původně dokonce v příčné variantě,⁵⁶ nebo kaple Panny Marie mezi obcí a klášterem v Teplé, navrhl Dientzenhofer několik projektů, ve kterých ústřední, často i zvenku jasně patrnou oválnou jednotku zapojuje do složitějších celků. Vznikly tak kompozice, které jsou vlastně syntézou motivu samostatné oválné centrály a radikálně dy-

namické pronikové sestavy. To platí například pro kostely v Dobré Vodě u Českých Budějovic nebo v Karlových Varech, kde k ústřední oválné jednotce přiléhají dynamizované útvary sedel. Přestože se tento koncept⁵⁷ v Dientzenhoferově díle objevuje jen jako jedna z variací na téma sakrálního prostoru, stal se v našem prostředí značně životaschopným, a to zejména ve spojení s průčelní věží podle vzoru Úterý. Navázali na něj jak Dientzenhoferovi současníci, jako byl Václav Špaček (Hořelice, Počátky),⁵⁸ tak zejména pozdější autoři, a to i v rámci ryze regionální architektury. Mezi příklady, které zde lze zmínit jen namátkově, najdeme díla významných dobových tvůrců: oválná loď tvoří základ kostela sv. Václava v Černochově ze 70. let 18. století připisovaného Josefu Jägerovi,⁵⁹ půdorys kostela v Karlových Varech je východiskem stavby Sv. Archanděla Michaela ve Smržovce od Antonína Schmidta, dokončeného v 80. letech 18. století,⁶⁰ inspiraci karlovarskou stavbou pak můžeme spatřit v půdorysu hřbitovního kostela v Klášterci nad Ohří ze 40.–60. let 18. století od Jana Kryštofa Kosche.⁶¹

Přestože pro Dientzenhofera nebyl ovál životním tématem, šlo v rámci Čech o natolik vlivnou osobnost, že pravděpodobně právě jí můžeme vděčit za to, že motiv stavby založené na dominantní oválné jednotce přežil do druhé poloviny 18. století v plné síle a našel mimořádný

■ Poznámky

tantské „Ovalkirche“ vznikající od poslední čtvrtiny 17. století – za nejstarší stavbu tohoto typu je považován kostel v Chêne-Pâquier z roku 1674.

⁵⁴ Recentně viz Daniela Štěrbová, Tomáš Haffenecker, in: Macek – Bachtík – Biegel (pozn. 27), s. 353–364.

⁵⁵ Podrobně k interpretaci tvorby K. I. Dientzenhofera viz: Richard Biegel, Mnohotvárná architektura Kiliána Ignáce Dientzenhofera, in: Macek – Biegel – Bachtík (pozn. 27), s. 419–505.

⁵⁶ Obě varianty viz např. in: Mojmír Horyna – Věra Naňková – Milada Vilímková et al., *Kilián Ignác Dientzenhofer a umělci jeho okruhu*, Praha 1989, s. 94.

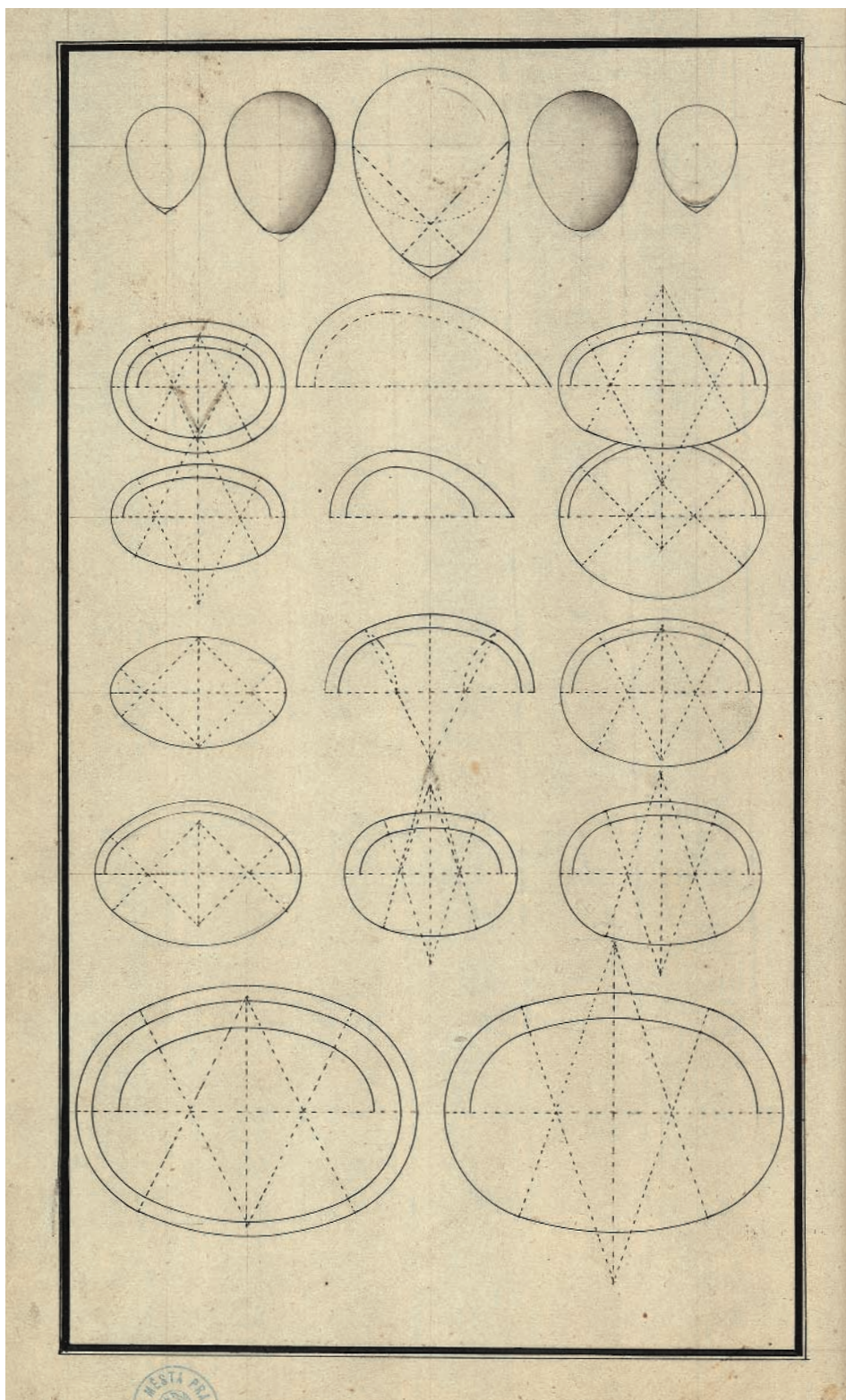
⁵⁷ Jeho východisko je třeba se vši pravděpodobností hledat u vídeňských tvůrců, konkrétně J. L. Hildebrandta. Svědčí o tom například raná varianta karlovarské stavby, která zjevně vychází z Hildebrandtových vídeňských návrhů. Srov. např. Jahn (pozn. 45), s. 283–285.

⁵⁸ Podrobně o Špačkovi Petr Macek – Pavel Zahradník, Barokní architekt a stavitel Václav Špaček, *Průzkumy památek* X, 2003, s. 103–162.

⁵⁹ UPČ 1 (pozn. 22), s. 185–186.

⁶⁰ Podrobně viz Jakub Bachtík, Kostel sv. Archanděla Michaela ve Smržovce a dílo pražského barokního stavitele Antona Schmidta na Jablonecku, *Fontes Nissae* 1/2015, s. 2–17.

⁶¹ Viz příspěvek Petra Macka v tomto čísle ZPP.



Obr. 23. Konstrukce oválu dle Jägerova kopidáře, asi 80. léta 18. století. Archiv hlavního města Prahy, fond Sbirka rukopisů, Jägerovy skicáře, sign. 5869. Foto: Archiv hlavního města Prahy.

Elegantní kaple sv. Marka v Cholenicích (1775)⁶⁴ naopak dává oválný půdorysný tvar lapidárně na odív...

Ohlédnutí: Barokní Čechy, země oválů?

V roce 1786 byla v Novém Boru započata stavba děkanského kostela sv. Václava od velmi schopného děčínského stavitele Jana Václava Kosche.⁶⁵ Dokončena byla roku 1792, tedy v roce smrti císaře Leopolda II., která byla symbolickou a definitivní tečkou za barokní érou ve střední Evropě. Koschův kostel má půdorys prostého oválu s připojeným závěrem a štíhlou věží. Je víc než příznačné, že se tento, s nadsázkou řečeno, poslední kostel baroka v Čechách vrací zpět k tématu, které barokní architekturu v Čechách provází od samých počátků. Předzvěst v podobě Vlašské kaple zde našla konečnou ozvěnu v podobě vznešeného, ale prostého děkanského kostela. Jde o symbolické zvýraznění linky, která byla v architektuře 17. a 18. století natolik zásadní, že ji dnes považujeme za docela samozřejmou.

Avšak – jde skutečně o nějakou ucelenou linku, o soudržný příběh se zřetelným vývojem a jasně patrnou sítí příčin a následků? Při vědomí, že jsme naše téma a všechny jeho souvislosti zdaleka nevyčerpali, lze zatím říci, že nikoliv. Platí, že motiv kompozic s dominantní rolí oválu je v Čechách rozšířen v mimořádně pestrosti variant a objevuje se v řadě realizací od konce 16. století a až k roku 1800. Platí také, že obliba tohoto motivu odrážela obecnější dobovou módu charakteristickou pro Itálii i střední Evropu. Sledujeme-li ale podrobně jednotlivé etapy, vzniká obraz, jehož jednotlivé části jsou propojeny pouze volně, pokud vůbec. Motiv čisté oválné centrály se do Čech dostává velmi brzo, na konci 16. století, ovšem pouze jako ojedinělý experiment, který se dočkal jen velmi omezené odezvy. Plnohodnotný ohlas v našem prostředí získal oválný půdorys až o necelé století později, kdy je k nám ovšem

23

ohlas také u lokálních stavitelů a mistrů. Po roce 1750 po Čechách rostou nejen větší kompozice odvozené z Dientzenhoferových staveb, ale také menší venkovské kaple a kapličky, u nichž je oválný půdorys často hlavním a jediným expresivním výrazovým prvkem. V malé obci Krásno – Dolní Hluboká nedaleko Bečova nad Teplou se nachází drobná kaple sv. Proko-

pa z roku 1755, která za běžně působící fasádou skrývá interiér založený na dokonale provedeném oválu, který se elegantně propisuje do celkové hmoty stavby. V případě klášterní kaple v České Lípě (1766)⁶² nebo venkovské kaple sv. Jana a Pavla nad Libčicemi (druhá polovina 18. století)⁶³ je ovál východiskem pro vytvoření expresivního, malebného tvaru.

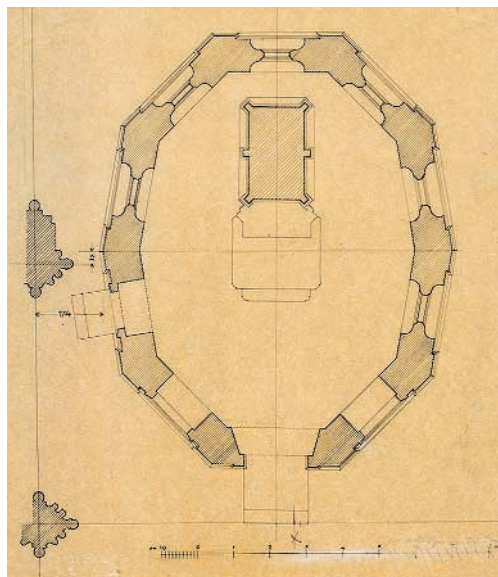
■ Poznámky

⁶² UPČ 1 (pozn. 32), s. 198.

⁶³ UPČ 2 (pozn. 28), s. 233.

⁶⁴ UPČ 1 (pozn. 32), s. 513.

⁶⁵ O J. V. Koschovi dosud nejpodrobněji Petr Mandažiev, Jan Václav Kosch: severočeský stavitel pozdního baroka (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK v Praze, Praha 2007. Dostupné online na <https://is.cuni.cz/webapps/zpp/detail/49750/>, vyhledáno 9. 2. 2017.



Obr. 24. Petrohrad, kaple Věch svatých, 1656. Foto: Jakub Bachtík, 2015.

Obr. 25. Praha-Hradčany, kaple sv. Vojtěcha na Pražském hradě, půdorys (zaměřen z konce 19. století), U. Aostalli, 1575. Archiv Pražského hradu, fond Jednota pro dostavění chrámu sv. Víta, sign. S XIII-6. Foto: Archiv Pražského hradu.

uveden jen jako jeden z prvků vycházejících z inspirace soudobou římskou, ale též středoevropskou architekturou. Po roce 1700 se u nás motiv definitivně zabydluje, ovšem nestává se motivem dominantním ani prvkem, který by byl užíván jasně definovaným a ustáleným způsobem. Skrze tvorbu Kryštofa Dientzenhofera se stává východiskem radikálně dynamických experimentů, protože umožňuje jejich plynulé navázání na tradiční domácí typy sakrálních staveb. Tyto experimenty však zůstávají menšinovou částí architektury. Některé typy postupně ozkoušených kompozic – jako oválná loď s věží nebo s podélně připojenými přílohami – si získaly posléze oblibu a objevují se častěji, ovšem stále zůstávají jen jedním z možných způsobů, jak problém sakrálního prostoru řešit.

Právě a především jako „jeden z možných“ je třeba motiv oválného půdorysu v architektuře 17. a 18. století v Čechách chápat. Už proto, že typ kostelů a kaplí komponovaných jako centrály nebo zpodélněné centrály má v domácí architektuře silnou tradici a v Čechách existují dva významné typy centrálních staveb, které byly životaschopné až do konce 18. století.⁶⁶ První z nich tvoří „rotundy“, centrály na kruhovém půdorysu. Ty se u nás objevují sice už po polovině 16. století, nicméně v sakrální architektuře se prosazují, možná trochu překvapivě, až ve století následujícím. Ukázkovým příkladem ta-

kové kruhové centrály je kaple Věch svatých v Petrohradě u Rakovníka, špičková, přísně minimalistická stavba, kterou roku 1656 nechali postavit Černínové.⁶⁷ Oválné centrály ovšem nacházíme v mnoha různých podobách až do konce 18. století. Může jít o originálně pojaté špičkové dílo, jako kaple sv. Anny u Ostružna od J. B. Matheye (1695),⁶⁸ o rustikální stavbu jako v případě hřbitovní kaple v Novém Jičíně, drobnou venkovskou kapličku jako v Drštěkryjích na Jičínsku⁶⁹ nebo velký kostel typu Povýšení sv. Kříže v Levíně (1791).⁷⁰ Kruhový tvar také v několika případech posloužil jako východisko pro dynamicky pojatý půdorys – upozornit lze například už na kapli sv. Michala v Bečyni z roku 1670⁷¹ nebo na práce málo známého architekta a malíře Jeronýma Costy (Hostín u Vojkovic, Stará Boleslav).⁷²

Ještě početnější je pak skupina centrál polygonálního, především osmibokého půdorysu, které u nás mají domácí středověké předlohy. V Praze se v době baroka ještě nacházely osmiboký kostel na Karlově a snad také osmiboká kaple Božího hrobu na Dobytčím trhu. Jedna z nejstarších novověkých osmibokých centrál u nás, hřbitovní kaple v Kamenici nad Lipou, pak vznikla právě proměnou středověké stavby. Asi nejproslulejším příkladem polygonální centrály, byť ne osmiboké, ale desetistanné, u nás je nicméně kaple sv. Vojtěcha na Pražském hradě.⁷³ Její význam spočívá v tom, že nepřímo anticipovala Vlašskou kapli a názorně ukazuje blízký vztah mezi polygonální centrálou a oválem, mezi dvěma variantami podélné centrály. Stejně jako je ovál dynamizací kruhu, je i desetiboký půdorys této kaple dynamizací polygonální centrály – dosahuje se zde podobného účinku, avšak bez použití křivkového půdorysu. Polygonálně založené centrály, zejména osmiboké, se ale

staly běžnou součástí zdejší architektury zejména v průběhu 17. století, často je najdeme na poutních místech a pohřebištích. Uvést lze poutní kapli v Dobré Vodě u Březnice,⁷⁴ kapli-mauzoleum v Ostrově,⁷⁵ mariánskou poutní kapli ve Slavětíně, ale třeba také rohové kaple ve Svaté Hoře u Příbrami a v dalších poutních areálech. Oktogonální centrály zůstanou stejně jako ty kruhové součástí architektury venkova v Čechách i v 18. století, jak ukazují například stavby v Čičovicích⁷⁶ nebo Vintřově.⁷⁷

Motiv oválu v architektuře fascinoval mnoho dobových tvůrců a zůstal působivý i pro dnešního diváka. Stavby, ve kterých hraje dominantní roli oválný půdorys, často patří v sakrální architektuře 17. a 18. století mezi nejpozoruhodnější a vysoce ceněné výkony. Proto jde o téma, které si zaslouží další a podrobné zkoumání. Je nicméně zároveň třeba připomínat si jeho skutečnou roli v rámci dobové architektury. Chápe-li ovál ve výše nastíněných souvislostech, ukazuje se, že motiv oválu není ani tak „ideálem baroka“, jako spíše jedním, byť obzvláště zajímavým a výrazným kamenem v pestré a přebohaté mozaice architektury raného novověku.

■ Poznámky

66 Právě v kontextu jiných centrál vnímala roli oválu v architektuře 16. století i Jarmila Krčálová – viz Krčálová (pozn. 2) a Eadem (pozn. 3).

67 Stavba je ale zajímavá i tím, že vznikla na místě zříceniny středověkého hradu – lze tedy uvažovat o tom, že její tvar je vědomým odkazem na středověké rotundy. Popularita kruhových centrál každopádně vydržela až do konce 18. století.

68 Viz Biegel (pozn. 31), s. 176.

69 UPČ 1 (pozn. 32), s. 325.

70 UPČ 2 (pozn. 28), s. 226.

71 O tom, zda je stávající zaměření přesné a zda zde rovněž nejde o ovál, se vedou spory. Petr Macek – Richard Biegel, *Autorsky neurčené stavby a regionální architektura ve 2. polovině 17. století*, in: Macek – Biegel – Bachtík (pozn. 27), s. 205–215, zde s. 215.

72 Petr Macek, *Regionální stavitelé první třetiny 18. století*, in: Macek – Biegel – Bachtík (pozn. 27), s. 379–409, zde 402.

73 Krčálová (pozn. 3), s. 65–69. – Krčálová (pozn. 2), s. 310–313.

74 UPČ 1 (pozn. 32), s. 267–268.

75 Recentně viz Lubomír Zeman, *Kaple sv. Anny v Ostrově a její památková obnova, Památky západních Čech V*, 2015, s. 90–100.

76 UPČ 1 (pozn. 28), s. 232.

77 Emanuel Poche et al., *Umělecké památky Čech 3, T–Ž*, Praha 1982, s. 23