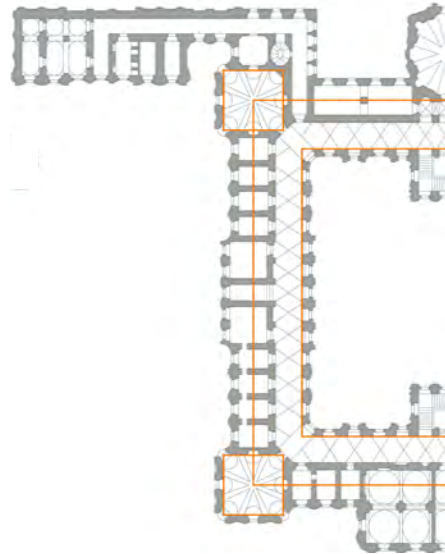
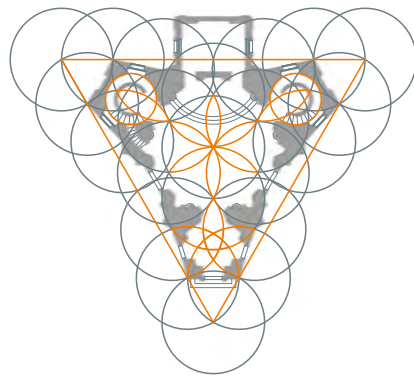
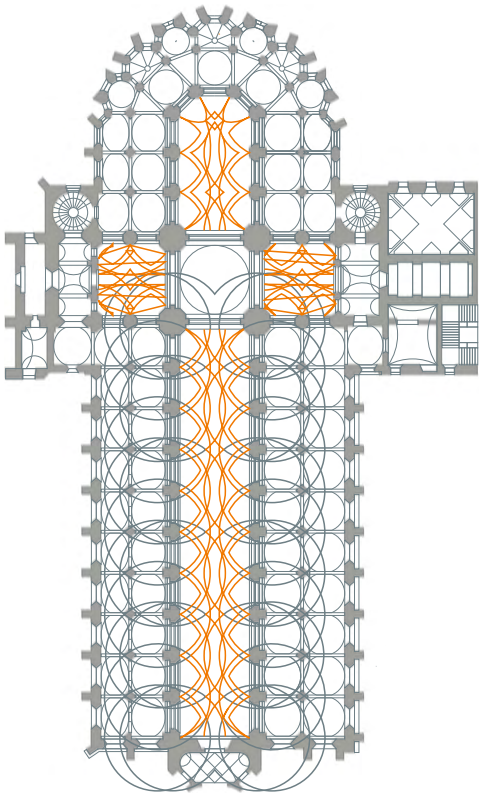
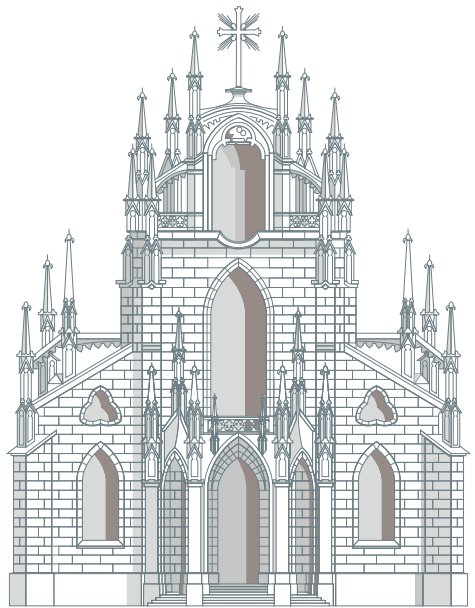
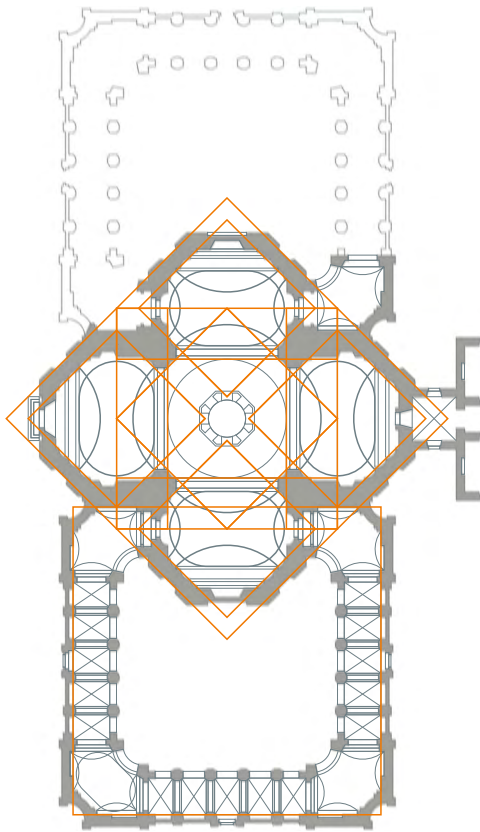
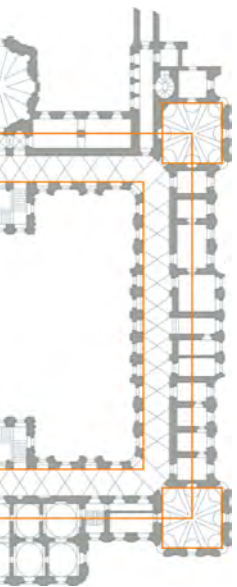


# SANTINI

Jan Blažej Santini-Aichel

PETR DVOŘÁČEK









A photograph of a spiral staircase with a dark metal railing and a white circular opening in the wall. The railing is made of dark metal rods connected by circular joints. The wall is a light, warm color. The circular opening shows a view of the staircase below.

Grada Publishing

# SANTINI

Jan Blažej Santini-Aichel    PETR DVOŘÁČEK

# Obsah

Úvodem	7
Doba a místo	9
Chromý kameník	13
Síla vize	17
Na vrcholu	23
Životní zakázky	27
Želiv, Křtiny, Rajhrad	31
Paláce a zámky	35
Inženýr a mystik	39
Odkaz velkého mistra	41
Jediný pokračovatel	43
Sedlec   Klášterní kostel Nanebevzetí P. Marie a sv. Jana Křtitele	47
Panenské Břežany   Kaple svaté Anny	57
Plasy   Konvent cisterciáckého kláštera	63
Mariánská Týnice   Poutní kostel Zvěstování P. Marie a cisterciácké probošství	73
Kladruby   Klášterní kostel Nanebevzetí P. Marie, sv. Wolfganga a sv. Benedikta	81
Želiv   Klášterní kostel Narození Panny Marie	91
Křtiny   Poutní kostel Jména Panny Marie	99
Chlumec nad Cidlinou   Zámek Karlova Koruna	109
Rajhrad   Proboštský kostel sv. Petra a Pavla	117
Zelená hora   Poutní kostel sv. Jana Nepomuckého na Zelené hoře	125

# Úvodem

Architekt Jan Blažej Santini-Aichel je fenomén. Není snad v dějinách naší architektury nikdo jiný, kdo by dokázal v prostředí všeobecně respektovaného slohu uskutečnit tak velkolepým způsobem svou osobní vizi vymykající se v mnoha směrech slohovému formálnímu diktátu. Na druhé straně by však bylo nepochopením doby a díla interpretovat Santiniho jako osamělou individualitu vystupující z kontextu baroka a překračující všechny hranice. Nejpozoruhodnější je na Santinim právě to, že dokázal oba tyto zdánlivé protiklady spojit. Byl pevně ukotvený v ideovém zázemí své doby i znalosti slohových forem, a přesto se dokázal v tomto rámci pohybovat neuvěřitelně svobodně, otevřít si v něm tvůrčí prostor působící dojmem ničím neomezené invence a v neposlední řadě získat pro svou osobitou tvorbu investory a přesvědčit je, že vybočení z kánonu nejen že nemusí být vadou, ale může být ceněnou předností.

Starší uměnověda byla z tohoto obtížně zařaditelného „fenoménu Santini“ nějaký čas na rozpacích. Zejména v době, kdy se pokoušela vypořádat s anachronickými projevy historismu a Santiniho dílo rušilo tuto snahu svými gotizujícími citacemi, kterým nebylo možné vyčítat ani povrchnost, ani nedostatek originality, ani onu anachroničnost historismů 19. století. Rozpaky ovšem brzo vystřídalo nekritické nadšení, které Santinimu připisovalo snad každou jen trochu méně obvyklou barokní stavbu. Oba tyto extrémy jasně vypovídají o tom, jak je Santiniho dílo mimořádné, jak je obtížně uchopitelné bez dobré znalosti dobového kontextu.

Proto není překvapením, že Santiniho dílo dlouho nebylo dostatečně odborně zpracováno, že chyběla reprezentativní monografie, a co je horší, že Santiniho stavby chátraly a často se jim nedostávalo odpovídající péče a pozornosti. Přelomovou prací je až monografie Jan Blažej Santini-Aichel (Praha, 1998) znalce baroka Mojžíře Horyny, který Santiniho životu a dílu věnoval léta badatelské práce. Otevřel tím cestu i k mezinárodnímu uznání, které vyvrcholilo zapsáním Santiniho vrcholného díla – poutního kostela sv. Jana Nepomuckého ve Žďáru nad Sázavou – do seznamu světového kulturního dědictví UNESCO. Podstatně se zlepšila i péče o Santiniho stavby, z nichž většina prošla památkovou obnovou.

Přesto přetrvává v obecném povědomí řada omylů, z nichž ten nejnápadnější je samotný název architektova specifického stylu – barokní gotika. O žádnou gotiku totiž samozřejmě nejde, mnohem výstižnější by bylo označení gotizující baroko, případně širší pojem barokní historismus. Ale název barokní gotika je už tak zažitý, že je asi marné usilovat o jeho změnu. Proto se ho i zde přidržíme.

Po zmíněném zápisu žďárské Zelené hory do fondu světového kulturního dědictví se mnoho věcí změnilo. Žďár se stal podobně jako jiné naše zapsané památky turistickým poutním místem, jméno Santini zakotvilo v obecném kulturním povědomí. Mnoho úsilí vynaložil na popularizaci díla velkého architekta spolek Putování za Santinim, zabývající se publikační činností i organizováním tematických poznávacích zájezdů po Santiniho stavbách. Spolek zřídil webové stránky věnované architektovu životu a dílu, podílel se i na vydání druhé jeho monografie (Stanislav Růžička – Jan Blažej Santini Aichel, Havlíčkův Brod, 2014). Zájem veřejnosti se však soustřeďuje na několik staveb (Žďár, Sedlec, Křtiny). Naproti tomu třeba trvale



nížká návštěvnost odlehlého a špatně dostupného klášterního kostela v Kladrubech naprosto neodpovídá významu a kvalitám tohoto velkolepého díla.

Ani dnes tedy ještě nemá Santini v obecném kulturním povědomí místo odpovídající jeho významu. Mimo jiné i proto, že literaturu o něm stále netvoří o moc víc než ony dvě zmíněné monografie. A to je i důvod, proč vznikla tato knížka a proč byl Santini zvolen jako téma prvního svazku zamýšlené ediční řady věnované významným osobnostem naší stavební historie.

# Doba a místo

Žádný kulturní fenomén se neobjevuje sám o sobě, bez kontextu doby a místa, bez kořenů, vlivů a podmínek umožňujících jeho vznik. Dokonce ani takový, který se zdá být jedinečný a svému kontextu se zdánlivě vymyká. V případě Santiniho si navíc můžeme klást otázku, čím vlastně dílo tohoto potomka vlášských kameníků náleží do historie a souvislostí architektury Českých zemí. Pokusme se tedy nejprve naznačit celkový obraz i jednotlivé důležité aspekty historického, ideového a uměleckého klimatu doby, v níž vstoupil na scénu Jan Blažej Santini-Aichel.

Už samotný příchod barokního slohu do zemí Koruny české měl svá specifika, výrazně ovlivňující jeho lokální vývoj. Odmyslíme-li si krátkou epizodu rudolfínské manýrismu s jeho barokizujícím modifikováním renesančních forem, pak mezi určující faktory lokálních vývojových odlišností barokního slohu patří hlavně dlouhé přerušení přirozeného vývoje třicetiletou válkou a politické aspekty spojení barokního slohu s protireformací a nástupem bohaté cizí šlechty v roli rozhodující investorské skupiny.

Po časově i lokálně velmi omezeném období raného baroka, jehož typickým projevem byly třeba stavební aktivity Albrechta z Valdštejna v Praze a Jičíně, a po třech desetiletích válečné přetržky nastává teprve ve druhé polovině 17. století mohutná stavební konjunktura. Císařský dvůr sice Čechy natrvalo opustil, majetky vysoké katolické šlechty však pobělohorskými konfiskáty vzrostly tak, že její potenciál v roli stavebníků se tomu dvorskému víc než rovnal. Vznikla tak dlouhodobá poptávka, která vedla k příchodu řady severoitalských stavitelů, architektů a specializovaných řemeslníků. Přestože zde Italové působili už v období renesance, teprve v 17. století vznikly podmínky, aby se tu usazovali natrvalo, takže jejich potomci byli už integrováni v českém kulturním prostředí, a mohli tak spojit rodovou tradici a znalost slohových forem se středoevropským *geniem loci*.



*Milánský Dóm, dostavovaný i v době Santiniho italské cesty, jistě inspiroval jeho zájem o gotiku. Odvahu k tvůrčí svobodě mu však dodal radikální novátor Borromini*

Další zvláštností stavebního boomu druhé poloviny 17. století v Českých zemích bylo to, že se v něm souběžně propojuje návaznost na domácí manýrismus a rané baroko, jehož vývoj byl na desítky let přerušen válkou, s podněty soudobého, plně rozvinutého slohu zejména Říma, ale i jiných italských měst a také Vídně s jejím vyspělým barokem okruhu císařského dvora.

Pro naše téma – hledání kořenů santiniovského barokního historismu – však budou nejzajímavějším specifikem doby a místa ideové souvislosti rekatolizace. Právním podkladem hegemonie římskokatolické církve byla zásada „cuius regio, eius religio“ (koho je vláda, toho je víra), formulovaná už v augšpurském náboženském míru a definitivně potvrzená mírem vestfálským. Římskokatolická církev ovšem byla zejména v Čechách natolik menšinová, že po vypuzení nekatolických kněží zůstala většina farností neobsazena a samotná katolická církev neměla potenciál to změnit. Rozhodující role při rekatolizaci tedy připadla novým řádům založeným po tridentském koncilu, zejména Tovaryšstvu Ježíšovu (jezuitům). Následovala mohutná expanze řádu, růst jeho majetku, vlivu a dominance zejména ve školství (vedle piaristů). Jezuité byli svým široce rozvinutým budováním kolejí i jedním z největších stavebních investorů.



*U zrodu Santiniho celoživotního zaujetí centrálními dispozicemi stály nepochybně Borrominiho římské kostely Sant'Ivo alla Sapienza a San Carlo alle Quattro Fontane*

Rekatolizační úsilí pochopitelně z počátku naráželo na odpor převažujícího reformního vyznání. Jezuité tedy ve snaze o obnovu lidové zbožnosti hledali oporu v místní předhusitské náboženské tradici. Předmětem kultu na obnovených i nových mariánských poutních místech se tak stávaly gotické madony, uctívané už ve středověku. Ostatně středověká zbožnost byla jedním z hlavních inspiračních zdrojů, na nichž své úsilí o reformu a obnovu katolické církve stavěl i Tridentský koncil.

Ještě silnější motiv zájmu o předhusitskou historii však najdeme u řádů s dávnou středověkou tradicí: benediktinů, cisterciáků a premonstrátů. Tyto řády, podílející se kdysi na rozkvětu království ve vrcholném období přemyslovského státu, vstupovaly do rekatolizačního období stále ještě těžce poznamenané otřesy 15. století. Přestože byly obnoveny, ztratily velkou část svého materiálního zázemí, jejich monumentální staleté chrámy byly stále v ruinách a dlouhým obdobím úpadku a ztráty postavení těžce utrpěla i jejich prestiž, což bylo jasně patrné zejména v konfrontaci s růstem vlivu a postavení jezuitů. Je pochopitelné, že tyto řády mohly opírat svou snahu o obnovu někdejšího významu o to jediné, co jezuité neměli – o velkolepou středověkou minulost. Santiniho gotické inspirace tedy byly nejenom výsledkem jeho výjimečné vnímavosti a respektu ke kvalitám a principům architektury, jejíž pozůstatky měl dotvořit, nýbrž i citlivou



*Borrominiho monumentální oválné schodiště v paláci Barberini jen vzdáleně připomene Santiniho subtilní samonosná schodiště v sedleckém kostele a plaském konventu. Podobně je šestiúhelníková centrála Borrominiho Sant'Ivo alla Sapienza jen volnou inspirací dispozice kostela v Panenských Břežanech*

reakcí na potřebu stavebníků viditelně manifestovat středověkou řádovou tradici a posílit tím postavení starých řádů.

Gotizující motivy jsou sice pro laika nejnápadnějším prvkem Santiniho staveb, gotika však není jediným a patrně ani nejdůležitějším inspiračním zdrojem jeho osobitého stylu. Odvahu k překračování hranic a hledání osobitých řešení mu dalo setkání s radikálním barokem Francesca Borrominiho. Tvorba tohoto velkého novátora byla některými současníky pokládána za extravagantní a „gotickou“ (to bylo tehdy ještě hanlivé označení pro zaalpskou středověkou architekturu popírající antický řád), a to do té míry, že byl označován za blázna. Nebudeme asi daleko od pravdy, představíme-li si, že právě mocný dojem z tohoto setkání s nespoutanou tvůrčí svobodou přiměl mladého pražského kameníka a malíře, aby se definitivně rozhodl pro dráhu architekta a hledání vlastních cest v tomto prestižním oboru.

Posledním prvkem dobových kulis, který právě v souvislosti se Santinim nemůžeme pominout, je barokní záliba v mysticismu a někdy až ezoterickém symbolismu. V Santiniho případě jde zejména o číselnou symboliku, která úzce souvisela s architektovou znalostí geometrie a matematiky. Zájem o numerologii a tzv. „křesťanskou kabal“ však sdílel například i se žďárským opatem Václavem Vejmluvou, což nebylo tehdy u vyššího kléru nic neobvyklého. Vždyť už sv. Augustin řekl, že „čísla jsou projev Boží moudrosti v našem světě“. Božské zákonitosti čísel se tak ve spojení s barokním mysticismem stávají zhmotněním přítomnosti Božího plánu v lidském díle, což platí pro Santiniho stavby do té míry, že to lze zejména v případě Zelené hory pokládat za jeden z podstatných rysů jeho dechberoucího uměleckého testamentu.

Vezmeme-li v úvahu všechny tyto součásti kulturního klimatu přelomu 17. a 18. století, kdy se architektova tvůrčí vize utvářela, jeví se jeho dílo, jakkoli jedinečné a originální, současně pevně ukotvené v ideovém zázemí vrcholného baroka, v němž najdeme kořeny všech složek Santiniho osobitosti. Což ovšem nijak neumenšuje jeho uměleckého génia, stále platí, že nikdo jiný nedokázal nad těmito ideovými základy vystavět tak jedinečné dílo.

# Chromý kameník

Jan Blažej Aichel (též Johann nebo Giovanni Aichel, druhé jméno Santini přijal až později) se narodil 3. února roku 1677 jako prvorozený syn pražského kameníka vlašského původu Santina Aichela, kmotřence tehdy už slavného architekta a stavitele pražského raného baroka Carla Luraga. I otec Jana Blažeje se už narodil v Čechách. Děd Antonín Aichel sem přišel se skupinou krajanů kupodivu v nepříznivé době uprostřed třicetileté války z městečka Roveredo (německy Aichel) na italsko-švýcarském pomezí. Byl sice profesí zedník, z jeho styků se staviteli, architektky i vysoce postavenými úředníky však lze soudit, že zřejmě už on se v Praze etabloval jako kvalifikovaný a ceněný stavební řemeslník a zahájil profesní vzestup Aichelů pokračující jeho synem a vnukem. Jako jeho svědkové na svatbě a zakrátko i v roli synových kmotrů jsou totiž doloženi Carlo Lurago, Santin de Bossi, Melchior Meer a Matěj Valkoun, úředník nejvyššího purkrabství na Pražském hradě. Antonín Aichel tedy zřejmě působil v Luragově firmě na stavbě středního traktu Pražského hradu, kde byl mistrem Melchior Meer a polírem Santin de Bossi.

Také Antonínův nejmladší syn Santini Aichel získal zřejmě i díky otcovým stykům prestižní práci na Pražském hradě. Vyučil se kameníkem, což samo o sobě znamenalo lepší postavení než otcova zednická profese. V té době už jako kamenický tovaryš působil pod vedením jiného v Praze usazeného architekta Jana Baptisty Matheyho, později významné postavy v životě jeho slavného syna. Santini se v říjnu roku 1675 v katedrále sv. Víta oženil s Alžbětou Thimovou. Po dvou letech se jim narodil nejstarší syn Jan Blažej, později dcera Alžběta a druhý syn František Jakub. Tehdy už žádaný kamenický mistr získal roku 1680 měšťanské právo na Malé Straně a o pět let později koupil dům U Tří hvězd na Pohořelci. Jako kameník působil na mnoha pražských stavbách, často pod vedením zmíněného Jana Baptisty Matheyho nebo svého kmotra, stavitele Carla Luraga. Jmenujme alespoň křížovnický kostel sv. Františka Serafínského na Starém Městě, konvent strahovského kláštera, později i Černínský palác Francesca Carattioho.

Radost Santiniho Aichela z narození syna však nebyla bez poskvrny. Dědic kamenické dílny byl od narození chromý a na část těla ochrnutý. Vyučil se sice kameníkem (podobně jako jeho mladší bratr František, který pak jako kameník také pracoval na jeho stavbách), ale od počátku bylo jasné, že těžkou práci



*Turínské stavby Guarina Guarinibo jako je Cappella della Sacra Sindone nebo kostel San Lorenzo nejen přispěly k Santinibo zálibě v centrálních dispozicích, ale dodaly mu i odvahu hledat nová konstrukční řešení*

kameníka nebude moci vykonávat. Jeho další studium směřovalo proto spíš k malířské dráze. Malířství se učil u Kristiána Schrödera, dvorního kopisty děl italských mistrů, jehož dceru si později vzal. Žádná jeho malířská díla sice nejsou známa, malířské školení se však později projevilo ve výtvarných kvalitách zpracování stavebních plánů a nejspíš i v mistrovské kompozici fasád a v malebných siluetách jeho staveb. Ostatně umělecké obory, malířství, sochařství a architektura, si tehdy byly mnohem blíží, než jsou dnes, finální



*Dispozice Guariniho turínského kostela Immacolata Concezione připomene podobné půdorysné řazení osmiúhelníka mezi ovály v Santiniho návrhu rajhradského klášterního kostela*

podoba staveb byla jejich společným dílem. Není bez zajímavosti, že i když Kristián Schröder byl pouhým kopistou a žádná jeho původní díla není známa, současně se u něj malířskému řemeslu učil i další pozdější velikán českého barokního umění, malíř Petr Brandl.

Nicméně roku 1696 nacházíme devatenáctiletého mladíka, ještě nerozhodnutého o budoucí profesi, na počátku tehdy obvyklé tovaryšské cesty. A kam jinam než do Vlach, do země umění a umělců, do země vytříbeného klasického řádu i uměleckých výbojů rozšiřujících jeho hranice. Ještě předtím ovšem stačil ke svému kamenickému a malířskému školení přidat základy architektury. Jeho učitelem byl pravděpodobně Jan Baptista Mathey, Burgundan, který však více než dvě desetiletí pobýval v Římě a dokonale vstřebal podněty jeho uměleckého prostředí. Také tento poitalštěný Francouz byl původně malíř, architektonické znalosti získal patně za svého římského pobytu jako kreslič projektů. Na realizacích jeho pražských staveb se, jak víme, podílel i Santini Aichel. Mathey zřejmě vzbudil v kamenickém tovaryši a začínajícím malíři zájem o architekturu a zprostředkoval mu přístup k poznání skladebných principů a kompozičních pravidel římského barokního klasicismu. Je možné, že spoluutvářel i jeho malířské vidění architektury. A zcela jistě také posílil jeho touhu poznat kolébku renesance i baroka a především Řím. Později byl pro Jana Blažeje rovněž jedním z architektonických vzorů a po jeho smrti začínající architekt převzal některé jeho zakazníky.

Tovaryšská cesta měla podle tehdejšího zvyku završit vzdělání, což platilo ve výtvarném umění, architektuře a souvisejících řemeslech dvojnásob. Cesta Jana Blažeje vedla přes Pasov a Salcburk do Vídně, která už také směřovala k vrcholnému období císařského barokního klasicismu. Vedla přes Lombardii, kde nemohl minout stavbu milánské katedrály pokračující už čtvrté století, stále v gotickém duchu a stále nedokončenou. Zde se nejspíš poprvé setkal s gotizujícím barokním historismem, a to rovnou v té nejpůsobivější podobě. A nakonec přišel Řím. A právě tam zřejmě nastal zlom ve směřování mladého umělce. Tváří v tvář

velkoleposti římského baroka už neváhal, kterou cestou se dát, bylo rozhodnuto. A zdaleka nejen proto, že profese architekta vytvářejícího pouze projekty staveb nejlépe umožňovala překonat fyzický handicap.

Řím, kolébka barokního slohu, byl prostě nevyhnutelně vrcholem tovaryšské cesty. Jan Blažej Aichel zde poznal bezprostřední zkušeností monumentální barokní klasicismus, vrcholící Svatopetrským náměstím Giana Lorenza Berniniho, nejpůsobivější architekturu vystavenou na antickém řádu. Sám teď mohl obdivovat to, co dosud znal jen zprostředkovaně přes svého pražského učitele.

Rozhodující pro jeho další cestu bylo ovšem setkání s dílem jiného velikána, původně Berniniho přítele a spolupracovníka, později rivala a konkurenta Francesca Borrominiho. Tento osobitý architekt, zakladatel slohové větve dynamického (radikálního) baroka, byl tak zásadním novátorem, že byl současníky považován v lepším případě za výstředníka, v horším za blázna. Připomeňme si zde významný dobový detail, že jeho díla byla označována tehdy hanlivým výrazem „gotika“. Důvodem byl sice spíš Borrominiho nedostatek respektu k řádovým pravidlům antiky než nějaká viditelná návaznost na architekturu zaalpského středověku, pozdější Santiniho gotická inspirace však dává této skutečnosti nový význam. Někde tady (a také v Miláně) měl totiž svůj počátek jeho vnímavější a více respektující přístup ke středověké architektuře a zejména české gotice, když zanedlouho, hned na počátku své jedinečné profesní dráhy, stanul před úkolem dostavět ruiny monumentálních klášterních kostelů českého středověku.

Nejen zaujetí Borrominiho radikalismem zavedlo zřejmě Jana Blažeje i do Turína za dílem jeho následovníka, dalšího velkého architekta rozvíjejícího dynamický styl s jeho rozvolněním klasických kánonů – Guarina Guariniho. S jedním jeho dílem – nerealizovaným návrhem kostela Panny Marie Öttingenské z roku 1679, který měl stát při pražském klášteře theatinů v dnešní Nerudově ulici – se totiž Santini zřejmě setkal už před italskou cestou, v době, kdy jeho učitel Mathey pro tento řád pracoval. Oba velcí architekti byli sice tvůrci nového stylu, přístup o generaci mladšího Guariniho byl však poněkud odlišný. Místo Borrominiho jednotně formovaného vnitřního prostoru vytvářel Guarini složité půdorysy z prolínajících se geometrických tvarů, které se promítaly do působivých průniků prostorových a do nevídaných konstrukcí kleneb. Pokud dal Borromini mladému adeptovi architektury odvahu překračovat hranice klasického řádu, pak u Guariniho našel navíc cestu k technické invenci a konstrukční originalitě podložené racionální úvahou. A také vztah k matematice, protože vzdělaný theatinský mnich a kněz Guarini byl nejen architekt, filozof a přírodovědec, ale také matematik – své originální konstrukční nápady propočítával, a dokonce prý i experimentálně ověřoval. Od Guariniho také pochází charakteristická



*Exteriér Guariniho kaple Sacra Sindone byl pro Santiniho nejspíš pobídkou, aby se nebál neobvyklých, až exoticky působících tvarů a siluet*



Santiniho záliba v rafinované hře s prostorem a světlem. Tím posledním, co turínského architekta a jeho pražského následovníka spojuje, je zaujetí číselnou symbolikou, obvykle odkazující k zasvěcení kostela nebo k biblickým motivům, ale současně založenou na přesvědčení, že matematické zákonitosti jsou ryším abstraktním obrazem Boží moudrosti. Tato představa postavená na pythagorejském pojetí číselných zákonitostí jakožto podstaty řádu světa a ovlivněná mystikou „křesťanské kabaly“ a její posvátné geometrie se objevila už v renesanci. Byla však přítomna i ve vzdělaném barokním prostředí hledajícím soulad víry a rodící se vědy a vyústila až v zednářské pojetí Stvořitele jako Nejvyššího architekta.

Pro časté spekulace zmiňující Santiniho zájem o kabalou, případně i o protozednářské ideje božské architektury světa nejsou dostatečné podklady. Indicií jsou jen jeho znalosti matematiky a geometrie a záliba v jejich praktickém a současně symbolickém využívání. Ať už jde v jeho případě o reálnou souvislost, nebo o pouhou pozdější spekulaci, jisté je, že i tato mystická rovina byla významnou linií myšlení jeho doby, součástí kontextu, ze kterého výjimečné dílo vzešlo.

Mladého umělce uchvátila tvůrčí odvaha obou velkých mistrů do té míry, že zřejmě nejen rozhodla o jeho dalším směřování, ale dala mu i touhu a odhodlání jít nevyšlapanými cestami. Přestože v jeho díle najdeme prvky napovídající přímou inspiraci velkými vzory, Jan Blažej Aichel byl příliš talentovaný a zřejmě i sebe-

vědomý, než aby je napodoboval. Od prvních zakázek hledal a nacházel vlastní cestu. Na Borrominiho a Guariniho pojetí si patrně cenil zejména prostoru pro tvůrčí invenci, který jejich volný přístup k pravidlům dosud přísného řádu otvíral. Jaká výzva pro umělce jeho formátu!



*Další Guariniho turínský kostel Santa Maria della Consolazione siluetou kupolí s lucernami nápadně připomíná Santiniho stavbu poutního kostela na Bílé Hoře*

Ještě v průběhu své italské cesty získal Jan Blažej kvalifikaci architekta. Není známo, jak a kde se to stalo, mohlo to však být třeba tak, že podobně jako jeho první architektonický vzor Mathey i malíř Jan Blažej na své cestě působil v některé ze stavebních firem, do kterých ho učitel doporučil, jako kreslič plánů. Profese malíře a „technického kresliče“ si byly tehdy mnohem blíží, než je tomu dnes, jak nasvědčuje fakt, že Santini po celou svou dráhu sám sebe označoval za malíře-architekta, ačkoli malířem v dnešním slova smyslu nikdy nebyl. Každopádně byl na zpáteční cestě už vybaven všemi znalostmi a dovednostmi, kterých bylo třeba, aby mohl začít projektovat. Z úcty k otci (a zřejmě i z praktického důvodu návaznosti na otcovo zavedené jméno) přijal druhé příjmení Santini (stejně jako jeho mladší bratr) a do Čech se vrátil s pevným úmyslem stavět. A to stejně svobodně jako Borromini a Guarini, se stejnou posedlostí hledačstvím a vlastní vizí.

# Síla vize

Na přelomu 17. a 18. století začíná hvězdná profesní dráha třiačtyřicetiletého architekta Jana Blažeje Santiniho-Aichela, aniž by tušil, že rok 1700 rozdělí jeho život na dvě poloviny, jako by nejenom jeho stavby, ale i běh života měly být protkány číselnou symbolikou. Jan Baptista Mathey, který Santiniho výrazně ovlivnil před italskou cestou, zemřel v jejím prvním roce 1696 v rodném Dijonu. Po návratu tak mladý architekt v jistém smyslu nastoupil na jeho uprázdněné místo a převzal některé jeho zákazníky. Předpokládá se tedy, že byl považován za jeho žáka a v souladu s dobovými zvyky i jeho pokračovatele. Bylo to dobrou pověstí



*První velká zakázka – návrh konventu pro zbraslavský klášter – umožnila mladému architektovi koupit a přestavět Valkounský dům. Následovala dostavba sedleckého kostela, která Santiniho rázem proslavila*

kamenické dílny jeho otce, respektem k hodnotnému dílu jeho všeobecně obdivovaného učitele, nebo spíš přesvědčivou silou osobnosti mladého tvůrce, že se tak rychle dostavil úspěch? Nejspíš od všeho trochu. A to i přesto, že se žák od svého učitele a počátečního vzoru brzo odpoutal. Přitom, podobně jako Mathey, nebyl stavitelem, byl „pouze“ projektantem. Avšak projektantem natolik osobitým a lpícím na detailech, že musel na své stavby pečlivě dohlížet.

I proto si začínající architekt přes své mládí od počátku získal respekt a obdiv zákazníků. A nebyli to jen tak nějací zákazníci. Cisterciácký opat Wolfgang II. Lochner patřil s plánovanou rekonstrukcí a dostavbou ruin Zbraslavského kláštera k největším stavebníkům počátku 18. století. Byl to on, kdo projevil začínajícímu architektovi důvěru do té míry, že mu svěřil první velkou a významnou zakázku. A bezděčně tím Santiniho nasměroval k jeho osudovému setkání s gotikou. Vzhledem ke stavu ruin na Zbraslavi zde nepřipadaly v úvahu rekonstrukce ani dostavba – Santini zde na odklizených troskách navrhoval novou konventní budovu, do níž začlenil jen vhodné fragmenty starého zdiva, a nemusel tedy řešit návaznost na starší architekturu. Přestože zde tedy ještě neměl příležitost rozvinout svůj nezaměnitelný gotizující styl, užil už



*Už na své první zakázce na návrh nového konventu Zbraslavského kláštera prokázal tříadvacetiletý Santini profesní zralost i originalitu. To druhé například v neobvyklém řešení schodišť*

některé osobité prvky včetně skrytých odkazů na gotiku. Ale hlavně už dokázal navrhnout tak harmonickou, působivou a funkčním požadavkům vyhovující stavbu, že spokojený zadavatel nešetřil chválou při doporučení opatům jiných klášterů. A tam už čekala na kongeniální dotvoření velkolepá torza monumentálních středověkých kostelů.

Druhý v řadě, opat obnoveného nejstaršího cisterciáckého kláštera v Čechách Jindřich Snopek, zadává Santinimu na Lochnerovo doporučení zakázku, která ho měla rázem proslavit. Stojí za zmínku, že pětadvacetiletý architekt zde nahradil o generaci staršího a zkušenějšího mistra cechu staroměstských zedníků a kameníků Pavla Ignáce Bayera, rutinního tradicionalistu, který sice pro opata Snopka pracoval už v druhé polovině 90. let v Praze, ale jehož dvouleté působení v Sedleckém klášteře zřejmě opata neuspokojovalo. Santini tak stanul na počátku roku 1703 před úkolem dostavět husity pobořenou gotickou baziliku Nanebevzetí Panny Marie a sv. Jana Křtitele v Sedlci u Kutné Hory. Monumentální, téměř devadesátimetrový chrám z přelomu



*Při dostavbě monumentální sedlecké baziliky, která přinesla Santinimu slávu, projevil mladý architekt jak výjimečný cit pro řád gotiky, tak i schopnost osobitě využívat její tvarosloví k vlastním záměrům*