

ZAMYŠLENÍ DVACÁTÉ

NĚCO ZE ZÁSAD KOMPOZICE

Architektonická kompozice čili zásady skladby jednotlivých částí domu či domu s okolním terénem a místem jeho existence je věc složitá a ošidná, jde tu totiž o samu podstatu architektonické tvorby. Různí tvůrci užívají rozmanitých postupů, různí autoři prohlašují za ideální rozličné metody. Zdá se, že ačkoli jsou jednotlivé kompoziční a tektonické vazby objektivní či chcete-li „geometricky oprávněné“, kompozice ve svém úhrnu je věc subjektivní či intuitivní. Architekt, i architekt dosti zralý, může znát desítky kompozičních zásad a po celý život je do svých staveb vtělovat. Výsledky budou uspokojivé a lidé se budou s jeho domy dobře snášet. Geniální dílo však tvoří teprve to, co „nad to jest“. Jen tak můžeme dojít k povýšení stavby na umělecké dílo. S jistým pobavením seznávám, že to „navíc“ povstalo mnohdy právě z vědomého porušení kompozičních pravidel, jejich často doslova „reciprokou hodnotou“.

Hned však spěchám s varováním. Pro podobné provinění se proti zákonům je nezbytná - má-li přinést kvalitní výsledek - nejen určitá špetka geniality, ale (a to především) jejich zažitá a samozřejmá znalost. Cosi podobného měl dozajista na mysli Pablo Picasso, když prohlásil, že v šestnácti letech maloval jako Rafael a po celý zbytek života se toho snažil zbavit. Neumím-li „malovat jako Rafael“, neznám-li zásady klasické kompozice, velmi rychle se to pozná. Vědomě rafinované a překvapující přestupování klasických zásad je totiž něco zcela jiného než nevědomé bloudění a plytké plagiátorství.

V širším smyslu je kompozice metodou vytváření projektu stavby, pracovním postupem. V užším pak souhrnem pravidel, kterými lze dosáhnout vyrovnané harmonie všech složek stavebního díla.

Zastavme se nejprve u prvního významu. Cesty, kterými se architekt a projektant vydávají při tvorbě návrhu stavby, mohou být hodně osobní a rozdílné, lze je však přece jen rozdělit do tří možných směrů.

První postup bývá nazýván koordinační. Jednotlivé tvary a části stavby (dům, jeho střecha, jednotlivá průčelí, křídla domu, přístavky, doprovodné stavby, tvary oken a dveří, portál atd.), to vše jsou díly jakéhosi puzzle, které mezi sebou musí být kombinovány a svázány, zkoordinovány. Teoretik české architektury Otakar Novotný tento postup popisuje ve své knize *O architektuře* (Praha, 1959): „*Forma se vyvíjí od kauzálně struktivního významu jednotlivého článku k vyšší skladebné myšlence*“. Kdo má uši, slyš.

Druhý postup je vlastně opačný, subordinační. Řekl bych, že při projektování rodinného domu jasně převládá. Architekt stanoví nejprve základní tvar domu. Od svých prvních skic vychází z tvaru parcely, její terénní konfigurace, nutných odstupů, orientace ke světovým stranám a převládajícím větrům, stanovené uliční čáře, atd. Do hry pozve *genia loci* a zahrne sem přirozeně i základní požadavky investory na velikost a případně tvar domu, je-li investor podobné úvahy mocen. Povstalý myšlenkový „pratvar“ domu dále otesává úvahami o různé výšce jednotlivých prostor domu, různé úrovni podlaží, orientaci vstupu hlavního i zahradního, základnímu rozvržení parcely... Když se tak konečně vyloupne základní masa domu, jeho hmotová konfigurace, nastupují současné úvahy o jeho vnitřním uspořádání, o řešení dispozice, o návaznosti jednotlivých domovních prostorů. Tomu se následně přizpůsobují detailní tvary: okna, dveře, římsy, materiály povrchů, střechy, schodiště, zábradlí atd. Tyto tvary bývají často charakteristické pro své autory už proto, že osvědčilo-li se na stavbě třeba schodišťové zábradlí, má snad každý tendenci jeho podobu při nejbližší příležitosti zopakovat. Jiný vyhledává tradici a může skončit v čirém akademismu. A ještě další je založením plagiátor, který věnuje listování v časopisech více času než vlastním úvahám. Nic proti poučení z cizích vzorů, i plagiátorství může být úctyhodně tvůrčí, avšak čertovo kopyto, které je tu skryto, bývá hodně nebezpečné a svůdné. Nepoučené a plytké plagiátorství tolik typické pro lidové projektanty, přináší výsledky úhrnem katastrofální. Když dva dělají totéž, bývá to zkrátka totéž jen zdánlivě.

Třetí postup je ryze intuitivní. Tvary celkové i detailní se rodí svobodným touláním mysli po krajině citů i pocitů, neexistuje tu žádná prvotní spekulativní idea. Výsledky bývají dosti nečekané, jindy ovšem končí první skici v koši, neboť architekta dovedlo toto volné vymyšlení do slepé uličky. Inspirací těchto postupů bývají někdy tvary z přírody, jindy třeba i ze science fiction či dopravních prostředků. Vzniká tak dům - ulita, dům - létající talíř, dům - parník atd. Tento postup ovšem předpokládá svrchovanou uměleckou kultivovanost architekta.

Ať už autor zvolí kteroukoli z uvedených metod, má mít na mysli od samého počátku především „*ušlechtilost, střízlivost, věcnost a pravdivost výrazu*“ (Jan E. Koula).

Zcela základní vstupní úvahou musí také vždy být to, chceme-li svůj dům umístit do okolního prostředí organicky či chceme-li dosáhnout kompozičního kontrastu. Stromy, jezera, balvany, skály atd. jsou působivým susedstvím stavby a teď už jen těžko najdeme v dobách socialistických paneláků tak typický přístup - totiž vše nejprve pěkně buldozery zplanýrovat a pak sem eventuelně nějaký ten strom či keř dosadit. Dnes jde spíše o celkové respektování ducha místa.

I druhý princip, princip kontrastu, může mít své opodstatnění. U rodinného domku však musí jít o lokalitu hodně speciální, většinou o okrajovou část většího města či naopak úplnou samotou, kde umělé stavební dílo je už kontrastem k dílu přírody samo o sobě. Ne každý si však může (a smí!) něco podobného troufnout, nemá-li vzniknout spíše než zajímavé umělecké napětí pomník lidské aroganci a tuposti.

Noví Rusáci (Rusům se omlouvám!), stavějící v Karlových Varech načerno jakési dřevěné chaloupky baby Jagy, zaslouží násilnou repatriaci. Také záměrné kontrasty nejružnějších funkcionalistických realizací tzv. moderní architektury vyvolávají už po několika desetiletích přijetí spíše chladné.

Druhý význam kompozice tzn. souhrn pravidel, vedoucích k harmonizaci stavebního díla, lze vzhledem k formátu téhle kapitoly zmínit jen výběrově, spíše jako upozornění na chyby, se kterými se architekt ve své praxi setkává.

1) Začneme základními principy, především *symetrií a izokefalií*. Co to je symetrie ví asi každý. Souměrnost (u rodinných domků ovšem nejčastěji podél svislé osy), je v celku běžnou kompoziční metodou. Lze tak dojít k výsledkům, které budou sice výtvarnický přijatelné, avšak nepřiliš vzrušivé, bez dynamiky. Jak mi nedávno řekl jeden můj klient: „*Symetrie je kompozice pro blby...*“ (Kdyby věděl kolik géniů renesance tím překvapil! Bramante, Buonarotti či Vasari se museli obrátit v hrobě). Bývá pak dobré stavbu dynamizovat jinak, například vertikální gradací. Laik, který pociťuje jistou strnulost například symetrické kompozice štítového průčelí, si pravidelně pomůže způsobem ovšem daleko problematičtějším. Na symetrické průčelí nasadí asymetrickou (dům pak vyhlíží deformovaný srážkou s hejnem ptáků Nohů) či do symetrie základní hmoty průčelné stěny, štítu a střechy „rozhází“ některá okna symetricky, jiná naopak, puzen snad jakousi vnitřní sebedestrukci, neukočirovaným nutkáním po „originalitě“ či obyčejnou (a nemorální) nedbalostí.

Izokefalie je pak pojem naopak velmi málo známý, a nejsem si zcela jist, mohu-li si jej z jeho původního významu vůbec „vypůjčit“. Původně totiž označuje zobrazení postav ve stejné velikosti bez ohledu na prostorové a významové vztahy. V doslovném překladu znamená tedy stejnohlavost, tzn. že ten kdo stojí v předu je stejně velký jako ten vzadu, král je stejně vysoký jako otrok apod. Já si touhle výpůjčkou označuji například paneláková průčelí: stejná okna do kuchyní, kočárkoven, obývacích pokojů, ložnic, chodeb... Takové průčelí je monotónní a „izokefalistické“ až k pláči, okna jsou táž bez ohledu na velikost či funkci místnosti, kterou mají osvětlovat. Často ovšem vidím stejný problém na fasádách rodinných domků, dokonce i s těmi

obligátními trojdělenými panelákovými okny. (V jiném ohledu jde ovšem také o nepravdivost výrazu).

2) *Nevhodné vyjádření dominance*, nevhodné poměry jednotlivých hmot stavby. Je špatné spojíme-li k sobě tři hmoty, jejichž kubatury (či výšky, délky apod.) jsou například v poměru 1 : 0,95 : 0,15. druhá část je vůči první příliš „málo malá“ a jeví se spíše jako nepovedená snaha o kopii. Třetí je naopak proti předchozím příliš minuciózní na to, aby s oběma předchozími mohla vytvářet nějaký souzvuk, vést dialog, nějak na ně působit. Jakkoli jsou i tyto poměry záležitostí hodně intuitivní či subjektivní, má-li stavba vyvolávat ono „nezainteresované uspokojení, vyvolané estetickým nazíráním forem předmětů“ (Immanuel Kant), je třeba je alespoň v základním rozvrhu respektovat.

Už antika stanovila např. pravidlo zlatého řezu (*sectio aurea*), tzn. pravidlo „krásného“ poměru dvou stran obdélníka či třeba velikosti dvou hmot (tento poměr je asi 1 : 1,62). U obdélníka takto konstruovaného platí, že poměr jeho kratší strany ke straně delší je též jako poměr delší strany k součtu obou stran. Řada pravidel je odvozena z kánonu lidského těla: podle Polykleita, Leonarda da Vinci i Le Corbusiera je právě tohle poměr mezi výškou člověka od temene hlavy k pupku a od pupku k dolní ploše chodidla. Takových „řezů“ existují desítky a je přinejmenším zajímavé se s nimi alespoň zběžně seznámit.

3) *Plošně větší místnost vyžaduje i větší výšku stropu*, abychom se v ní necítili stísněně a utlačěně. Obvyklých 265 cm výšky v obývacím pokoji o 80 m² nemůže stačit, člověk se tu bezděky přikrčí. Naopak na WC je tato výška pocitově zcela dostatečná. Potíže, které při projekci rodinného domu takto vzniknou, nejsou sice nepatrné, ale s využitím modelace terénu se s nimi lze vyrovnat s úspěchem.

Ve staré dobré klasické architektuře dokonce platí, že přízemí obecně má mít větší výšku než patro (tzv. *piano nobile*, tj. poschodí vznešené antických a renesančních vil). Dole se rodina reprezentuje, nahore bydlí, ještě výše jsou pak pokoje služebnictva.

4) *Okna se směrem vzhůru mají zmenšovat*. Větší okna ve štítě domu než v jeho přízemí značí buď kompoziční bezradnost a výtvarnou slepotu (většinou), materiálovou chudobu (za socialismu se jiné než trojdílné okno takřka nedalo sehnat) či výtvarnou genialitu a architektonickou bravuru (velmi, velmi zřídka).

5) *Okenní nadpraží*, tedy to, co je nad okenním otvorem, *má být nižší než parapet* (to co je mezi podlahou a dolní hranou okna). V opačném případě se nám stavba bude jevit jako obrácená vzhůru nohama. Klasicky si z této nesnáze pomůžeme vloženou římsou ve výši stropu, která výškově rozdělí plochu mezi okny v přízemí a patře.

6) *Vztah mezi velikostí otvorů a plochou stěny má být úměrný charakteru stavby a má svá slohová pravidla. U funkcionalistického kubusu plochostřeché vily můžeme očekávat větší plochu oken, neboť obvodová stěna nemá nosnou funkci. Tu převzal vložený skelet. Cosi podobného by bylo nemožné u chalupy pantáty z Hrusic. Velmi se na to zapomíná a domy takto vystavěné představují často opravdové mutanty současné architektury.*

7) *Okenní a dveřní otvory je sice možné po fasádě rozložit zdánlivě nahodile, dnes se tak zhusta děje, i taková kompozice musí být ale výtvarně svrchovaná a vyvážená. Četné laické snahy v tomto směru bývají velmi ošklivé a disharmonické. Rafinovaný záměr zkrátka není žádný „vyšlismus“ (tj. něco, co tak vyšlo). Chybí-li projektantovi výtvarný cit a zkušenost, lépe udělá, přidrží-li se souměrné pravítkové klasiky.*

8) *Také vnitřní uspořádání prostorů má mít svou gradaci, svou vyváženost a dispozičně provozní krásu. Odstupňování, třeba i výškové, od malého zádveří přes halu, jídelnu k hlavnímu obytnému prostoru má své kouzlo a jeho deformace nebývá zrovna šťastná. V poloze „za“ obývákem očekáváme už raději terasu a po ní celý boží svět, nikoli snad pokojíček pro služku či šatnu.*

9) *Dobrym a prověřeným kompozičním principem bývá orientace vstupu někde poblíž středu delší strany domu. Vstoupíme-li ze strany kratší, porušíme nejen slohový kánon, ale vyvoláme si i problémy s délkou vnitřních komunikací, chodeb. Venkovská chalupa vstup ze štítu neměla prakticky nikdy, a když, tak tu byl umístěn kupecký krámeček či to bylo podmíněno nějakou atypickou místní situací.*

10) *Hlavou mi táhnou další a další pravidla i „pravidla“ (rytmus, barevnost, perspektiva, atd., atd.). Trpělivost laskavého čtenáře má ovšem zajisté své meze. Proto končím se všemi zásadami kompozice rodinného domu parafrází starého orientálního výroku: „Šedivé je vědění veškeré, však barevný a vonící je strom života.“*

Bez znalosti zákonů architektonické skladby není dobré architektury. Avšak zralý tvůrce se vydávat za hranice veškerých pouček sem tam může a dokonce musí, aby stvořil dílo s velkým D. Tiše přemýšlím, kolik takových znám.