

Čítanie prvého denníka a posledného rodinného domu Vladimíra Karfíka

Monika Mitášová

Motto:

„Rád vypravuji.“

„Slovo jest také nedokonalé.“

Vladimír Karfík, 1916

Tento príspevok ku „karfíkovským štúdiám“ je čítaním obrazov bývania v prvom denníku (I., 1916) a v poslednom rodinnom dome Vladimíra Karfíka v Brne na Barvičovej ul. č 58 (1968-72). Dá sa nazvať „bachelardovským“ čítaním. Zmieneny spôsob čítania som nezvolila preto, aby som Vladimíra Karfíka označila za architekta-fenomenológa stavajúceho tak, ako francúzsky filozof a kritik vedy Gaston Bachelard myslel svoje filozofické dielo. Podobne z denníkovej poznámky o tom, že gymnazista Vladimír Karfík navštívil vysokoškolskú prednášku Dr. Foustku venovanú pragmatizmu (III., 1918) neusudzujem, že bol architektom pragmatikom a myslel architektúru v intenciách Peirceovho, Vaihingerovho, Deweyovho, Schillerovho, Tilschovho či Čapkovho poňatia pragmatizmu, alebo jeho kritiky. Pohyb od Karfíka k Bachelardovi v tomto texte nespôsobuje teda úsilie zdôvodňovať dielo architekta dielom filozofa a naopak. Zvolené čítanie je skôr pokusom o uchopenie Karfíkových chlapčenských denníkových pozorovaní, reflexie, snívania o dôvernom obývaní domu rodičov, starých rodičov či cudzieho domu – v diferencii a vzťahu k dielu filozofa, ktorý si kladie otázku snívania o obývaní domu. Hoci myslením o bývaní sa architekt Karfík, ako je zrejme z jeho pamätí I.a v architektúre zaoberal, snívanie o dome, prítomné v chlapčenských denníkoch sa nestalo explicitným predmetom jeho architektonickej tvorby. Bachelard zasa snenie o dome uchopil myslením. Snáď sa mi podarí Karfíkovo snívanie a myslenie o bývaní rekonštruovať vo vzťahu k Bachelardovmu premýšľaniu o snení bývania bez toho, aby som Karfíkovo snenie odmyslela, či celkom ho podriadila mysleniu a jeho myslenie odsnívala či úplne ho podriadila sneniu. Čítať denník a posledný dom „bachelardovsky“ by teda v tomto kontexte mohlo znamenať dôverčivú i nedôverčivú,

detskú i nedetskú, vedeckú i nevedeckú, básnickú i nebásnickú interpretáciu Karfíkovo snívania a myslenia obydlia. Je zrejme, že takéto čítanie zdieľa s Bachelardom najmä záujem o poetiku obytného priestoru. Pravdepodobne týmto záujmom zároveň znevažujem prevahu existujúcich vedecko-konstruktivistických, vedecko-funkcionalistických, či vedecko-socialisticko-realistickej interpretácií Karfíkovo diela bez toho, aby som mu robila nárok na zaradenie do poetického konstruktivismu, poetického funkcionalizmu či poetickkej Sorely. Karfíkovej tvorbe vedecko-technickej architektúry by tieto kategórie nevyhovovali podobne, ako povaha jeho snenia o obydli nesedia zasa tie predchádzajúce.

Dom a denník sú teda v tomto dialógu o bývaní architekta Vladimíra Karfíka dva špecifické subjekty, dve samostatné postavy: jedna: Denník - hovorí o bývaní a druhá, Dom - hovorí bývaním. Denník je dom od základu po strechu ešte, alebo už prítomný v slove. Dom je denník od začiatku až do konca prítomný v udalosti bývania, v bývaní ktoré nastáva. Tu a teraz sa sprítomňuje ako tvorba nového, návrat iného v bývaní. Denník je teda v čase a priestore slova pre(d)nesený dvojník domu. Tvorí zdvojenie, alteritu, ktorá nie je zrkadlovým obrazom domu, ale ako by povedal Kafka, obrazom idúcim ako hodiny ktoré se předcházejí - idú popredu (prípadne pozadu) tam, kde čas domu plynie v prítomnosti. Nech sú dvojníci dom/denník seberozdielnejší či sebestodobnejší, nestrácajú črty vzájomnej podobnosti, ani nesplývajú v jedinú bytosť v tom istom čase a priestore. A to ani vtedy nie, ak hovoria o/v architektúre spolu, vedľa seba, alebo si vymieňajú svoje miesta v dialógu o bývaní. Zdvojenie dom/denník sa tu teda objavuje vďaka svojej bytostnej dialogičnosti, oscilácii a ozvenám možných a skutočných obrazov bývania.

Čítanie obrazov bývania v denníku a dome

A. Obraz záhrady, priestor a čas pestovania prírody ako obydlia

A1. Dom:

Ovocnú záhradu, do ktorej bol posledný dom v Brne postavený, tvorí niekoľko umeleckých prostredí: 1. stromy v prednej časti záhrady sú fragmentom pestovaného, listnatého „lesa“, 2. skalka lemuje chodník k domu ako zmenšený obraz skalnej krajiny, 3. ovocné stromy v zadnej časti záhrady naďalej utvárajú ovocný sad, 4. v sade rastú trsy kve-

rov - rozptýlené ostrovy kvetinových záhrad. Je tu aj niekoľko menších hospodárskych stavieb a altán. Záhrada je teda zmenšeným obrazom obývanej krajiny.

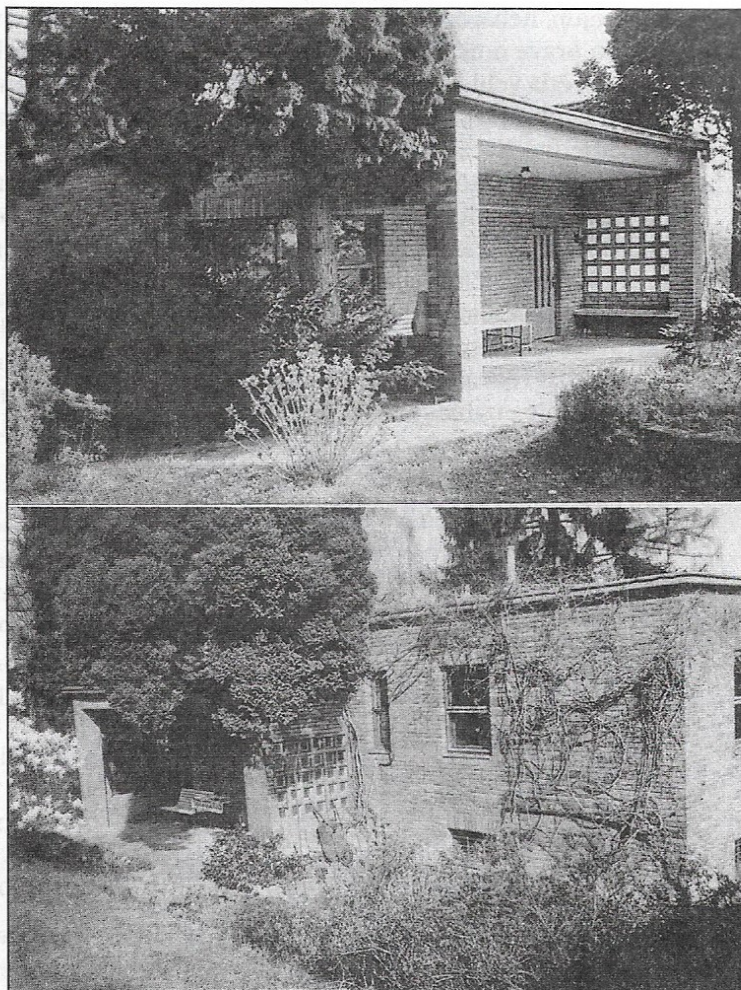
A2. Denník:

„Přirostly mně totiž zde v Dobřichovicích k srdci dvě věci. Jazyky a deník - i celá příroda zdejší. Kochal jsem se co nejvíce třešňovým stromem, proběhl zahradu několikrát, sebral jsem zde spoustu věcí na památku.“ [I., 13. července 1916].

Kto si berie zo záhrady „veci“ na pamiatku, ten chce tvoriť záhradu-spomienku-obydlie znova, kdekoľvek a kedykoľvek. Ved' našiel a utvoril dočasné, nepoznané obydliá uprostred známej, trvalo obývanej záhradnej „krajiny“. Zároveň hľadá svojej spomienke vecný dom aj mimo vlastnú záhradu, aj mimo vlastnú pamäť. V neznámom prostredí voľnej prírody hľadá a tvorí obydliá vo vzťahu k neobývanej krajine:

„Stavěli jsme na potoku Vystřici. Hmoždili se s balvaný, boty zuté, mokří a zamazaní, s bolavými zády a radovali jsme se velice z úhledného jezu přes nějž voda crčí. Hloubka je nad ním veliká, stoupil jsem do vody a byl jsem skoro po pás ve vodě i s kalhotami. Leželi jsme na trávě, mouchy nás obletují a slunce svítí. Čepici mám proto na očích a malinkými dírkami vidím obrysy stromů kolem.“ [I., 25. července 1916, Dobřichovice]

Krajina je neobývaná, kým chlapec neutvorí dočasné obydlie vo vodnej hĺbočine, kým neobjaví efemérnu obytnosť tieňa. Čiapka je mu úkrytom pred slnkom aj nádobou pozorovania. Karfíkov obraz čiapky - obydliá s výhľadom do krajiny - nepripomína obytnú lupu, ďalekohľad, mikroskop, ani teodolit. Netvorí ho snívajúci prírodovedec, poľovník, lekár, ani zememerač. Podľa toho, ako sa čiapka javí staviteľovi hate v potoku a obyvateľovi tieňa, podobá sa skôr na práve vznikajúce kukátko-krasohľad farebného a tónového rozkladu obrysov stromov v slnečnom svete a chvení vzduchu. Krasohľad v stave zrodu je dvojníkom Cézanovho a v architektonickom zmysle i Le Corbusierovho moderného kaleidoskopu, ktorý dovoľuje maľbe a architektúre, aby sa zobrazila ako hra tvarov v svetle a tieni. Aby bola čiapka, obraz čiapky i rozprávanie o čiapke schránkou a mohla slúžiť ako obydlie, musí obsahovať množstvo otvorov - odchyliet od absolútnej uzavretosti. Podobne záhrada: aby bola obytná, musia v nej vznikáť nielen stále, ale tiež efemérne obydliá, aby bola vnímateľná raz ako obytná krajina/obytný kraj, inokedy ako okraj bývania.



B. Obraz cesty a chodníka: priestor a čas odvozu autom a kráčania ako nebyvanie

Karfíkov dom v Zlíne

B1. Denník:

Cesta a život - je názov prvého zápisu v denníku štrnásťročného Vladimíra Karfíka.

Začína vetou:

„Rozlehlé planině, na které se křižují cesty lidí se podobá život.“ [I., nedatované]

Veta je preškrtnutá a nadpísaná zníe:

ponožené v hlboké temnotě

„Rozlehlé planině, na které se křižují cesty lidí, se podobá život.“ [I., nedatované]

Obraz života - rozľahlej roviny križovanej cestami - sa po preškrtnutí a nadpísaní nového obrazu ponorí zo svetla do tmy.

Gaston Bachelard vraví, že „...snovo definitívny dom si musí strážiť svoje prítmie.“⁽¹⁾

Ak by bolo všetko o ceste a živote jasné, nebolo by o čom snívať, snáď len o znejasnení.

Rozsvietenie a jas sa v mene obrazotvornosti a zápletky odkladajú, objavujú sa až neskôr:

„Na obzoru planou světla a k těm směřují cesty lidstva. Vyskytují se někteří, (jež) ukazují nové cesty, nová světla a strhují za sebou velké zástupy. Již zdá se někdy, že poutníci dosahují svého cíle, světlo se však ukázalo planou (bludičkou) hvězdou. Nemožnost rozeznati pravdu unavuje mnohé, klesají

a nebojují, nehledají dál. Jiní však volají: „Jedno pravé musí být, jednoho dne nahlédneme světla velikého a čisto a jasno bude v životě lidí.“ [I., nedatované]

Obraz jednotlivca a zástupov hľadajúcich nové cesty k svetlu, vyvoláva obraz zdanlivého svetla-cieľa a tento po peripetiách s pravdou dospieva až k obrazu-reťazcu: jedno - pravé - veľiké - čisto a jasno - svetlo - bytie/nahliadanie/život. Celkom iný reťazec predstavoval v tomto obraze zdanie: hludička - nemožnosť rozoznať pravdu - klesanie - nebojovanie - nehľadanie. Obraz sa ďalej rozvíja do sledu úvah o živote starého Ríma a Rimanov, príbeh víťazstva a porážky „vynikajúceho jednotlivca“, ako Vladimír Karfík nazýva Julia Caesara, keď nasleduje jeho činy a kroky až do momentu Caesarovho zavraždenia na ceste do senátu. Karfíkov obraz tejto cesty teda končí smrťou na ceste k domu (senátu). Podobne, ako úvodný, temnelý obraz života-križovanej planiny a podobne, ako obraz bytia a zdania, aj tie nasledujúce napredujú vyvolaním obrazu, jeho prerušením a spätným vyvolaním: Karfíkovo rozprávanie pulzuje v obrazoch prerušenej cesty a cieľa, rušeného jednotlivca a skupiny, vpádu smrti do života, objavení sa zdania vbyť.

B2. Dom:

Cesty, ktorými sa dá priblížiť k poslednému domu v Brne a odísť z neho, sú Karfíkom definované dve: jedna je vodorovná, kolmá na hlavnú cestu a slúži automobilu, aby sa dostal z vozovky cez čelné priečelie domu do garáže za čo najkratší čas a po čo najkratšej dráhe. Táto cesta pracuje s ekonómiou operačného textu, ktorý má rýchlo a bez chyby podať správu s čo najmenšími ochylnami od označovaného významu. Druhá cesta do domu nie je určená automobilistom a automobilistkám, ale chodcom a chodkyniam. Vchádzajú postrannou bránkou po zvlhnom a dnes už i Po zarastenom chodníčku²) a do domu vstupujú cez jeho bočné priečelie. Na rozdiel od vozovky - operačného textu, prekračuje Karfíkova stezka/chodníček - poetický text architektúry - pravidlá tvorby operačného textu. Prekračuje ekonómiu pohybu po priamke. Správa, ktorú Karfíkov obraz stezky/chodníčka nesie: vediem k/z domu sa znižuje a ubúda, keď sa chodník k domu raz približuje, inokedy sa od neho vzdaluje, vedie do záhrady, aby sa vzápätí opäť prichýlil k domu. Raz k domu vedie, inokedy od neho odvádza smerom do záhrady. (Podobne architekt Karfík komponoval chodník k Vile

Grebec v Zlíne i k ďalším zlínskym vilám Baťových zamestnancov.) Priestor a čas obrazu vozovky vedúcej k domu sa od priestoru a času obrazu chodníka vedúceho k domu líši ako cesta automobilu po myslenej priamke od vychádzky záhradným labyrintom po myslenej krivke s rôznymi krivosťami.

C. Obraz verandy: priestor a čas prekročenia prahu ako obydlie

C1. Denník:

„Sedím na verandě večer a ovládá mne značný pocit samoty. Veliký, šedý mrak leze od západu, pohltí všechnu modř letního nebe a bělost beráneků. Doučil jsem se z konverzace a vzpomínám na zimu. Těšil jsem se na léto a jasně jsem viděl podmínky štěstí, jež mne očekává. Zatím mám nyní mysl neschopnou ji postřehnout. Jsem jako moucha, bzučící na okně, vidící podmínky k letu a přece letět dále nemůže. Zdá se mi však, že se mně nechce jej poznat. Proč se neraduji ze žhoucího okraje mraku a ostatně vůbec z toho, že jest mi čtrnáct let, že mám před sebou přece dlouhý život, bůh ví jakých krásných věcí plný.“ [I., 8. července 1916, Dobřichovice]

Karfíkovo vnímanie verandy dovoľuje sprítomniť zimu-spomienku v lete, tvoriť imaginárnu priestorovú uzavretosť za sklom-predstavou tam, kde sklo tu a teraz nie je (stačí utvoriť inú predstavu a imaginárne sklo zmizne). Dovoľuje obývať obraz hranice, okraja, priestor zdržanlivosti voči šťastiu. Obývať takýto obraz verandy znamená vymedzovať bývanie na jednej strane architektonickým rádom, usporiadanosťou terasy a na druhej strane chaotickým, (fraktálnym) okrajom mraku.

C2. Dom:

Vladimír Karfík navrhol verandu, či „zastrešenú terasu“ I.a, s. 148 vo svojom zlínskom i brnenskom dome. Karfíkova terasa je ortogonálnym obostavaním priestoru prekročenia prahu domu, ktorého jeden rozmer udáva šírka domu. Okrem komunikačného priestoru je aj priestorom zastavenia a rozhladnutia sa po záhrade (Brno) a po krajine (Zlín). Okrem náhodných priehľadov cez nezastavané priečelie terasy, snolam (Brno) a domurovanú bočnú priečku (Zlín), obom terasám dominuje priehľad cez exteriérové okno v bočnej stene. Toto riešenie je variantom „okna cez roh“ rozširujúceho čelný výhľad o výhľad bočný. Zároveň je upriamením pohľadu na architektom rámovaný, vedome predvedený fragment živej krajiny.

Obraz „v“ okne terasy nie je iluzívna maľba, „natura morte“ - „mŕtva príroda“, ale je nao-pak predvedením smrti maliarskeho zátišia v architektúre. Avšak ani živú prírodu - „zátišie v pohybe“ za oknom - podobne, ako „mŕtve“ zátišie na stene, nemožno spriestor-niť ani obývať inak, ako plochu. Je úbytkom jednej dimenzie architektúry a pribudnutím prírodného sledu premenlivých obrazov v architektonickom priestore. Je známe, že Le Corbusier považoval maľbu na stene mo-derného domu za deštrukciu samostatného, nezávislého, samoreferenčného priestoru architektúry. Ale podobné okno - prírodopisný film bez režiséra - sám navrhol naprí-klad na strešnej terase vily Stein v Monzie (1926-7). Oknom-rámom priestor tvoril/rušil aj Loos napríklad v Müllerovej vile v Prahe (1938-30). Vladimír Karfík sa zaoberal roz-dielmi medzi Loosovým „rámovaným“ a Le Corbusierovým „nerámovaným“ okenným otvorom moderných stavieb, i otvorenosťou Wrightovej architektúry, ktorá siahala od distrorzi priestoru až k pohlteniu architektú-ry zeleňou I.a, s. 85. Karfík poznal i Wrighto-vu koncepciu dejín architektúry odvíjajúcu sa od vzťahu steny a otvoru: 1. plná stena s dverami, 2. plná stena s dverami a oknom, 3. plná stena a priebežný okenný pás, 4. priebežné okno od podlahy po strop, 5. jedno veľké okno pre celú budovu. I.a, s. 84. Neunikali mu teda architektonické dôsledky narábania so zjednotením niekoľ-kých samostatných prvkov historickej architektúry do jedného moderného reťazca (stena je dvere je okno je plášť domu, alebo tiež: dom je okno je okno je okno, či napo-kon denníkovou víziou novej cesty za svet-lom povedané: okno je jedno - pravé - veľké - čisto a jasno - svetlo - bytie/nahliadanie/ži-vot domu). Karfíkovi boli vlastné opticky obyvateľné obrazy-zátišia v interiéroch domu i pribúdanie opticky obytnej krajiny v architektúre.

D. Obraz izby: priestor a čas interpretácie a tvorby umenia ako obydlie

D1. Denník:

Medzi Karfíkovými denníkovými deskripcia-mi izieb je najväčší dôraz kladený na obraz izby v cudzom prostredí. Vladimír Karfík neznámu izbu obýval v dome nemeckej rodiny v Kadani, kde sa zdokonaľoval v nem-čine:

„Vila není daleko nádraží. Zahrada jest dvou-letá a velice malá. Mám svůj pokoj. Houpací židli, regál na knihy, stůl vprostřed a ještě psací k tomu, skříňe a menší skříňku. Cel-kem mám z něj radost. Na piano jsem si jen

brnkнул, ale nic se neozvalo, domácí paní mne upokojila, to prý jen několik tonů.“

[I., 17. července 1916, pondělí, Kadaň]

„Stará paní po příjezdu mi ukázala pokoj. Nevěděl jsem, co mám dělat a tak jsem rozdělával koš (cestovní zavazadlo, pozn. autorky). Zavánělo to vše čistotou a jedno- duchostí v mém pokoji.“ [I., 18. července 1916, Kadaň]

„Dostal jsem košík z domova. Maminka mně tam dala láhev se smetanou, v ubrousku vánočku a pod. Mám to zavřené ve skříňce a chodím se na tento pozdrav stále dívat.“

[I., 20. července 1916, Kadaň]

„Stala se mi dnes nehoda. Dostal jsem z domova k svátku škatuli se slovníčkem kapesním a ničím více, neboť ostatní musilo vyklouznouti hlubokou ranou, děrou postranní.“ [I., 23. července 1916, Kadaň]

Od podobnej deskripcie sa líši transkripcia obrazov izieb, v ktorých sa Vladimír Karfík venoval svojim záujmom, interpretácii a tvorbe umení. Veď priestor tvorby je jed-ným z naj dôvernejších obydlí tvorivého človeka. Naj dôvernejším je Karfíkovi pries-tor a čas klavírnej hudby:

„V rohu stojí klavír. Usedl jsem, chtěl něco hrát. Věci mně nešli. Přestal jsem a vzpomínal opět na to. Něco jako lítost, malý vztek, něco jako nech to být - myslil jsem. Napadlo mne v tomto polospánku, abych hrál to, co myslím. Nevím jestli jsem měl oči otevřené nebo ne, ale v tmavém pokoji byla potom úplná tma. Hrál jsem sice některé své známé akordy, avšak to, co jsem hrál, bylo nové. Podivný pocit měl jsem v prsou. Někdy se mi zdálo, že když budu dále hrát, tak něco děsného a ošklivého se stane. Vůni jsem cítil mně známou, ale podivnou.“ [I., 20. červen-ce 1916, Kadaň]

Dôverný priestor a čas klavírnej hry je aj tým, čo pomáha dôverne obývať neznáme obydlie:

„Celý svět jest takový, jen snad já ne. Myslím si když budu výbojný a dost vznešený, jedi-ně se udržím v této motanině. Večer byl dnes dost hezký, v elegantním pokoji ve kte-rém světlo bylo krásně rozptýleno záclona-mi, hrál jsem na křídle Beethovena a i Frau Resch (?) mně děkovala a nevím proč vlast-ně. Nyní se nade mnou sklání Fritz a ptá se co píše.“ [I., 18. července 1916, Kadaň]

Dôverný priestor pozostáva z „maličkosti“: pohyb svetla, vznešenosť sprítomnená v neznámej usporiadanosti či chaose. Čas a priestor dôvernosti hudby sa šíri aj vníma-ním voľnej krajiny:

„Včera večer jsem šel na procházku k řece. Na břehu byly po dešti kaluže vody. (...)

V hladině se objevily černé žabí hlavičky. Žabák zakvákal něco kašli podobného. Pomalu rozskřehotaly se i ostatní. Žabí zpěv počínal být vášnivějším, v největším vivace zněl jako šicí stroj. Tvor, který asi neměl o hudební metrice ani zdání, vše zkažil. Začal odvážné trioly proti duolám. Usmál jsem se, když ostatní se chtěly dle něj řídit a koncert počaly packat. Raději přestaly vůbec. Černé puntíky na hladině zmizely. Slyšel jsem jen tiché, srdce rvoucí kuňkání a mručení v trávě skrytých. V měsíčním světle jsem viděl jak velká žába s lesknoucíma očima lezla pomalu okolo mne. Kak, - -, kak, - -, opět to počínalo a pokračovalo, tempo se stále zrychlovalo a crescendo se stupňovalo. Kručení bylo pořád plačtivější. Tichou nocí cvakal velebný chorál k měsíci, přes který se kopily mraky. Konečně jsem musil utéci, neboť nebojácné pěvkyně si ani z hozeného kamene nic nedělaly. Byl jsem rád, když jsem zaslechl z vesnice zvuky tahačí harmoniky.“ [I., 9. července 1916, Dobřichovice]

Aj v čase a priestore detskej hry všeobecne: „Se smíchem kartaříme. Hrajeme, kdy bude konec války (za 2 roky), i to, jest-li bude ještě malá žába naproti v křoví i po zahrání partie. (Jest tam.)“ [I., 3. července 1916, Dobřichovice]

„Dobrá předsevzetí se množí, budu malovat, denník psát, piano hrát, fotografovat, ráno cvičit, učit se francouzsky z Coursiéra. Na konci prázdnin při účtování, jsem jist, že poznám polovinu předsevzetí neuskutečněných. Mám strach aby mně nechytla nuda.“ [I., 29. června 1916, Dobřichovice]

Hra dětí (a ono vypočítavanie „dobrých predsavzatí“ takouto detskou hrou nepochybně je), utvárá v širiej rozľahlosti detskej nudy priestorové polia zábavy, keď spúšťa rýchly sled, rytmus nekonečných opakovaní slov-činností a necháva v nich rozochvievat čas a priestor reči, ruší stav nečinnosti a nešťastia:

„Odpoledne jsem byl šťastnější. Jako počátek k prázdninám pustil jsem se do práce a srovnal jsem knihovnu, své drobnůstky fotografické a chemické. A také jsem se dal do psaní deníku.“ [I., 28. června 1916]

Usporiadúvanie knižnice, malé-velké detské drobnosti vyberané a opäť inak vkladané do schránok, krabičiek a kaziet – to všetko patrí k rozvrhu dôverného obývania domu. A patrí k nemu aj čas a priestor čítania knihy. Bachelardovské snívanie o dome vyzýva:

„Knihu treba priradiť, tak ako kazetu, k psychologickým spisom o uzavretej duši.“³⁾ Bola by to podivná duša a podivná psycho-

lógia, ak by jej uzavretosť bola absolútna: „Jednou opět po dlouhé době, jsem se začel a kniha mne napíná. Jest to Mannova „Královská výsost.“ Prožívám děj tak plně, že patří k mým nejsilnějším dojmům. [I., 3. července 1916]

„Rozesmutňuje mne, když čtu a poznám u jiné osoby některý cit, myšlenku kterou jsem i já cítil. Zlobím se když si představím, že nový pocit na který jsem přišel, již dávno někdo jiný myslil. Proto bych rád udělal něco originálního. Z toho také vyplývá usilovné přemýšlení po novém a živění podivných představ. Snad ze snahy po ní, a jí samotnou chtěl bych porazit a zkarikovat.“ [I., 2. července 1916]

Obraz objavovania originality predpokladá smútok i rozhnevania sa na to, čo už má svoj hlas, zvuk, tvar, štýl. Čo už uchopila myšlienková asociácia, symbolická štruktúra, hermeneutická interpretácia, či imaginárny archetyp. Obývanie originality a originálne bývanie predpokladá podivnú novosť, s ktorou je nevyhnutné zápasit a karikovať ju: na jednej strane ju vytrhávať z neznámej usporiadanej a chaosu a na druhej strane zo zaužívaného zmyslu, významu, označenia. Sledovať ju až tam, kde hovorí „sama za seba“. V čase, priestore a činnostiach, v ktorých všetko, čo je známe, poznané a cítené sklamáva:

„Koupil jsem si Nietzscheho: „Tak pravil Zarathustra“. Mnoho jsem o knize té slyšel. Díval jsem se na ní jako na něco děsně strašlivého a tak mne strhlo k ní něco, co nutí kluky v mém stáří kouřit nejsilnější doutníky. Odpoledne jsem si sedl ke stolu v mém pokojíku a počal jsem čísti. Abych se naučil němčině zároveň překládám do češtiny a píši do sešitu, zvláště kvůli tomu koupenému. Byl jsem trochu rozechvěn když jsem otevřel první stránky a ucítil vůni nové a čisté, právě tištěné knihy. Nečetl jsem málo, ale vidím v ní doposud jen obdivuhodnou, tajemnou a kouzelnou knihu. Čtu vše několi-krát, abych porozuměl řeči a smyslu. Nejsem skoro rád když pochopím něco z této knihy, neboť to co vím, se mi nejeví příliš velikým.“ [I., 24. července 1916, Kadaň]

Ďalším z dôverne obývaných priestorov tvorby sa stáva písanie denníka:

V izbe známej:

„Píši deník po večeri u stolu v jídelně a stále se vyrušuji.“ [I., 16. července 1916, Žižkov]

V neznámej izbe:

„Deník píši vždy večer, jsou zcela příjemné chvíle u mého stolku, jest již tma a proto mám lampu, otevřeným oknem cítím v černé

noci dozrávající žito. Když už mě bolí záda a oči od psaní, zavřu sešit a jdu si lehnout. Zhasnu světlo, usínám dýchaje vůni venkovského města.“ [I., 18. července 1916, Kadaň] „Již před měsícem jsem si umiňoval, že psát budu deník. Teprve dnes (28. června 1916) jsem se odhodlal. Byly to dlouhé boje, jež jsem sváděl k vůli němu, jsou dost těžko vysvětlitelné. Ale poněvadž jsem na něj dlouho myslel, tak každou svou myšlenku [jsem] rovnal, jak bych ji napsal. To unavovalo dost, a byla to jedna z příčin, že se mi stalo psaní deníku někdy odporným. Jindy zase, zvláště v posteli večer, kdy myšlenky a plány lehce plynou, se mi zdálo, že budu psát do svého deníku skvosty literární. Ráno pak jsem tuto hloupost prohlédl a myslel jsem: budeš psát snad aforismy a úvahy, ty však nad papírem lehce utíkají a nevzpomeneš si na žádný. A již se zvedal odpor k deníku a psaní. Trochu jsem na sebe vyžrál, psát musíš, naučíš se vyjadřování a slohu lepšimu, psát budu to nejobyčejnější.“ (zdôraznil autor) [I., 28 června 1916]

„Ráno vstal jsem, namydľil jsem se, opláchl a bral si novou košili a.t.d. Později budu psát rozvitěji a lépe. Jen ne příliš psychologicky a analyticky, to mne roztrpčuje. Až ho budu číst později, chtěje poznat stupeň na kterém jsem byl, mohu si myslit, že v té době stál deník již na stupni vyšším.“ [I., 28. června 1916]

„Horko. Pozoruji jak těžké jest něco napsat. Jak velmi nedokonale se vyjadřuji, zachytit náladu ve které právě jsem jest mi nemožno. Ostatně ta se mění rychleji než oblaka na nebi. Zachytím do deníku jen myšlenky a stav, ve kterém jsem když zasednu k němu. S perem v ruce se nezdržím, abych nepsal nepravdu a fráze. Vidím, že spisovatel nesmí se celý den kývat mezi rozmrzelostí a radostí, potom by nemohl napsat dílo k sobě nestranné a umělecké. Poznat se mohu jen ze součtu a za delší čas, když nezapomenu.“ [I., 4. července 1916]

Okrem kritičnosti k sebe samému obsahuje Karfíkovo ponímanie písania aj predstavu vzdalovania sa od seba, nestrannosti a umeleckosti. Tretí Karfíkov denník písaný počas pobytu v nemocnici v roku 1918 obsahuje aj zobrazenia samého seba, aj seba kresliaceho do denníka. Kresby nemocničnej izby. Denník sa tak stáva aj skicárom, priestor a čas písania sa rozširuje o priestor a čas kresby. Podobne, ako čítanie v cudzom jazyku spôsobuje spochybnenie priestoru dôvernosti, spochybňuje ho aj písanie v prostredí hovoriacim iným jazykom:

„I nyní když píši, pletou se mi do řeči

německé výrazy. Jest to veliká slast, vžítí se zase do češtiny a mohu-li se roze-psati co možná nejbohatěji, neboť v němčině nezabíhají mě prostředky daleko. Často myslíval jsem, jak říci česky nějakou myšlenku, těžkou i dosti vznešenou, a nyní jen nejobyčejnější výrazy německy. Toho lituji. Nechal jsem zcela přemýšlení o sobě a hloubání, které mně velice těšilo, neboť myšlenka, že mám v sobě tak rozmanitý svět s kterým jest možno hráti si, a jej rozehráti mně někdy blažila. Jindy mně hrozně unavila, myslel jsem, že se mi hlava mozkovou bolestí rozskočí. A přece i to jsem měl rád. Všechno nyní přestalo. Zdá se mi, jako bych se na někom děsně zpronevěřil.“ (zdôraznil autor). [I., 18. července 1916, Kadaň]

Naopak v priestore poskytujúcom rôzne dôverné konfigurácie bývania sa nevyhnutnosť písania stráca. Obydlie-denník uvoľňuje čas a priestor inému obydlíu - reči:

„Minula doba deníku, budu ho sic psát dále, ale nemyslím na něj již celý den. Jest mi neuvěřitelné, jak jsem mohl měsíc před psaním jeho, tak mnoho myslet na deník. Nyní jsem v období řeči. Překládám a dru se z (francouzské, pozn. autorky) konverzace.“ [I., 11. července 1916]

Loos údajne v Paríži roku 1925 Karfíkovi povedal: „Dobrá architektúra sa dá opísať slovami, pozn. autorky, nemusí sa vopred maľovať a kresliť. (...) Viem si predstaviť sám seba ako sedím v kresle a diktujem celý projekt asistentovi len v slovách a číslach.“ I. a, s. 37-38. Hypotypóza - rétorický prostriedok, ktorým sa v reči tvoria a prenášajú priestorové obrazy má v rozprávaní, či už zapísanom, alebo nie, dlhú tradíciu. Ak chcel Umberto Eco v knihe Ostrov včerejšieho dne vytvoriť obraz nekonečného priestoru rečou a textom, zvolil si nasledovné zložky: ostrov, loď kotviacu na dohľad a na lodi človeka, ktorý nevie plávať. Snaží sa doplávať z lode na ostrov, ale prepláva vždy iba kúsok a musí sa vrátiť. Pohybuje sa a predsa zostáva takmer na mieste, ďaleko od ostrova. Ostrov sa nien neblíži, ale ako vraví Eco: „dokonce při každém pokusu plavce trochu ucukl.“⁽⁴⁾

Toto priestorové uskočenie, zlomok z množujúci konštantnú vzdialenosť Eco nazval fraktalizáciou priestoru. S podobným obrazom pracuje Kafka, keď cesta k Zámku akoby úmyselne uhýbala, nevzdáľuje sa, ani sa k Zámku nepribližuje. Podobné obrazy cesty by sme našli aj v Proustovi. Ak je táto priestorová reč skokov v relatívnej nehybnosti aj rečou Loosových priestorov tvoriacich fraktály klasickej a modernej architektúry,



potom je možné povedať, že autor diela ins leere gesprochen/reči do prázdna, ktoré je celé napísané bez veľkých písmen ako jeden nekonečný textový prúd uskakujúci pred/za bodkou končiacou vetu, dáva Loos ako architekt prednosť segmentovanému reťazcu, prúdu reči pred prúdmi čiar, plôch a priestorových segmentov, keďže potrebuje pomocou zvukov vytvoriť a predviesť raum plan/priestorový pôdorys, ktorý nebol dosiaľ vizuálne sprítomnený v architektúre. Skôr, než konvenciami architektonickej kresby je pre Loosa tento priestor uchopiteľný v akýchsi fraktalizovaných zvukových rytmických zlomoch reči: v rám/och, otvor/och, ploch/ách, plošín/ách a s/t/u/p/ň/och. Ak by sa nechal od začiatku tvorby domu Loos viesť iba konvencionalizovanou architektonickou kresbou, ku ktorej siaha až v závere tvorby diela, tá by ho viazala k tomu, aby líniu interpretoval priestorovo. Ale on chce priestor interpretovať nelineárne a vyberá si reč, aby takýto priestor utvorila. Je to klasická koncepcia zobrazovania v ktorom slovo je „prvé“ a obraz/písmeno „druhé“. Mladý architekt Karfík, dobrý kresliar a konštruktér perspektívnych pohľadov, má dôvod zachovávať nedôveru k tomuto Loosovmu postupu tvorby a označovania architektonického priestoru. V denníku, najmä v obrazoch hudobného čítania prírody, postupoval však chlapec Vladimír Karfík vlastne podobne, ako Loos v architektúre. Medzi hudbou a architektúrou však videl neskôr architekt Karfík podstatný rozdiel. Nesúhlasil s tvrdením, že architektúra je zamrznutá hudba.

D2. Dom:

Miestnosti v poslednom dome v Brne sú bunkovými priestormi usporiadanými po obvode trojúroveňovej dispozície. Kým izby rodičov a detí sa nachádzajú v najvyššom podlaží a sú funkčne diferencované, hlavná spoločenská miestnosť na prízemí domu je naopak funkčne integrovaným priestorom spájajúcim jedáleň, oddychový priestor, knižnicu, obrazáreň a hudobný salón s klavírom. Vstavaný nábytok spolu s hlbokým parapetným ostením tvorí bohato štruktúrovanú hĺbku steny, na rozdiel od hladkých či rozsúvaných stien a stĺpov typických pre funkcionalizmus. Jednoduchosť a individualitu osobných izieb rodičov a detí tak dopĺňa komplexnosť a univerzalita spoločenského priestoru.

E. Obraz schodiska: priestor a čas vystupovania a zostupovania ako obydlie

E1. Dom:

V denníku obrazy schodov nenachádzame. Študentovi sú bližšie dočasné obydlia na svahoch, na stromoch, alebo česanie ovocia v sade, teda ani rebríky nebudú, zdá sa, ďaleko. V memoároch architekta Vladimíra Karfíka a v jeho publikovaných článkoch venovaných typológii schodísk je naopak o schodoch množstvo informácií. Spoločnou charakteristikou zlínskeho domu aj posledného domu v Brne je situovanie schodiska do centra dispozície. V Brne je jednoramenné schodisko zároveň centrálnou témou domu. Vladimír Karfík ho nazýval Zlínske schody a venoval mu pri výklade domu hlavnú pozornosť. Bolo jediným prvkom, pri ktorom architekt používal odkazy na nautický slovník⁵⁾, nazýval ho lodným schodiskom. Vďaka atypickému rozmeru⁶⁾ sú schody významným príspevkom k priestorovej ekonómii domu a z kompozičného hľadiska sú diagonálne rozvinutým priestorom obytného centra. Opticky začínajú už vstupom do domu a končia v obrazovom priestore portrétu visiaceho v nike tvorenej vstavanými skriňami. Projekt domu navrhoval nadschodiskový kupolovitý svetlík, schody by sa tak opticky „končili“ v stĺpe svetla privádzanom do vnútra, rozvinutého centra domu.

F. Obraz pracovne: stratený a zmiznutý čas a priestor ako obydlie

F1. Dom:

Je množstvo stratených a zmiznutých priestorov bývania, o ktorých sa nezachovali žiadne svedectvá. Pracovňa architekta Karfíka v zlínskom aj v brnenskom dome je jedným z nich. Denník študenta tiež neobsahuje žiaden obraz možnej, ani skutočnej dielne či pracovne. Sprítomniť pracovňu architekta Vladimíra Karfíka v jeho poslednom brnenskom dome je dnes možné už iba výkresovou dokumentáciou domu a slovami pamätníkov. Prípadne nejakým strateným a znova nájdeným písaným, kresebným či fotografickým obrazom. Fragment obrazového priestoru pracovne je však dokumentovateľný aj Karfíkovou kresbou Wrightovej Automobilovej vyhlídkovej veže a planetária (Automobile Objective and Planetarium, 1924) na hore Sugarloaf v Marylande, USA. Kresba visela zarámovaná nad pracovným stolom architekta Karfíka. Z memoárov [Ia., s. 85] je zrejme, že Vladimír Karfík kreslil Wrightovu prepracovanú verziu „automobilového cieľa“, ako stavbu sám nazýval, počas práce

vo Wrightovom sídle Taliesin-East najskôr v pohľade zdola a potom na Wrightovo požiadanie konštruoval aj vtáčiu, či leteckú perspektívu. S kolegom architektom Takehitom Okamim sa mu podarilo nedokonalú kresbu špirály veže zdokonaľiť tak, že architekti kresbu nakláňali dovedy, kým sa im zdalo, že sa nad objektom skutočne vznášajú. Okami naklonenú kresbu ofotografoval a z fotografie bol takto získaný pohľad spätne prenesený na pauzovací papier. Wright, ktorý vnesené perspektívy dokončoval sám, bol spokojný a pravdepodobne perspektívny pohľad dokončil⁷). Kresba, ktorá visela nad stolom, je teda pravdepodobne jedna z nedokončených, pracovných Karfíkových verzií. Pre Karfíka však nebola len hocakou nedokončenou pracovnou kresbou, bola aj obrazom opticko-zobracieho vtípu, „vynálezu“ kresbno-fotografického prenosu pri konštruovaní realistickejších perspektívnych pohľadov. Neskôr architekt Karfík neskrýval svoj obdiv k počítačovému zobrazovaniu architektúry, ktoré mnohí/é súčasní architekti a architektky považujú za pád „skutočnej“, teda rukou kreslenej architektúry. Vladimír Karfík by musel tento „pád“ situovať už oveľa skôr, do obdobia vstupu fotografie a filmu do architektonického zobrazovania. To však ako zdatný amatérsky fotograf nikdy neurobil. Tvorba jeho technicky orientovanej architektúry mala zmysel aj pre rozvoj techné zobrazovania architektúry: Karfík netrval na antických a renesančných zobrazovacích postupoch tam, kde tvoril moderný dom. Karfíkovými voľnými kresbami sídla Taliesin-East, ktoré viseli v hlavnom spoločenskom priestore a menili svoje miesto v dome, je pastel zobrazujúci pohľad do vnútorného nádvorja (nedatované, pamäte uvádzajú dátáciu 1927) a lavírovaná kresba pohľadu na sídlo zďiaľky (nedatované⁹).

Záver:

„Slovo jest také nedokonalé. Myslím, že bych vystihl náladu použitím všech umění. Celkem mohu říct, že o žádném měsíci života nemyslel jsem tolik, jako zde příliš dobře nezachyceném, a k tomu byl základnou deník.“ [I., 26. července 1916]

Umberto Eco pri pomenovaní vlastných prvotín v eseji Jak píšu, povedal: „...po letech a s jiným rozumem člověk zjistí, že dětské kurážnosti mohou podnítit slabosti věku dospělého.“⁸) Je pravdepodobné, že architekt Karfík považoval svoje juvenílie za zanebateľné pre pochopenie vlastnej architek-

tonickej tvorby a diela - posledný dom staval a pamäte písal v inom duchu ako denníky. Je dokonca pravdepodobné, že rané denníkové záznamy by sám, podobne ako Eco, nazval slabosťami svojho architektonického veku - v pamätiach z denníkov prerozprával len nepatrné úryvky a jediná z denníka citovaná pasáž I.a, s. 12-13, sa nenachádza v žiadnom z troch dostupných Karfíkových denníkov. Reč a písanie pozorujúceho, uvažujúceho a snívajúceho mladíka píšuceho denník však nejako bývala a nejaké obydlia aj utvárala. To, že sa reč mladíckych dočasných obydľí navrhovaných a realizovaných bez architektu líši od reči domov mladého architekta konverzujúceho s Loosom, Le Corbusierom, či Wrightom, že má inú povahu ako rozprávanie domov Karfíka - Baťovho šafa stavebného oddelenia, alebo prejav domov Karfíka - dekana Fakulty architektúry SVŠT¹⁰; či domy-prednášky starnúceho architekta - to ukazuje na diferencie utvárania Karfíkovho diela. Nemenná mapa topografie obytných priestorov detského sna o obydľi by sa dospelemu architektovi hodila tak, ako by sa Baťovi aktívne riadiacemu chod zlínskeho Botostroja hodil plán domu nakreslený snívajúcim „ševcom“, ktorý sa nedrží svojho kopyta. To ma však neopravňuje vyškrtnúť choreografiu detského priestoru bývania z uvažovania o architektovom diele. Zároveň od chlapčenského denníka neočakávam, že bude odborným garantom posledného domu, vysvedčením o jeho pôvode, zjavením imaginárneho archetypu Karfíkovej architektonickej tvorby. Kontemplatívne, imaginárne obrazy obydľí nepodliehajú verifikácii skutočnosťou. Priestor ľudskej predstavivosti obývajúcej slovo je samostatný a nekonečný.

Denník okrem iných pozorovaní zaznamenáva aj pozorovania domov a okrem iných predstáv aj predstavy o bývaní. Preto je nie len aktuálnou architektúrou slova, ale tiež aktuálnym slovom architektúry. Niektoré domy transkribované v denníku Vladimír Karfík v minulosti obýval - tie v aktuálnom usporiadaní času a priestoru písania znova vznikajú ako obrazné domy-spomienky, domy-percepty. Iné denníkové domy sú tvorené tak, akoby ich Vladimír Karfík mohol obývať raz v budúcnosti - tie v aktuálnom čase a priestore písania vznikajú ako obrazné domy-predstavy, domy-fantázie, domy-projekty. Nech teda Karfíkove denníky považujem za slabé či silné, básnivé či myslíace, alebo akékoľvek iné stránky jeho architektúry, denníky majú v zásade dve funkcie: 1. transkribovať usporiadania obydlí

lí, 2. znova ich usporadúvať v intímnom snení. Písanie denníka dáva Karfíkovým obydliam iné bytie, tvoriace v časových a priestorových preskupeniach, prenese- niach a posunoch nové a iné obrazy času, priestoru bývania. Karfíkovo písanie denní- kových záznamov o bývaní má schopnosť tvoriť v časových a priestorových bodoch, priamkach, rovinách, telesách - v ich skrat- kách aj predĺženiach. Tvorí tak nekonečný a zároveň vymedzený prúd nových obrazov obytnosti domu, ktoré Karfík neskôr užšie definuje, keď tvrdí, že domy majú byť navrhované vzhľadom na ergonomické parametre ľudského tela, energeticky nenáročne, ekologicky, efektívne, ekonomicky a napo- kon, esteticky - dokonca pôsobením všet- kých umení.

Mladému Vladimírovi Karfíkovi teda časové a priestorové zdvojenie dom/denník posky- tovalo okrem dialógu vecí a slov, okrem vzťahu domov-vecí a domov-obrazov aj široké možnosti re-distribúcie časov a pries- torov obývania dôvernosti v pohybe. Tá sa neskôr premenila na dôverný vzťah k archi- tektúre bývania.

Primárna literatúra:

Denníky:

[I.] písanka v tvrdých čiernych doskách (16x20x1cm), zápisy datované „Prázdniny 1916, medzi kvartou a kvin- tou.“ Písané v Prahe, Dobřichovicích a Kadani. Tento denník, uvedený prvým nedatovaným zápisom, ďalej datovaný 28. júna - 26. júla 1916, bol prepísaný do zoši- ta, ako o tom svedčí nasledujúci zápis z 15. júla 1916: „Celé ráno jsem opisoval z papírů do tohoto sešitu deník. Byl jsem celý udřen.“

[II.] písanka v tvrdých čiernych doskách (16x20x1cm), zápisy datované „V sextě 1918, leden a únor.“ Písané v nemocnici. Denník okrem textu ceruzkou, obsahuje aj študijné kresby fragmentov ľudskej figúry, plán nemocničnej izby s legendou, kresby izby, lôžka a vý- hľadu z nemocničného okna.

[III.] písanka v mäkkých hnedých doskách. Denník začí- na prvým zápisom z 22. decembra 1918 a končí bližšie neurčeným zápisom z roku 1919. Obsahuje okrem iného popis prednášky majora Grossfielda v baptistic- kom kostole na Jiříkově náměstí v Prahe patriaci Jedno- tě Chelčického, dojem ktorý vo Vladimírovi Karfíkovi zanechala architektúra reformovaného kostola III., 22. prosince 1918. Ďalej zážitok z vysokoškolskej prednášky o pragmatizme prednesenej Dr. Foustkom v Prahe v roku 1918, charakteristiku učiteľa a spolužiakov na reálnom gymnáziu, najmä Karfíkov „krúžok“ piatich kamarátov. Denník končí obrazom školského maturit- ného večierka a zoznamom maturantov Karfíkovej chlapčenskej triedy v roku 1918.

Publikácia:

[Ia.] Architekt si spomína. In: SAS, Bratislava 1993, s. 329.

Sekundárna literatúra a poznámky:

- 1) Bachelard, Gaston: Poetika priestoru. In: Slovenský spisovateľ, Bratislava, 1990, s. 51.
- 2) Po zarostlém chodníčku je názov klavírneho diela Leoša Janáčka, jedna z obľúbených skladieb dcéry Joy Machovej-Karfíkovej. Z rozhovoru s rodinou, 90. roky.
- 3) Bachelard, Gaston: Poetika priestoru. Cit. dielo, ako v pozn. č. 1, s.141.
- 4) Eco, Umberto: Autor a jeho interpreti. In: Mysl a smysl, sémiotický pohľad na svet. Knihovna ceny nada- ce Dagmar a Václava Havlových Vize 97, sv. 2, Praha 2000, s. 162.
- 5) Z rozhovoru s Vladimírom Karfíkom v brnenskej vile, leto 1984.
- 6) Rozmer jedného stupňa je 20x22,5 cm a počet stup- ňov 14. (Údaj je z projektovej dokumentácie stavby.) Niektoré holandské schodiská pracovali s rozmerom stupňa 18, 5x23 cm. [Ia., s. 113]
- 7) Kresbu obsahuje Wrightov archív pod číslom 2505, pozri: McCarter, Robert: Frank Lloyd Wright. In: Phai- don Press Limited, London 1997, s. 350.
- 8) Eco Umberto: Jak píšu. Cit. dielo, ako vpozn. č. 10, s. 126.
- 9) pastel má rozmer 29,8x42 cm a lavírovaná kresba pastelom má rozmer 22,5x31,3 cm.

Resumé

Monika Mitášová: *Reading of Vladimír Karfík's First Diary and The Last Family House of His Own.*

Paper is based on the parallel reading of the first Vladimír Karfík's diary (1916) and his last family house (1968-72, Brno, Czech Republic). First Karfík's diary transcribes summer holiday memories, fantasies and ideas of fourteen years old college student mostly interested in piano playing, foreign languages, literature, drawing, photography and field trips. Reading of an intimate stu- dent diary is focused on the early dwelling fantasies and memories dealing with parents', grandparents' and foreign houses inhabited during Karfík's childhood. Diary images of dwelling meet dwelling concept of the last house built much later by skilled and internationally recognised architect not to form an archetype, pre-text or an explanation of the last house, but to act as its double - doppelgänger forming and addressing the difference between widely dreamed, poetic dwelling space depicted in the diary and the late functionalist: scientifically co-ordinated architectural space embodied by the Karfík's last house. Such a diary-house reading is critically compared with Karfík's later writings on architecture: papers, lectures and memoirs named Architect recalls his memories. It is also critically differentiated from Gaston Bachelard's Poetics of Space as well as from the established critical writings on architecture of Vladimír Karfík.