

MŮJ ARCHITEKT LOUIS KAHN

ROZHOVOR

Rozhovor Martina C. Pedersena s režisérem Nathanielem Kahnem, který vyšel v časopise Metropolis v červnu 2003.

Je jasné, že hledání vašeho otce muselo být celoživotní poutí. Co se ale stalo ve vaší bezprostřední minulosti, že jste se nyní rozhodl natočit tento film?

Myslím, že se člověk dostane do bodu, kdy si z něj zvědavost začne brát to lepší. Jako malý kluk jsem neviděl mnoho ze světa svého otce, díval jsem se na něj tak akorát klíčovou dírkou, ale to, co jsem viděl mě fascinovalo. Také chcete vědět něco o muži, který vám předcházel. Udělal jsem jiné filmy, ale tohle bylo něco, co jsem dlouho odkládal – je děsivé vracet se do minulosti. Nikdy nevíte, co naleznete. Vždy je riziko, že se ztrapníte: nejednou se tady objeví muž ve středních letech a ptá se na věci, na které se ptá dítě. To bylo složité.

Byl to ten typ filmu, o kterém jste vždy věděl, že ho natočíte, ale stále jste to odkládal?

Ne, snažil jsem se ho dělat jinými způsoby. Napsal jsem scénář o chlapci, který zjistí, že otec, o kterém si myslel, že je mrtev, žije, což samozřejmě vždy bylo mým snem. To svým způsobem prochází celým filmem. Jako malý kluk jsem nikdy skutečně nevěřil, že Lou je pryč. Vždycky jsem ho hledal v davech. Když jsem viděl bělovlasého muže, co zahýbal za roh, myslel jsem si, že je to třeba on.

Věděl jste celou dobu, že v tom filmu budete hlavním protagonistou?

Ne. Jednou z mých největších nesnází bylo: Jaká asi bude postava/syna/mne-samotného v tom dokumentu? Dlouhou dobu jsem se v rozhovoru snažil pokládat otázky, které by byly víc objektivní. Ale když jsem se později díval na záběry, řekl si: „Víš co? Tohle je film, který by mohl natočit každý.“

Hlavním příběhem celého filmu je hledání vašeho otce, ale když do kina přijde někdo, kdo netuší kdo byl Louis Kahn, vyjde ven a ví mnohem víc o jeho architektuře.

To bylo jen o krůček vedle, protože hlavní linii filmu tvoří příběh syna, který hledá svého otce. Jenže mimochodem, ten otec je velmi známý architekt. Cítil jsem, že je důležité, aby lidé zakusili jaká je jeho architektura. Jednou z nástrah, které se lidé píšící o architektuře málokdy vyhnou je, že zřídka popisují budovy jako předměty. Pokud zakusíte Louovu architekturu, vždy z ní máte určitý pocit.

Máte mnoho úžasných záběrů svého otce. Kde jste se k nim dostal?

Nejdůležitějším zdrojem bylo Museum moderního umění. Mají sbírku filmů natočených Hansem Namuthem a Paulem Falkenbergem, kteří o Louovi točili film, když byl naživu. Peter Namuth, Hansův syn a Museum moderního umění nám laskavě dovolili záběry použít.

Věděl jste, co v těch filmech bylo?

Ne. Jednoho dne přivezli padesát krabic pásků. S producenty jsme prošli všechny pásky a navinuli je na cívky. Vypadalo to jak na Štědrý den ráno. Jiný druh filmaře by v nich začal hledat Loua, jak působivě hovoří o architektuře, ale mě zajímalo jak se pohyboval, jak chodil, jak mluvil jak se tvářil, když byl zmatený, věci, které by odkryly jeho osobnost. Nemohl jsem odolat a musel ty záběry použít. Často Loua používáme jako ducha. Je někdo, kdo se zjeví a pak zase zmizí. Takže poměrně dlouhou dobu máte možnost ho jen bleskově zahlédnout, což bylo jak jsem ho vždycky viděl já. Točit ten film bylo v určitém slova smyslu jak vyvolávat ho z mrtvých, přivádět ho na dvě hodiny k životu. Ke konci filmu je scéna, která je mojí nejoblíbenější částí metráže. Kamera proklouzne oknem. Lou sedí u stolu a kreslí. Když založí ruce, vidíme jak má prsty celé od uhlu. Pak kamera vyjede k jeho obličej. Tohle je pro mě můj otec. Je to pro mě klíčový obraz Loua. Pocházel z malého ostrova u pobřeží Estonska, kde mu jako malému chlapci oheň zle popálil obličej, kde byl dotčen ohněm a jeho preferovaným materiálem na kreslení byl uhl. Nikdy se moc nevzdálil svému vnitřnímu pocitu, že: „Tohle je barva, nanáším barvu na kus papíru,“

Jedna z věcí, která se mi na filmu líbila, byla, že to vyprávění nebylo doslovné nebo striktně chronologické.

Dokumenty, které se mnohem víc soustředí na subjekt, často využívají lidi jako vracející se hlasy. Tvůrci udělají rozhovor s osmi až deseti lidmi a pak natočený materiál různě přesouvají. Je to ověřený dokumentaristický styl se záběry na mluvícího člověka. Působí to velmi intelektuálně, ale mně se tento styl zdá emocionálně nudný, protože když je člověk na cestách, nevyskočí na něj najednou někdo, s kým se setkal před rokem a nezačne mu něco vykládat. Je to film, v kterém je jednota času a místa. Jednou jsem se setkal s Philipem Johnsonem, vše co jsem s ním natočil a co jsem mohl použít, jsem natočil na jednom místě – v Glass House. S Moshem Safdiem jsem se setkal v poušti a místo toho, abych mu řekl: „Pojďme najít nějaké hezké místo, kde se můžeme projít, protože ve filmu tě chci mít zachyceného na mnoha různých místech,“ tak jsme se prošli v poušti. Je to jedna z mých nejoblíbenějších scén, protože byla točena doslova na jeden záběr. Povídali jsme si, celé to trvalo jedno odpoledne a bylo to za námi. Takhle to víceméně jde celý život a jak jsem si myslel, že setkání s mým otcem vždy probíhala.

Jak se během natáčení vyvíjel váš pohled na práci vašeho otce?

Vždy jsem měl pocit, že jeho domy jsou monumentální a krásné, ale v jistém slova smyslu se mi zdály na první pohled dost vzdálené. Ale jak jsem se po nich pohyboval a později je filmoval, poznával jsem ty neskutečné nápady, které daly podnět k jejich vzniku. Myslím, že si představoval, jak se v těch prostorech pohybuje. Byl to architekt, který si pokládal otázky jako: jaký ten dům bude až bude přšet?

Jak na mě bude působit tento pokoj, když budu sedět v rohu? Na jeho stavby se dá dívat jako na nekonečné řetězce nápadů. Když jsem si ho představoval, jak si plánuje tyto prostory, měl jsem pocit, že k němu mám velmi blízko.

Jaké vám přišli jeho stavby očima filmaře?

Jeden z nejhorších způsobů, jak filmovat architekturu, je švenkování kamerou, protože se jedná o pouhé otáčení kamerou. Lidé nekloužou pohledem ze strany na stranu, když se na něco dívají, ale pohybují se prostorem. Takže své první záběry jsem vyhodil. Upřímně řečeno, budovy Yaleovy univerzity jsem filmoval snad patnáctkrát a pořád si myslím, že jsem je nezabral správně. Teprve v momentě, kdy jsme se odpoutali od pocitu, že „Musíme ukázat, jak ty budovy vypadají“ a místo toho jsme začali budovy používat jako kulisy, ve kterých si lidé osvěžují mysl, staly se zajímavými a lépe se s nimi pracovalo. Například ta scéna z Kapitolu v Dhace, kdy ke mně na konci filmu přijde architekt. To bylo neplánované, oslovil mě, aby se zeptal, co tam dělám. Ano, věděl jsem, že poslední podlaží bude výhodné místo k filmování, ale nebylo. „Dobrá, tak chci aby ses postavil sem, tohle je dobrý pozadí.“ Vypadalo to jakoby mluvil z té budovy. Bylo to setkání, které se událo jen díky té budově.

Zdá se, že je to jedna z vašich nejoblíbenějších budov od Kahna. Vzpomínáte si, kdy jste ji viděl poprvé?

Samozřejmě. Měli jsme tam množství přátel, kteří dělali našemu štábu průvodce. Když jsme přijeli, řekl jsem jednomu z nich: „Chci abys mě odvezl ke Kapitolu, ale nechci tu budovu vidět, dokud nebudu schopný ji *skutečně* vidět.“ A průvodce mi odpověděl: „Tak ti dáme pásku přes oči.“ Jak jsme se přibližovali k budově, slyšel jsem volný prostor okolo. Město Dhaka je šílené. Okolo byly rikši, malé šílené taxíky, takové soustavné chaotické šílenství a pak zničehonic jsme se dali doprava a tam bylo ticho. Vytáhli mě z auta a zem byla měkká, šli jsme po trávě. Pak jsem slyšel ptáky, provoz jsme nechali za sebou. Náš průvodce, který se taky jmenoval Kahn, psalo se to K-A-H-N, se zeptal „Jsi připravený?“ Řekl jsem: „Ne, ještě ne. Ještě momentíček.“ Při té přípravě jsem si uvědomil, že to je poslední dům mého otce, který uvidím poprvé. Takže jsem svým způsobem něco ukončoval. „Hotov?“ zeptal se znovu Kahn. „Ano,“ odpověděl jsem „Stojím k ní čelem?“ Kahn mi sundal pásku a já propukl v pláč. Bylo to ten jediný případ, kdy se mi tohle stalo. Už se mi stalo, že mě nějaká místa dojala, ale pohled na tuto budovu byl ohromující. Byla to neuvěřitelná stavba. Velice čistá. Většinou je složitě film ukončit, ale já věděl, že když jsem docestoval do Dhaky, film skončil. Věděl jsem, že je konec, nebylo kam jít. A na tom je cosi pěkného, takhle končí příběhy, mytologické příběhy. Docestuješ až nakonec světa a tam najdeš odpověď.

Jak dlouho se film *Můj architekt Louis Kahn* točil?

Trvalo to pět let. Ale není to tak, že bych tím filmem byl pět let posedlý. Udělat takovýhle film je složité. Člověk těžko shání peníze, je složité probouzet se každý den s kuráží pokládat lidem otázky. Projdete si etapami, kdy si myslíte, že na to nemáte. Říká se, že natočit dokument trvá průměrně pět let. Tohle jsou důvody proč, i když některé z nich se samozřejmě týkají shánění financí. Dobrý film vám

především dá pocit, že během dvou hodin jste prožili celý život, nebo den, nebo že jste prošli celou válkou. Určitým způsobem se to popírá s vaším chápáním času. Jedním ze zaručených způsobů jak tohle dosáhnout, je natočit film, který se zabývá delším časovým úsekem. Já se v tom filmu měním a proto taky trvá než se rozjede. Musíte se toho držet. Ten příběh se buduje pomalu, strukturovali jsme ho tak.

Valná část toho filmu je o odhalování záhad kolem vašeho otce. Teď, po natočení toho filmu je pro vás otec menší záhadou?

Myslím, že ano. Je teď pro mě víc člověkem z masa a kostí, i když je stále záhadný a tajemný. Už pro mě není polomytologickou postavou. Už vím, že to byl člověk se začátkem, prostředkem a koncem. Do určité míry ten film pokládá otázku, zda je možné někoho poznat po jeho smrti. Myslím si, že odpověď je ano.

Jak často jste v dětství vídal svého otce?

Lou nebyl člověk, podle kterého by se daly řídit hodinky. Nebylo to tak: „Je sobota, takže Lou přijde na večeři.“ V posledních letech svého života se mnou byl hodně a v životě mé matky byl léta, protože spolu pracovali. Jedna z věcí, kterou jsme nemohli do filmu zcela dostat, byl způsob, kterým mu pomáhala s některými projekty. Ale mnoho času jsem strávil u něj v kanceláři. Jeho kancelář byla tak trochu jako jeho dům. Měl koberec, který rozložil na zem a spal na něm. Bylo v něm něco kočovného. V mnohém slova smyslu byl stejně doma v Indii a v Bangladéši jako ve Filadelfii.

Co z toho, co jste chtěl poznat, jste se o svém otci opravdu dozvěděl?

Richard Saul Wurman řekl něco, co jsem nebyl zcela schopen v tom filmu použít. „Lou byl skutečně tady,“ řekl „to nemůžeš říct o každém.“ Myslím, že co se Ricky od Loua naučil bylo, že člověk má využít to, co má, nevzdávat se a nekoukat se moc, co dělají lidi kolem, protože jsme tu ostatně jenom jednou. A to je vážná věc. To potřebuje slyšet každý syn, protože dělat něco, co má cenu, je neskutečně těžké.

Jak reagovala vaše matka, když jste jí řekl, že budete točit tenhle film?

Jééé, to byste se musel zeptat jí. (Směje se) Velmi ji obdivuji, dovolila mi pokládat jí těžké otázky a byla velmi nebojácná, když mě podporovala v tom, abych si šel svou cestou, hledal si své pravdy a své odpovědi, i když se nemusejí nutně shodovat s těmi jejími.

Ve filmu je jedna scéna, v které se očividně rozčílila při vašich otázkách.

Ano. Říká, „Nech toho!“ Myslím, že tím vyslovila něco, co si spousta lidí myslela, ale nikdy by to neřekli a to je „Nech toho, Nathanieli, vykašli se na to. Už je mrtvý léta. Odpíchni se od toho.“

Co vaše nevlastní sestry, viděli ten film?

Ano. Líbil se jim, ale každý v něm vidí něco jiného. To je ta záhadná část Loua. Každý kdo ho znal, znal trochu jiného člověka. Možná je to do určité míry pravda o každém z nás.

Ale s vaším otcem to bylo vyhnáno na nejvyšší míru.

Ano, ale bylo to též podtrženo jeho osobností. Když s vámi mluvil, byl jste tím jediným člověkem pod sluncem. Měl pozoruhodnou schopnost soustředit se na věci. Pamatuji si to i jako malý chlapec. Pokud s vámi mluvil, netěkal pohledem po místnosti a nesledoval, kdo jiný přišel do restaurace. Mluvil s vámi.

Co vypovídají domy o osobnosti velkého architekta?

Na střední všichni říkali, „důležitý je text a na životě autora nezáleží.“ To byl trend v osmdesátých letech. Podle mě je to naprostý nesmysl. Myslím si, že velmi pomáhá vědět něco o životě autora. Recenzenti nejspíš chtějí, abychom si mysleli, že na tom nezáleží, ale jejich práce je interpretovat dílo podle sebe a to prohlašovat za pravdu. Ale vědět odkud architekt pochází, s čím se potýkal a podobně, nesmírně pomáhá. Myslím si, že pocity, které z určitého místa máte, jsou odlišné pokud o tom člověku, co ho postavil, něco víte. Asi vám to nepomůže pochopit lépe architekturu jednotlivých staveb, ale rozhodně to pomůže je cítit.

Povídejte si víc o Kapitolu v Bangladéši (národní sněm Dhaka). Co je na tom domě tak zvláštního?

Dokud to místo nevidíte, je velmi těžké představit si, jak je ohromující. Když jsem ho konečně viděl, pochopil jsem, proč je to dům, který prostě musel postavit. Představte si, že jste požádán postavit nějaké zemi kapitol. Jak vzrušující! Když jsem tam byl, uvědomil jsem si, jak to muselo být opojné. I.M. Pei mi položil zajímavou otázku, řekl: „Myslím si, že ten dům je úžasný, ale chtěl bych vidět jak ho lidé využívají.“. Uvědomil jsem si, že kdykoliv ho lidé fotografovali, zvětčili ho, jakoby byl na Měsíci, vždy bez života, který ho obklopuje. Takže pro nás bylo důležité zachytit, jak ho lidé používají, protože oni ho používají a milují ho. Takže se těším až panu Peiovi odpovím.

Když jsem viděl ten dům poprvé, měl jsem stejný pocit jako když se vydáte na pouť a zjistíte, že to nebylo zklamání. Když tu budovu vidíte, máte chuť říct: „Wow!“. A pak zjistíte, že trvalo dvacet tři let ji postavit, že se stavba vprostřed zastavila, během stavby se změnila vláda. Je to úžasný příběh: židovský architekt přijede do muslimské země, naprosto se ponoří do jejich kultury a hned pochopí, jak jsou pro ně významné mešity. Musí být nezbytnou součástí budovy.

Původně Louovi řekli, že chtějí mešitu velkou přes 2.000 čtverečních stop, aby se tam lidé z budovy mohli chodit modlit. Druhý den vstal s nápadem, že mešita musí mít přes 20.000 stop, aby byla stejně prostorná jako budova sama. Název Dhaka znamená město mešit. Lásky, která se mezi muslimy a tímto židovským architektem vyvinula byla vskutku hmatatelná. Je tam přítomné až učebnicové přistupování na kompromisy. Lou měl vážně pocit, že v této nové zemi může věci změnit. Jeho snem bylo stavět města. Zkusil to ve Filadelfii, ale nevyšlo to. Povedlo se mu to v Dhace.

Když jste zmínil Filadelfii, vybavil jsem si úžasnou scénu z filmu se známým projektantem Edmundem Baconem.

Je to úžasné interview, skvělý moment. A jsem vděčný panu Baconovi, jak byl ve svých pocitech upřímný. Byl důrazný, mluvil inteligentně a já jsem dostal náhled na svého otce, který jsem do té doby neměl, což bylo pochopení toho, jak dokázal být složitý. Myslím, že se ani jeden z nich nemýlil. Nebyla to záležitost dobrého a špatného. Zajímalo mě, proč ty dva byli soupeři.

Po rozhovoru s Baconem uděláte stříh na Kahnovy plány Filadelfie. Kde jste je pořídil?

Ty jsou taky z muzea moderního umění. Na architektech je hezké, že po nich zůstává spousta věcí, takže jsem našel mnoho artefaktů, které jsem mohl ve filmu použít. Archiv University v Pensylvánii má mnoho jeho kreseb krásně katalogizovaných. Je tam velká spousta věcí, jako tyto plány Filadelfie.

Je to jeden z těch případů, kdy jste dostal ty materiály, tak jste se rozhodl udělat rozhovor s Baconem?

Ne, Bacon byl první. Protože jsem věděl, že Lou to město miloval, že tenhle vztah mezi Baconem a Kahnem byl důležitý, že za tím vším je příběh.

Příběh o tom, jak nebyl schopný propracovat se do mocenské struktury svého rodného města?

To je jeden způsob, jak na to nahlížet. To neposuzuji. Tenhle příběh tam podle mě taky je, ale možná je to spíš o Louvě neschopnosti vycítit, kde je prostor pro snění a kde ne. Ať už to bylo z jakýchkoliv důvodů, Lou nedokázal snít ve Filadelfii, v Dhace to dokázal.

Natočil jste hluboce emotivní film, ale přitom se ani na moment nezdá, že jste dojatý. Proč?

Vždycky je špatné, když postava brečí a především vypravěč. Ty momenty jsem vystříhal. Když jste postavou ve svém vlastním filmu, hrozí, že ho budete takhle ovládat. Proto bylo těžké najít vhodný vypravěčský hlas. Je důležité si pamatovat, že filmařina a architektura mají něco společného. Za tím filmem stojí úžasný producent, nadaný mistr stříhu a talentovaný kameraman, jejich pot a krev jsou na tomto filmu. To jsem se taky naučil od Loua. Byli kolem něj lidé, kteří pomáhali nejen jemu, ale i těm budovám stát se čím jsou. Lou nesl vpředu prapor, ale byla to spolupráce mnoha lidí, díky nimž ty detaily fungovaly. Obávám se, že to opomíjíme a přikláníme se k teoriím o géniích.

Nebo k mýtu o architektonickém autorství. Když říkáme, že je něco Gehryho stavba, ve skutečnosti myslíme spoustu lidí pracujících v Gehryho atelieru, kteří pomáhali s jeho výstavbou.

Přesně tak a především si nedělám iluze o tom, že Gehry by byl tím, kdo nese prapor. To je jedna z dalších Louvých lekcí, on se nebál ten zatracený prapor nést.

Takže to není jen otázka odvahy, ale i toho kolem sebe mít správné lidi. Lou byl v tomto směru požehnaný. Sestavil si systém, kdy učil ve škole a obklopoval se mladými lidmi ochotnými do noci pracovat. Další věc, kterou jsem odhalil bylo, že byl pomalý. Bylo uklidňující zjistit, že pokud se něčeho

držíte, pak je v pořádku, když vám to dlouho trvá. Bylo potěšující vidět, jak se návrhy do poslední chvíle měnily, jak nikdy nebyl spokojený. Říká se, že práce nikdy není zcela hotová, je pouze opuštěná a to přesně platilo o Louovi. Soustavně kreslil a věřil svým návrhům a pak se ráno probudil s vědomím toho, že to zvládne líp. Lidi z toho šleli, říkali si: „Už ten zatracený dům postavme!“, ale Lou nebyl připravený.

Jak vznikl komentář k filmu? Seděl jste v projekci s mikrofonem a se sluchátky na uších?

Ano. Bylo to velmi experimentální. Hovořil jsem na pozadí filmu a produkční Susana Behrová nebo střiháčka Sabina Krayenbuhlová mi říkaly: „To je strašný! To nemůžeš takhle říct. Rozkecáváš se!“ nebo naopak „Řekni toho víc. Jaký z toho máš pocit? Rozčílilo tě to? Nic nám neříkáš!“ To byly chvíle, kdy jsem já jakožto režisér potřeboval být režirován. Potřebujete být usměřován. Dělat vypravěče bylo extrémně složité. Pořád jsou tam pasáže, které mi vadí.

Moc se mi líbil rozhovor s vašimi dvěma tetami v Maine. Bylo vidět, jak se jejich pocity během konverzace měnily. Bylo to skoro jako hraný film.

To bylo celé jedna scéna. Když už člověk získá nějakou praxi s tímhle druhem natáčení, víte co funguje a co ne. Někdy jsou to i takové drobnosti jako správné rozsazení lidí u stolu. Tady bylo rozhodující, zda se posadím doprostřed, mezi své dvě tety, nebo na stranu. Posadil jsem se na stranu a ta změna je báječná, protože obě na mě mluví skrz kameru. Pokud bych seděl uprostřed, byl bych v každém záběru. Koneckonců je pozoruhodné, že to je otázka podivně architektonické koncepce. Jak vždy říkal Billy Wilder: „Záleží na tom, kam umístíte kameru.“

© Bellerophon Publications, Inc. 2003, Všechna práva vyhrazena.

www.mujaarchitekt.cz