

Press kit – Můj architekt Louis Kahn

# MŮJ ARCHITEKT LOUIS KAHN

USA 2003 | 116 minut

**režie** | Nathaniel Kahn

**scénář** | Nathaniel Kahn

**kamera** | Bob Richman

**hudba** | Joseph Vitarelli

**střih** | Sabine Krayenbühl

**produkce** | Susan Rose Behr a Nathaniel Kahn

**ve filmu vystupují** | Philip Johnson, Vincent Scully, Nathaniel Kahn, Rabbi Ivan Caine, Rabbi Oscar Kramer, I. M. Pei, Jack MacCallister, Richard Katz, Anne Tyng, Edmund Bacon, Richard Saul Wurman, Frank O. Gehry, Robert Boudreau, Harriet Pattison, Susannah Jones, Charles Jones, hlas Billa Macka, Preston Geren, Tom Seymour, Frank Sherwood, Robert A.M. Stern, Mayor Teddy Kollek, Ruth Chesin, Moshe Safdie, Sue Ann Kahn, Alexandra Tyng, Duncan Buell, Kathy Condé, B.V. Doshi, Shamsul Wares



- **OCENĚNÍ FILMU**

---

**Cena diváků  
Philadelphia International Film Festival**

Philadelphia, Pennsylvania  
2003

**Sterling Award for Best Documentary Feature  
Silverdocs: AFI/Discovery Channel**

Silver Spring, Maryland  
2003

**Cena diváků, Gold Hugo  
Chicago International Film Festival**

2003

**Cena diváků  
Hamptons International Film Festival**

2003

**Ocenění DGA  
/Outstanding Directorial Achievement in Documentary/  
Directors Guild of America, USA**

2004

- **NOMINACE**

---

**Nejlepší dokumentární film  
OSCAR / Academy Awards**

2004

**Best Edited Documentary Film**

Eddie  
American Cinema Editors  
2005

**Nejlepší dokumentární film  
Independent Spirit Award And Truer Than Fiction Award**

2004

## • **SYNOPSIS FILMU MŮJ ARCHITEKT LOUIS KAHN**

---

*MŮJ ARCHITEKT LOUIS KAHN* je příběh umění a lásky, zrady a odpuštění, v kterém nemanželský syn legendárního architekta podnikne pětiletou cestu kolem celého světa, aby pochopil svého již léta mrtvého otce. Louis I. Kahn, který zemřel roku 1974, je mnohými historiky architektury považován za nejvýznamnějšího architekta druhé poloviny dvacátého století. Kahn, židovský imigrant, který překonal chudobu i dopady ničivé nehody z dětství, vytvořil mnoho velmi efektních a duchovních budov – geometrických kompozic z cihel, betonu a světla, které slovy jednoho kritika „změní váš život“.

Zatímco Kahnův architektonický odkaz je nekompromisním hledáním pravdivého a jasného, jeho osobní život byl plný tajemství a zmatku. Když zemřel na pánském záchodku v Penn Station v New Yorku, byl na mizině a rozpolcený. Zanechal po sobě tři rodiny: jednu, co měl se svou dlouholetou manželkou, a dvě se ženami, s kterými měl dlouhodobé poměry. Ve filmu *Můj architekt Louis Kahn* se jedno z dětí z těchto mimo-manželských svazků, jediný Kahnův syn Nathaniel, vydává na epickou pout', aby uspořádal život tohoto tajemného a rozporuplného muže.

Strhující příběh nás vyvede z podzemních chodeb na Penn Station až k rušným ulicím Bangladéše (kde Kahn vystavěl ohromující Kapitol), od břehů Nové Anglie až do vnitřních tajů jeruzalémské politiky. Během naší cesty se střetáváme s postavami, které jsou buď fascinující, úžasné, nekritické i kritické: od taxikářů, kteří vozili Kahna po jeho rodné Filadelfii, se dostáváme až do výšin světově nejuznávanějších architektů, mezi nimi Franka Gehryho, I. M. Peie a Philipa Johnsona.

Tvůrce snímku *Můj architekt Louis Kahn* odhaluje děsivou krásu monumentálních staveb svého otce a vtahuje nás hluboko do své rozvrácené rodiny, v níž nám odhaluje svět předsudků, intrik a pověr, které pronásledují rodiče a jejich děti. V tomto dokumentu s nábojem celovečerního dramatu (originální orchestrální partituru nevyjímaje) se Nathanielova osobní pout' stává univerzálním hledáním identity a oslavou umění a nakonec celého života.

## • **BIOGRAFIE LOUIS I. KAHNA**

---

Společně s Frankem Lloydem Wrightem, LeCorbusierem a Mies van der Rohem Kahn sdílí ústřední postavení v architektuře 20. století. Narodil se roku 1901 na estonském ostrově Ösel a když mu byly čtyři roky, jeho rodina emigrovala do Filadelfie, kde žili v těžké bídě. Mladý Kahn, nadaný jak výtvarně, tak hudebně, si vydělával peníze výukou malování a hraním na piano během projekcí němých filmů. Získal stipendium na University of Pennsylvania ve Filadelfii, kde studoval pod vedením samotného Paula Creta jako pokračovatel Art deco. Roku 1924 architekturu dostudoval. V roce 1930 se oženil s Ester Israeli a o deset let později se jim narodila dcera Sue Ann.

Ve třicátých a čtyřicátých letech Kahn usiloval o to se výtvarně vymezit a získat zakázky. To byl pro něj velmi složitý úkol, jednak kvůli Velké krizi a za druhé kvůli jeho „outsiderské“ pozici Žida pracujícího na postu protestantského gentlemana. Roku 1947 přijal místo profesora na Yaleově univerzitě. Zde začal svou celoživotní kariéru učitele, během níž zásadně ovlivnil celou generaci architektů. Později vyučoval i ve Filadelfii na University of Pennsylvania. Bylo to během tohoto období profesního zklamání, kdy začal nemanželský poměr s výtečnou mladou designérkou Annou Tyngovou (roku 1954 mu porodila druhou dceru Alexandru) a kdy zažil zásadní výtvarný průlom. Během cesty po Řecko, Římě a Egyptě Kahn zjistil, že estetika skla a železa vrcholného modernismu postrádá monumentálnost a záhady skrývající se ve starověkých ruinách.

Kahnovi již bylo přes padesát a zbývalo mu něco málo přes dvacet let života, když se zápalen odstartoval sérii zakázek stavbou výtvarné galerie Yale Art Gallery (1951-53) a lázněmi Trenton Bathhouse (1954-59), které navždy změnyl běh architektury. Během prací jako byly věže Richards Medical Towers (1957-62), kostel The First Unitarian Church (1959-69) a jeho první skutečný skvost budova Salk Institute for Biological Studies si Kahn vyvíjel svůj styl kombinující starověký smysl pro humanismus s moderními stavebními technikami.

Upřednostňoval jednoduché materiály jako cihly a beton, které při vytváření míst, která byla vysoce funkční i duchovně povznášející, opracovával s obdivuhodnou dovedností. Pro Kahna se architektura stala hledáním pravdy a budovy pro něj byly živými objekty. Byl pověstný tím, že říkal: „Zeptal jsem se cihly: ‚Co bys ráda, cihlo?‘ A ona odpověděla: ‚Ráda bych oblouk.‘“

Kahn byl též posledně přírodním světlem. Způsob, kterým s ním pracoval, se neshoduje s přístupem žádného jiného moderního architekta. Ve svých pozdějších pracích jako byly knihovna Exeter Library (1967-72), galerie The Yale Center for British Art (1969-74) a transcendentní museum Kimbell Art Museum (1967-72) (mnohými považováno za nejlepší museum postavené v minulém století) se světlo stává ovládajícím principem designu a

charakter prostoru se dramaticky mění podle denní doby, počasí a ročního období. Poslední dekáda Kahnova života se vyznačovala zájmem o krajinu a prostor, který sdílel s krajinářkou Harriet Pattisonovou, která pracovala v jeho ateliéru a s kterou měl syna Nathaniela narozeného roku 1962.

Věčný idealista Kahn jen těžko pracoval podle pevných pravidel stanovených klienty, pod tlakem termínů a rozpočtů, a tak byl často svědkem toho, jak se jemu blízké zakázky zadávaly podružným architektům. I přes zmařené sny o přestavbě jeho rodného města Filadelfie Kahn vybičoval své síly a již vypjaté možnosti, aby vznikly jeho dva největší projekty – v indické Ahmedabadě The Indian Institute of Management a monumentální Capital Complex v Dhace v Bangladéši, s jehož stavbou se začalo roku 1962 - byl dokončen až po jeho smrti. Zde se uskutečnil Kahnův sen o výstavbě města budoucnosti. Stojí za zmínku, že muslimští předáci nevnímali Kahna (amerického Žida) jen jako architekta jejich sídla vlády, ale také architekta jejich vzkvétající demokracie. Po svém návratu z Indie 17. března 1974 Kahn utrpěl osudový infarkt na pánské toaletě na Pennsylvánském nádraží v New Yorku. Byl na vrcholu svých tvůrčích sil a mnoho jeho projektů včetně synagogy v Jeruzalémě, evropských a amerických projektů zůstalo nedokončených.

## • O TVŮRČÍCH

---

### **Nathaniel Kahn** (režisér/ producent)

Nathaniel Kahn vyrostl ve Filadelfii a získal stipendium na Yaleově univerzitě, kde získal Gordonovu cenu za svoji práci divadelního režiséra. V roce 1989 Kahn napsal a zrežiroval hru *Dech sovy/ Owl`s Breath*, která se hrála v nekomerčních divadlech. V roce 1992 se podílel na psaní krátkého filmového dramatu *Pokoje/ The Room* o chlapci, jehož pokoj vypadne z budovy. Film se promítal na filmovém festivalu Sundance a získal filmové ocenění na festivalu v Cannes. Jakožto zanícený ochránce životního prostředí Kahn též strávil několik let spoluprací se společností Miranda Productions na počtu dokumentů o životním prostředí včetně titulů *Zahrada mého otce/ My Father`s Garden*, který byl předveden na filmovém festivalu Sundance a vysílán stanicí Sundance a *Divočina: poslední zastavení/ Wilderness: The Last Stand*, který byl vysílán PBS a byl nominován na regionální cenu Emmy. Po několika letech shánění financí byl konečně schopný začít točit svůj první celovečerní film *Můj architekt Louis Kahn*.

### **Susan Rose Behrová** (producentka/ výkonná produkční)

Susan Rose Behr odstartovala svou kariéru v divadle. Tato rodačka z Filadelfie byla spoluzakladatelkou letního divadla v Haverfordu v Pennsylvánii, které vytváří nové kusy. Zabývala se produkcí průmyslových filmů, také se podílela jako výzkumnice na mnohých projektech se zaměřením na historická místa, dokumenty a informace. V současnosti Behrová pracuje na distribuci filmu *Můj Architekt Louis Kahn* v Indii a Bangladéši, kde měla práce Louise Kahna hluboký dopad. *Můj architekt Louis Kahn* je jejím prvním celovečerním filmem.

### **Bob Richman** (kameraman)

Bob Richman začal svou kariéru u Maysles Films jako velmi považovaný varietní filmař. Jeho poslední úspěchy čítají celovečerní dokumenty jako *Good Rockin` Tonight*, *Odkaz Sun Records/ The Legacy of Sun Records* pro PBS sérii *American Masters*, *Šimrání na srdci (Tickle in the Heart)*, důvěrný pohled na legendární klezmerovu kapelu *Epstein Brothers* nebo dokument *Ztracený ráj: dětské vraždy v Robin Hood Hills (Paradise Lost: The Childhood Murders At Robin Hood Hills)* nominovaný na Emmy, který byl promítán na filmovém festivalu Sundance v roce 1997 a vysílán na HBO v hlavním vysílacím čase. Mezi Bobova díla též patří produkce seriálů *P.O.V. a Přední linie (Front line)* pro kanál PBS a seriál televize ABC *Bod zlomu (Turning point)*, který běží v hlavním vysílacím čase.

### **Sabine Krayenbuhlová** (střih)

Rodačka ze Švýcarska, která pracovala jak v Americe, tak v Evropě na střihu dokumentů a celovečerních filmů. Její poslední práce zahrnují film *Nemocnice zlomených srdcí (Heartbreak Hospital)*, v kterém hraje Patricia Clarkson a John Shea, *Americká romance (An American Love Story)*, desetidílný seriál *P.O.V.*, režírovaný Jennifer Foxovou a vysíláný na stanicích PBS, Arte a BBC, dále film *Jugodivas* promítaný na filmovém festivalu Sundance, který je zkoumáním umění, hudby, identity a války v Jugoslávii a nakonec *Frau2 And Happy End* – film s produkce Studia Canal-Plus a BMG International, který sklídl úspěch při uvedení do Evropských kin. Krayenbuhlová je slavnou absolventkou Tisch School of Arts na New Yorkské Univerzitě.

### **Joseph Vitarelli (hudba)**

Joseph Vitarelli je velmi uznávaný skladatel filmové hudby. Jeho filmové úspěchy čítají kritiky velebený film Johna Dahla *Ďábelská svůdkyně* v hlavní roli s Lindou Fiorentino, film *Jak ta je úžasná* režiséra Nicholase Cassavettese se Seanem Pennem, Johnem Travoltou a Robinem Wrightem Pennem, film *Příkázání* s Aidanem Quinnem a Anthonym LaPagliou v režii Daniela Taplitze. Vitarelli též hudebně doplnil filmovou adaptaci hry Jona Robina Baitze *Zkouška ohněm* v režii Daniela Sullivana s Ronem Rifkinem, Sarahou Jessicou Parkerovou a Timothyem Huttonem. Kromě práci na celovečerních filmech se Vitarelli též věnuje filmům z produkce televize HBO jako *Bojkot*, *Poprvé za mřížemi* a *Války Pentagonu*. V roce 2001 vytvořil společně s Arturem Sandovalem hudbu k filmu *Pro lásku či pro vlast* v hlavní roli s Andym Garciou v režii Josepha Sargenta, za kterou získali cenu Emmy. Složil hudbu k mnoha televizním seriálům a speciálům včetně seriálů *Rovné právo*, *Šelma* nebo *V podezření* a také k adaptaci hry Neila Simona *Smích ve dvacátém třetím poschodí* v režii Richarda Benjamina v hlavní roli s Nathanem Lanem.

## • **MŮJ ARCHITEKT LOUIS KAHN – ROZHOVOR**

*Toto je 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: nejdnou 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 mrtvý, 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 uhlí. 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, nevskočí 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 pršet? 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 nejhroších 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 Kapitulu 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 jinam jet. 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 složitě. Člověk těžko shání peníze, je složitě 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.

## **Povídejme si víc o Kapitulu 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, zvěčnili 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. Láska, 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 úžasně 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 střih 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 zpracovat 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 střihu 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 génii.

**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 šileli, 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 střihačka 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 režírován. Potřebujete být usměrňován. 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.“