

*Rozhovor***ROZHOVOR
S JONASEM MEKASEM**

Scott MacDonald

Film LOST LOST LOST byl sice dokončen až v roce 1975, ale jsou v něm nejstarší záběry, jaké jsem kdy ve vašich filmech viděl.

Nejranější záběry v tomto filmu jsou z konce roku 1949. LOST LOST LOST jsem stříhal v roce 1975, protože do té doby jsem nevěděl, co s tím. Nevěděl jsem, jak uspořádat ty rané záběry.

Když jste ten materiál pořizoval, tak jste to jen zaznamenával na cívky a ukládal?

V roce 1950 jsem z těch snímků sestavil krátký film. Měl asi dvacet minut a jmenoval se GRAND STREET. Grand Street je jedna z hlavních ulic ve Williamsburgu v Brooklynu, kde žijí hlavně přistěhovalci a kde jsme strávili spoustu času. Kolem roku 1960 jsem ten film rozstříhal, už neexistuje. Jinak jsem s těmi záběry nic nedělal. Občas jsem se na ně podíval a uvažoval, jak bych to sestavil. Nedokázal jsem se rozhodnout, co nechat a co vypustit. V roce 1975 to bylo ale mnohem snazší.

Je ta úvodní pasáž v LOST LOST LOST, jak se s bratrem Adolfasem poflakujete s bolestí, skutečně vaší první zkušeností s kamerou?

To, co tam vidíte, jsou opravdu naše úplně první záběry, natočené v Lorimer Street ve Williamsburgu v Brooklynu.

Měl jste vůbec něco společného s filmem, než jste přijel do Ameriky?

Konec války nás zastihl v Německu. Dva otrhaní, naivní litevští kluci, kteří právě vypadli z pracovního tábora. Strávili jsme čtyři roky v různých táborech tzv. lidí bez domova [Displaced Persons] (Flensburg, Hamburg, Wiesbaden, Kassel atd.), nejdřív v britské, pak v americké zóně. Nebylo tam co dělat a byla spousta času. Mohli jsme číst, psát a chodit do kina. Filmy promítala v táborech americká armáda a byly zadarmo. Kdykoli jsme dostali nějaké peníze, utratili jsme je za knížky nebo jsme šli do města a dívali se

na německé poválečné filmy. Když jsme pak studovali na universitě v Mainzu, což bylo ve francouzské zóně – dojížděli jsme z Wiesbadenu –, viděli jsme hodně francouzských filmů.

Filmy, kvůli kterým jsme se začali zajímat o film, nebyly z francouzské, ale z poválečné německé neorealistickej produkce. Tady je nikdo nezná – jsou to filmy Helmuta Käutnera, Josefa V. Bakyho, Wolfganga Liebeneinera a dalších. V Německu se po válce mohly točit filmy jedině v reálech. Válka sice skončila, ale její skutečnost byla přítomná. Příběhy byly sice vymyšlené a melodramatické, ale jejich vizuální povahou byla všední skutečnost, jako v italských poválečných filmech.

Pak jsme se pustili do četby literatury o filmu a začali jsme psát scénáře. K napsání našeho prvního scénáře nás přiměl film – nepamatuju si, jak se to jmenovalo a kdo to natočil, ale bylo to o lidech bez domova. Zdálo se nám, že je to melodramatické a že to pramálo rozumí poválečnému životu v Evropě, až nás to naštvalo a rozhodli jsme se, že bychom měli udělat film. Bratr napsal scénář. Nikdy se s tím nic neudělalo. Neměli jsme žádné prostředky, žádné kontakty, byli jsme dvě nuly.

Když jste začali natáčet tady v Americe, cítil jste se především jako ten, kdo zaznamenává lidi bez domova a jejich zápas, nebo jste už uvažoval o tom, stát se jakýmsi jiným filmovým tvůrcem?

Úplně první scénář, který jsme napsali, když jsme koncem roku 1949 přijeli, se jmenoval LOST LOST LOST LOST (tj. čtyři Lost na rozdíl od tří z roku 1975) a byl k dokumentárnímu filmu o zdejších životě lidí bez domova. Chtěli jsme upozornit na určitá fakta. Nemělo to až tak moc společného s tím, že jsme my sami nebo i lidé kolem nás byli bez domova. Bylo to dáno spíš tím, že pobaltské republiky – Estonsko, Lotyšsko a Litevsko – Západ na Jaltě těsně před koncem války obětoval Sovětskému svazu a ty země skončily jako okupovaná území, kam jsme se nemohli vrátit. Bylo to svědectví ve prospěch tří baltických zemí, které Západ zradil. Náš scénář byl rozrušený výkřik. Poslali jsme to [Robertu] Flahertymu a mysleli jsme, že by nám mohl pomoci to natočit, ale on nám odepsal, že se mu sice scénář líbí a že je plný vášně, ale že nám nemůže pomoci. Bylo to v době, kdy nemohl najít peníze ani na své vlastní filmy.

Přesto jsme začali tvořit. Vlastně dva nebo tři záběry na začátku LOST LOST LOST pocházejí z materiálu, natočeného pro ten film. Zpomalený záběr vojáka (což je Adolfas) a jeden dva další (rodina čtoucí noviny, kluziště, strom v Central Parku) byly natočeny do našeho filmu. Jenže bratr byl odveden, a tak jsme náš projekt opustili. Když se asi po roce vrátil z armády, bylo všechno jinak.

Během celé té doby jste natáčel další materiál?

Ano, sbíral jsem, dokumentoval činnost lidí bez domova, hlavně Litevců, aniž bych měl jasný plán nebo nějaký záměr. Natáčel jsem newyorské přistěhovalecké komunity v Chicagu, Torontu, Philadelphii, Bostonu. Pracoval jsem v brooklynských továrnách a veškeré své peníze jsem utrácel za film.

Většina materiálu, která se objevuje v prvním díle¹⁾ LOST LOST LOST, je kompozičně a strukturálně velmi krásná. Když jste tehdy natáčel, uvažoval jste o kameře jakožto potenciálně poetickém nástroji?

Šlo mi o to, zachytit situace velice přímo, těmi jednoduchými prostředky, které jsme měli k dispozici. Veškeré scény v interiéru se natáčely jen s jednou nebo dvěma ručními lampami. Nepokoušeli jsme se osvětlit „scény“ „správně“ nebo „umělecky“. Někdy jsme byli na schůzích – vlastně většinou –, kde jsme nemohli rušit, nebo jsme se styděli.

Během prvních týdnů po našem příjezdu jsme četli Pudovkina a Ejzenštejna, takže v podvědomí jsme měli asi něco jiného, jinou ambici, ale myslím, že ten materiál to moc neukazuje. V Německu jsme si koupili fotoaparát a udělali jsme spoustu fotek. To možná ovlivnilo naše vidění a podobu některých záběrů. Také jsme se hodně dívali na fotografie. Asi v roce 1953 jsem začal pracovat v komerčním fotografickém ateliéru zvaném Graphic Studios, kde jsem vydržel pět nebo šest let. Řídil ho Lenard Perskie, od něhož jsem se mnohému naučil. Občas se tam stavovali všichni velcí fotografové a několik umělců jako třeba Alexander Archipenko.

V roce 1950 jsme začali chodit na promítání do Cinema 16. Tím mám na mysli absolutně všechna představení takzvaných experimentálních filmů. To byla moje nedělní škola, moje universita. Také jsme chodili na všechny projekce do Společnosti Theodora Huffa, kterou tehdy vedl mladý Bill Everson. Promítal převážně rané hollywoodské a evropské filmy, které nebyly běžně dostupné. Mám, dojem, že to ještě pořád funguje, ale už jsem tam léta nebyl. Je to jeden z vznešených, oddaných podniků Williama Eversona, který hrál po tři desetiletí velkou roli ve vzdělávání.

Ptal jsem se na vaše použití kamery jakožto poetického nástroje, protože počínaje druhým dílem jsou ve vašem filmu záběry, v nichž je jasné, že jde spíš o happening než o dokumentaci. Mám na mysli krásnou sekvenci s ženou prořezávající stromy a záběr Adolfa před kolotočem.

Ten záběr Adolfa byl zamýšlen pro náš první „poetický“ film – *A Silent Journey*. Nikdy jsme ho nedokončili a nějaký materiál se objevuje ve třetím dílu LOST LOST LOST – film uvnitř filmu o autohavárii.

Sbíral jste v té době také zvuky?

Sbírali jsme zvuky, ale mezi léty 1950 a 1955 jich mnoho nebylo. Po roce 1955 jsem sbíral stále více zvuků ze situací, které jsem filmoval.

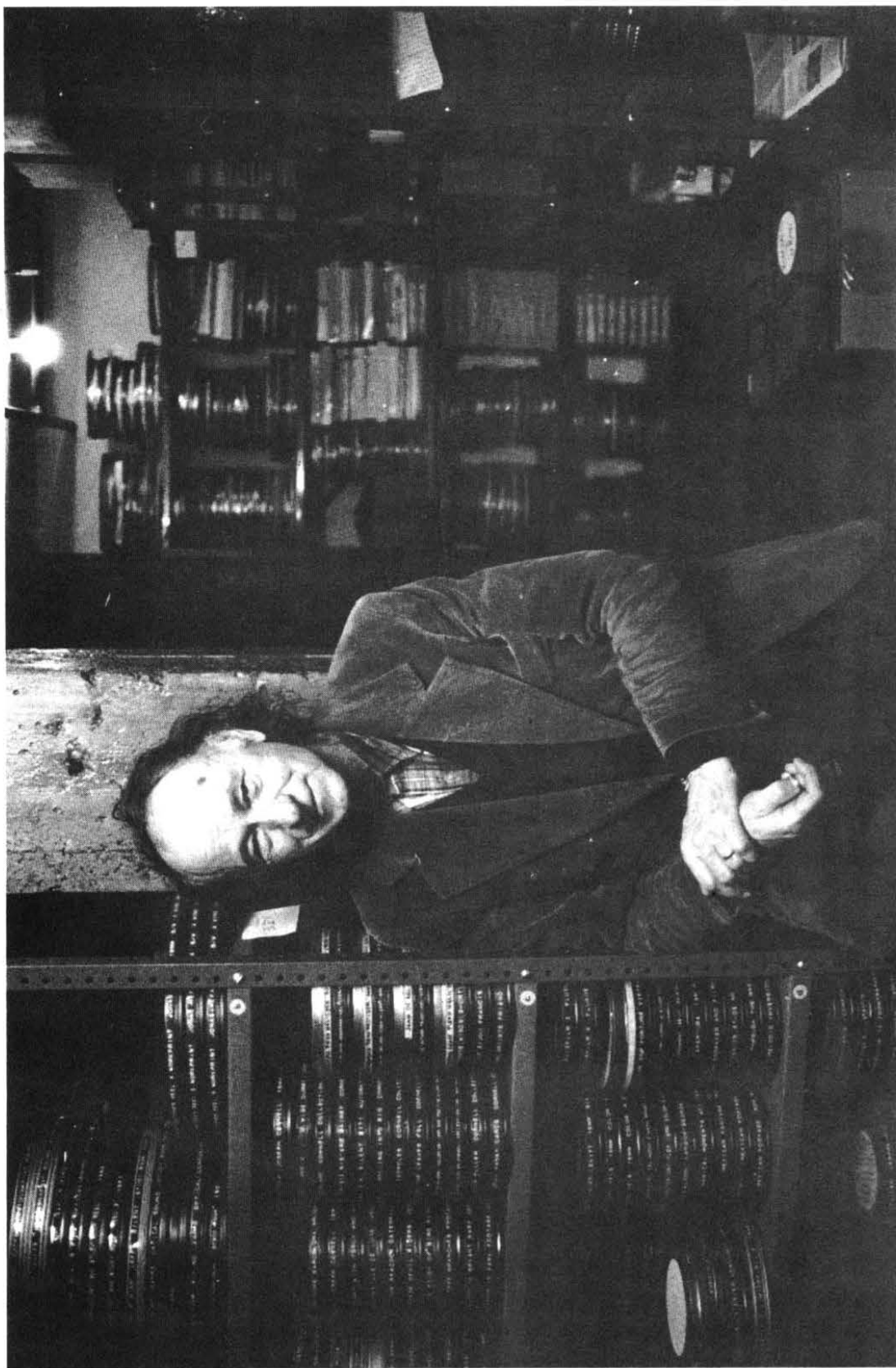
První díly jsou členěny obrazy stránek psaných strojem. Dělal jste si v té době písemné záznamy svých pocitů?

Ty stránky jsou z mých deníků, které jsem si vedl pravidelně od té doby, co jsem opustil Litvu (1944), až asi do roku 1960. Pak jsem se příliš zapojil do dalších aktivit jako je

1) Dílem se zde rozumí kotouč filmové kopie – *reel*. (Pozn. překl.)

ILUMINACE

Scott MacDonald: Rozhovor s Jonasem Mekasem



Jonas Mekas v Anthology Film Archives (leden 1991)

Foto archiv

Film-Makers' Cooperartive, Film Culture, Cinematheque a další, a psané deníky byly stále nepravidelnější.

Uměl jste anglicky, když jste přijel?

Četl jsem. Pamatuju, jak jsem četl Hemingwayovo *Sbohem, armádo* na palubě lodi, kterou jsme připluli. Hemingway je jeden z nejsnazších spisovatelů, protože jeho jazyk je prostý a přímý. Je pořád jedním z mých oblíbených autorů. Takže jsem dokázal číst a komunikovat, ale psaní mi trvalo dalších několik let. Jak víte, psát v cizím jazyce je těžší než v něm číst a já se pořád ještě učím. Až do polovičky padesátých let jsem si dělal všechny poznámky v litevštině. Další dva až tři roky trvala pomalá prolínačka: některé dny jsem si dělal poznámky litevsky, jindy anglicky. Od roku 1957 jsou všechny mé deníky a poznámky v angličtině.

Poezii píšu pořád v litevštině. Zkoušel jsem – v podstatě jenom šaškoval – psát „poezii“ anglicky, ale nevěřím, že by někdo mohl psát verše v jakémkoli jiném jazyce, než v jakém vyrostl jako dítě. Nikdy neovládnete nuance slov a slovních spojení, což je pro poezii nezbytné. Určitá próza se ale psát dá, to ukázal Nabokov.

Můj bratr si osvojil angličtinu mnohem rychleji než já, protože se octl v armádě se dvěma Litevci. Samozřejmě že nemluvím o našem akcentu. Východoevropská výslovnost vyžaduje úplně jinou stavbu ústních svalů než výslovnost anglická. A ústním svalům to trvá dlouho, než se samy přizpůsobí.

Když jste dával LOST LOST LOST jeho současnou podobu, vracel jste se k deníkům a nafilmovaným stránkám s myšlenkou na tento film, anebo byly ty stránky natočeny mnohem dříve?

Nafilmoval jsem ty stránky během stříhání. Když jsem cítil, že určité aspekty toho období v obrazech scházejí, procházel jsem zvukové pásky a psané deníky. Obvykle tam bylo to, co chybělo v obrazovém materiálu.

A jak LOST LOST LOST dostávalo svou konečnou podobu, stávalo se autobiografickým: stal jsem se jeho středem. Je tam přistěhovalecká komunita, ale je ukázána mýma očima. Nikoliv podvědomě, ale vědomě, formálně. Když jsem ten materiál původně točil, nebyl jsem jeho středem. Zkoušel jsem točit tak, aby středem byla ta komunita. Uvažoval jsem o sobě pouze jako o zaznamenávajícím oku. Přistupoval jsem k tomu jako staromódní dokumentarista čtyřicátých nebo padesátých let, a proto jsem schválně držel osobní prvek stranou, jak to jen šlo. Nicméně v době, kdy jsem to stříhal, v roce 1975, jsem byl zaujat autobiografičností. Psané deníky mi dovolily dodat jinak rutinnímu, dokumentárnímu záznamu osobní rozměr.

Vaše odtrženost od litevské komunity v prvním a druhém dílu se zdá jít za dokumentaristicky „objektivní“ postoj.

Od litevské komunity – nikoliv od Litvy, ale od přistěhovalecké komunity, která nás odepsala asi už v roce 1948 nebo dokonce ještě dříve, když jsme byli ještě v Německu

v táborech bezdomovců. Nacionalisté – a mezi bezdomovci bylo mnoho lidí z armády – si mysleli, že jsme komunisté a měli bychom být z tábora vyhozeni. Hlavní příčina byla asi v tom, že jsme armádu odjakživa nenáviděli. Byli jsme velice antimilitarističtí. Armádě jsme se vždycky vysmívali a tropili jsme si z ní žerty. Další věc, která nás asi oddělovala od litevské komunity, byl fakt, že jsme nedodržovali přijaté literární styly té doby. Vydávali jsme literární časopis v litevštině, což byl z jejich pohledu extrémní, modernistický projev. A tak jsme byli vydědění. Byl to jeden z důvodů, proč jsme se přestěhovali z Brooklynu na Manhattan. Zaznamenával jsem litevskou komunitu, ale už jsem ji viděl jako někdo, kdo je mimo. Pořád jsem ještě soucítil s její nelehkou situací, ale mým zájmem už byly především film a literatura. Naše práce v továrně v Long Island City končila v pět odpoledne a ani jsme si neumyli obličej a spěchali jsme do podzemky, abychom stihli promítání v půl šesté v Muzeu moderního umění. Pro ostatní Litevce jsme byli naprostí blázni.

LOST LOST LOST začínáte tím, jak kupujete kameru, což vyústí v to, že zaznamenáváte litevskou komunitu, ale kamera je zajímavá také tím, že vstupuje mezi vás a onu komunitu.

Ano, zaznamenávání komunity bylo součástí ovládnutí nových nástrojů. Bylo to cvičení. Když někdo má kameru a chce ji ovládnout, tak začne filmovat na ulici nebo v bytě. Uvědomili jsme si, že když už půjdeme do ulic, proč bychom netočili nějaký užitečný materiál o životě litevských přistěhovalců. Měli jsme několik scénářů, které volaly po dokumentárním materiálu. Jeden z nich vyžadoval materiál z mnoha zemí. Když byl bratr jako voják v Evropě, natočil pro to spoustu věcí.

Jenomže v té době byl naším snem v podstatě Hollywood. Vymyšlený, divadelní film, žádný dokument. Chtěli jsme točit filmy pro všechny. Když tehdy někdo uvažoval o natočení filmu pro běžná kina, myslel na Hollywood. Snili jsme o tom, že vyděláme nějaké peníze, ještě si půjčíme od kamarádů a budeme moci dělat naše filmy, naše „hollywoodské“ filmy. Brzy jsme zjistili, že nám nikdo žádné peníze nepůjčí, a tak jsme začali posílat své scénáře do Hollywoodu. Vzpomínám, že jsem jeden poslal Fredu Zinnemannovi a jeden Stanley Kramerovi. Vrátili nám je, ani nevím, jestli je vůbec někdo četl. Z toho je vidět, že naše první scénáře nebyly vůbec hollywoodské, byly to avantgardní scénáře. A my si pořád naivně mysleli, že můžeme získat pro filmy, o nichž jsme snili, nějakou podporu.

Naštěstí právě v té době byli v New Yorku lidé jako Morris Engel a Sidney Meyers, kteří začínali dělat jiný druh filmu, kteří se odpoutávali od Hollywoodu. Viděli jsme *THE LITTLE FUGITIVE* a díky tomu jsme si uvědomili jiné možnosti. Než jsme sem přijeli, netušili jsme vůbec nic o ničem mimo komerční film. Když jsme dospívali a bývali bychom se měli o takové věci zajímat, přišla válka a sovětská, pak německá a znovu sovětská okupace. Neměli jsme žádné informace, vůbec jsme se nemohli dovědět o jiném druhu filmu. Sověti přišli s jejich oficiální kinematografií, pak Němci se svou. Po válce pak přišly Spojené státy s Tarzanem a melodramaty. Naše filmové vzdělávání bylo velmi pomalé. Koncem roku 1947 a v roce 1948, když jsme studovali na univerzitě v Mainz, byli jsme nadšeni *KRÁSKOU A ZVÍŘETEM* a několika dalšími francouzskými filmy. Ale to je všechno.

Je nějaký důvod pro to, proč jste do prvního a druhého dílu nevložit takřka žádné explicitní informace o svých filmových zájmech – kromě evidentního faktu, že točíte to, co vidíme? Když jsem poprvé viděl třetí díl a mezititulek „Film Culture is rolling on Lafayette Street“, překvapilo mě to: přišlo to jako hrom z čistého nebe.

Nemám pro to žádné reálné vysvětlení. Řekl bych, že profesionální život, byť by to byl život filmaře, není fotogenický. Jsou určitá řemesla, povolání, která jsou – alespoň pro mě – fotogenická. Třeba pečení chleba, farmářství, rybolov, spravování silnic, kácení stromů, hornictví a tak dál. Technická řemesla a technické profese nejsou fotogenicke. Další příčina je ta, že až asi tak do roku 1960 filmaři netočili doopravdy svůj život. To, co točili, bylo vždycky mimo jejich život – v mém případě to byla litevská komunita nebo newyorské ulice. Deníkové, autobiografické zaujetí ve skutečnosti neexistovalo. Osobní život celé první vlny amerických experimentálních filmařů není zaznamenán na filmu. Je něco málo Dwinella Granta, jak šaškuje před kamerou. Francis Lee má záběry sebe a několika svých přátel. O to osobní se zatím nikdo nestaral. Proto také v LOST LOST LOST nic moc z mého života ze začátku nenajdete. Na večírky se s kamerou nechodilo. Kdybych byl býval vzal bolexku na nějaký večírek k Maye Derenové, a začal tam točit, byli by se mi smáli. Seriózní filmování bylo pořád ještě filmování podle scénáře.

Kdo byli první lidé, s nimiž jste se sblížil, kteří používali film osobnějším způsobem?

Mé první kontakty se společenstvím newyorských filmových diváků byly velice časné. Druhý nebo třetí večer, co jsem sem přijel, jsem šel na promítání KABINETU DOKTORA CALIGARIHO a Epsteinův PÁD DOMU USHERŮ. Sponzorovala to New York Film Society, kterou tehdy vedl Rudolf Arnheim. Pak jsme šli do Cinema 16, ale tam jsme se s žádnými filmaři neseznámili: byli jsme jenom dva otrhaní chlápci bez domova, kteří se dívali na filmy. Když jsem se doslechl, že je v New Yorku Hans Richter a vede filmové oddělení na City College, napsal jsem mu dopis, že nemám žádné peníze, ale že bych chtěl chodit na nějaké hodiny. Odepsal mi: „Jasně, přijďte!“ Tak jsem se seznámil s Hansem Richterem. Nechodil jsem na žádné jeho hodiny, on vlastně tu zimu neučil, ale potkal jsem řadu lidí: Shirley Clarkovou, Gideonu Bachmanna, básníka Franka Kuenstlera a další. Setkával jsem se dál s Gideonem a rozhodli jsme se, byl to jeho nápad, že založíme svou vlastní filmovou skupinu. Jmenovalo se to The Film Group. Počínaje rokem 1951 jsme měli jedno promítání měsíčně, někdy častěji. Půjčovali jsme si filmy, většínou experimentální, avantgardní filmy. Napsal jsem spoustu poznámek do programu. Díky těmto projekcím jsme se seznámili s dalšími lidmi, kteří se zajímali o filmování. Další člověk, který byl v té době velmi činný, byla Perry Millerová, která později udělala několik důležitých dokumentů: GERTRUDE STEIN, WHEN THIS YOU SEE, REMEMBER ME. Vedla mezinárodní festival filmů o umění – to byla obrovská událost na Hunter College. Uspořádala aspoň tři ročníky, roku 1952, 1953 a myslím ještě 1954. Tam jsem viděl první filmy Alaina Resnaise a filmy místních autorů. Vzpomínám si na *pattern* film od Johna Arvonie, který natáčel odlesky v dešti na Times Square. Nikdo už ten film nezná, nevím, jestli ještě existuje. Také se zdá, že už dlouho nikdo neslyšel o lidech jako

Wheaton Galentine, Joe Slavin nebo Peter Hollander, který distribuoval ranné filmy Jordana Belsona a dalších prostřednictvím distribučního centra zvaného Kinesis.

S Gideonem Bachmannem jsme se pustili do dvou nebo tří dokumentárních projektů. Jeden byl o moderní architektuře v místě zvaném Usonia, nedaleko New Yorku. Vytočil jsem tam dva nebo tři svitky filmu na budovách Franka Lloyda Wrighta. Gideon, myslím, má ten materiál, já ne. V roce 1953 jsem pořádal projekce krátkých filmů v Gallery East na First Street a Avenue B, to byla galerie Joela Baxtera a Louis Briganteové. Roku 1954 jsme můj bratr a já zahájili vlastní filmový klub zvaný Film Forum. Třetím členem byl George Capsis. Promítali jsme dva roky. Během jednoho z našich prvních představení – byly to filmy Johna Belsona a on byl u toho – jsme se střetli s unií promítačů. Přišli a ustříhli nám elektrinu. Když jsme chtěli pokračovat, vyhrožovali, že nás zbijí, a tak jsme museli projekci ukončit.

Barva v prvních dvou dílech LOST LOST LOST je úžasná.

To je většinou způsobeno stárnutím toho dávného Kodachromu. V původní barvě se mi to nelíbilo. Jak to začalo stárnout, začalo se mi to líbit a řekl jsem si, že to použiju. Vzpomínám, že stejnou zkušenost jsem udělal s trilogií Gregoryho Markopoulose PSYCHE, CHARMIDES, LYSIS (vše 1948). Jak šel čas, zdála se mi stále krásnější. Když ji někteří lidé viděli později, říkali: „To je strašné, co se to stalo s barvami?“ Mně se ale pozdější barvy zdají být lepší než ty původní.

Tenhle proces bude ale pokračovat.

Ano. Dnes mám sice duplikační negativ na Ektachromu, ale ten se také rychle mění. Materiál kopií se mění neustále. A samozřejmě barvy se změnilы přepisem z originálního Kodachromu na Ektachrom. Takže něco jako originální barva už prostě není. Ale svým způsobem je každý stav originální.

Zdá se mi, že váš různý způsob užití mezititulků byl vždycky silným formálním prvkem vašich filmů.

Vždycky jsem stál před problémem, jak strukturovat, jak formalizovat osobní materiál, který jakoby pořád jen běží dál a dál. Je mi to tak blízko, že musím používat abstraktní nástroje, číslice nebo popisné mezititulky, abych to udržel v určité distanci a mohl s tím vůbec pracovat, aby ten materiál vypadal, jako by ho pořídil někdo jiný – třeba Lumière.

Zmínil jste se, že cítíte, že v angličtině nemůžete být básníkem, ale v mluvených vyprávěcích pasážích (zvláště v LOST LOST LOST, ale také ve WALDENOVÍ), stejně jako v mezititulcích připomíná vaše mluvené či vizuální frázování některé americké básníky – například Williama Carlose Williamse nebo Walta Whitmana.

Ale ty pasáže nejsou poezií. Ano, jsou poetické – ale to je něco jiného. Mimochodem o Williamu Carlosi Williamsovi jsem chtěl udělat dokument. V roce 1954 nebo 1955

jsem si udělal několik poznámek, navštívil jsem Williamse v Patersonu a debatoval jsem s ním o tom filmu. Chtěl jsem natočit film o jeho životě tam v Patersonu. Měl připravit nějaké poznámky k tomu, co by chtěl ve filmu mít. Svě poznámky jsem ztratil, jeho dědicové budou vědět, jestli ty jeho ještě existují, tedy pokud nějaké učinil. Vzal jsem s sebou LeRoi Jonese. Možná by si o té cestě pamatoval víc.

Četl jste předtím Whitmana?

Četl jsem Whitmana v německém překladu v roce 1946 nebo 1947. Pak jsem četl něco anglicky. Do roku 1950 jsem to přečetl všechno. Dokonce jsem přeložil, nebo spíš jsem se snažil přeložit některé jeho básně do litevštiny. V těch dobách byl pro mě Whitman důležitý, stejně jako Sandburg a Audenová. Později mě přitahovalo něco jiného. Už desítky let jsem nečetl Sandburga, ale je v něm mnohé, co oslovuje.

LOST LOST LOST jako by bylo rozděleno nejen do šesti dílů, ale také do tří částí po dvou dílech, z nichž každá je stejně uspořádaná: první díl je vždy spíš o osobním a rodinném životě, druhý o jeho politickém kontextu.

Materiál je široce chronologicky uspořádan, i když jsem si tu a tam dovolil být trochu volnější. Pracoval jsem s tím jako s jedním obrovským kusem. Pořád jsem se na to díval, něco vyřazoval a tím či oním způsobem rozděloval. Původně jsem nezamýšlel šest dílů, ve skutečnosti jsem jich měl v jednom okamžiku sedm nebo osm, ale uvědomil jsem si, že je to příliš mnoho, než aby se to dalo zhlédnout na jedno sezení. Pokládal jsem tři hodiny za maximum na jedno sezení.

Když původně vznikl ten film ve filmu, který sledujeme na začátku třetího dílu, představoval jste si ho jako svého druhu parabolu vaší vlastní zkušenosti coby osoby bez domova?

Ne. Ten film byl hodně ovlivněn mým sledováním experimentálních filmů v Cinema 16. Chtěl jsem udělat svůj první vědomě „poetický“ malý film. V té chvíli jsem si myslel, že to bylo celé vymyšlené a mimo mě. Chtěl jsem jen, aby to bylo hodně, hodně jednoduché, jen takový okamžik ze života jednoho člověka, vzpomínka.

V té pasáži, jak se objevuje v LOST LOST LOST, se zdá, že vedete paralelu mezi vámi samým a protagonistou. Oba odcházíte do lesů, abyste ze sebe dostali bolest své ztracenosti.

Z perspektivy těch let vidím určitou spojitost.

Ve třetím díle začínáte rozvíjet více gestický styl kamery, podle kterého vás mnoho lidí identifikuje. V dalších dílech je gestická kamera stále více patrná, takže film jako celek se zdá být částečně také o rozvoji tohoto stylu.

Je to složitější. Moje první větší práce v litevštině, která se některým mým litevským přátelům dodnes jeví jako to nejlepší, co jsem udělal, byl cyklus asi dvaceti idyl, jež jsem

napsal v roce 1946. Abych vytvořil obraz svého dětství na vesnici, psal jsem v dlouhých strofách a epickém rytmu. Popsal jsem lidi na vesnici a jejich různé činnosti během čtyř ročních dob jak nejvěcněji a nejprozaičtěji jsem dokázal. Vyhnul jsem se tomu, co se pokládalo za litevský poetický jazyk. Šlo mi tehdy o to, dosáhnout „dokumentární poezie“ – jak se o tom zmiňuji ve svých psaných denících. Když jsem začal filmovat, tak mě tehle zájem neopouštěl, ale zbavil jsem se ho, když jsem se dostal do filmové dokumentární tradice. Četl jsem Johna Griersona a Paula Rothu a sledoval jsem britské a americké dokumentární filmy za třicátých a čtyřicátých let. Dnes cítím, že jejich vliv mě odvedl od mých vlastních sklonů. Později jsem musel tento vliv ze sebe setřást, abych se vrátil k tomu přístupu, s nímž jsem začínal.

Ted, když přepisuji všechny své psané deníky, zjišťuji, že už ve čtyřicátých letech jsou stránky a stránky postřehů, co jsem viděl z okna, co jsem zaslechl na ulici – celé série nespojitých, kolážových dojmů. Kdyby někdo srovnal mou práci s kamerou s těmi stránkami, uviděl by, že jsou takřka identické, jen jsem změnil nástroje.

Měl jsem za to, že vaše gestická kamera reprezentovala vývoj amerického filmového stylu, když vyrostla z vaší kulturní asimilace. Ve druhém a třetím díle LOST LOST LOST působíte velice osaměle, ale přitom jste byl evidentně pořád s mnoha lidmi.

Když čtu své psané deníky, zjišťuji, že během těch prvních let jsem byl velmi, velmi osamělý, mnohem víc než třeba průměrný italský přistěhovalec. Je tu zavedená italská komunita, jejíž součástí se můžete stát. Je to osamělost, ale ne až taková. Italští imigranti vědí, že se mohou vrátit do Itálie, když se jim tady nepovede. Když jsme opustili litevskou komunitu v New Yorku a odstěhovali se do Orchard Street, byli jsme hodně opuštěni. Jedním z důvodů, proč jsme šli na pár měsíců na City College, bylo to, že jsme chtěli poznat nové lidi. Nemohl jsem pořád chodit sám po ulicích. Bratr byl na vojně. Dva roky jsem neměl žádné přátele, nikoho. Kdybych býval byl komunikativní, přátelský člověk, mohlo to být jiné. Ale já takový nikdy nebyl. Byl jsem vždycky velmi uzavřený a mimořádně plachý. Vlastně pořád jsem, ale naučil jsem se techniku, jak to skrývat. Když mně bylo třináct nebo čtrnáct, byl jsem tak nesmělý, že když jsem konečně začal z nějakého důvodu mluvit k lidem mimo rodinu, byli všichni uneseni: „On mluví! On mluví! Opravdu, on mluví!“ Tahle nesmělost nezmizela jen tak najednou. I když jsme začali vydávat Film Culture a chodili na projekce, pořád jsme se vraceli domů a byli sami. Pořád jsme mysleli na Litvu. Byla tam naše matka, náš otec a všichni naši bratři. Než umřel Stalin, nemohli jsme si ani dopisovat.

V téhle nové zemi jsem toho hodně nachodil, jenže z toho nemám žádné vzpomínky. Trvá to léta a léta, než postavíte a nasbíráte nové vzpomínky. Po nějaké chvíli vám začnou ulice odpovídat, a už nejste cizincem, ale to trvá roky. Není příjemné procházet touhle zkušeností, takže se to vždycky v mém materiálu neobjevuje, jakkoli je to v denících. Dám to do filmu později, a to prostřednictvím mého „vyprávění“ nebo přesněji: mého „mluvení“.

Něco z toho vyvěrá na povrch v náladě těch záběrů.

Něco ano.

Nedávno jsem promítal NOTEBOOK (1963) Marie Menkenové a všiml jsem si nejen podobného cítění jako ve vašem filmu, ale také podobného užití drobných textových pasáží jakožto prostředku vedoucího ke kontextualizaci a distancování osobního materiálu.

Ovšem. Líbilo se mi, co udělala, a myslím, že to fungovalo. Pomohla mi vymyslet, jak strukturovat mé filmy. Kromě toho, Marie Menkenová byla Litevka. Její rodiče byli litevští přistěhovalci a ona ještě trochu mluvila litevsky. Scházívali jsme se a zpívali litevské lidové písně. Když je zpívala, úplně se vracela do staré vlasti. Takže i proto by tu mohly být určité podobnosti v naší citlivosti. Ale v každém případě jsem byl díky Marii Menkenové natolik vyrovnaný, abych nechal většinu původního materiálu přesně tak, jak byl.

A John Cage. Od něj jsem se naučil, že příležitost je jeden z nejlepších dramaturgů. Jednoho dne něco natočíte, zapomenete, točíte něco další den a zapomenete detaily... Když to nakonec sešněrujete dohromady, najdete všechna možná spojení. Nejdříve jsem si myslel, že bych měl ještě stříhat a nespoléhat se na náhodu. Kdykoliv točíte, děláte pořád nějaká rozhodnutí, aniž o tom třeba víte. Nejzákladnější, nejdůležitější stříh se odehrává během natáčení jakožto výsledek těch rozhodnutí.

Před rokem 1960 jsem se pokoušel sestříhat materiál z let 1949 až 1955. Prakticky jsem ho zničil, jak jsem ho příliš doladřoval. Později, roku 1960 nebo 1961, jsem strávil spoustu času tím, že jsem to dával zase zpátky do stavu, v jakém to bylo původně. Pak jsem se toho bál dotknout a také jsem na to nesáhl až do roku 1975.

V pátém díle LOST LOST LOST se po první zdáte být opět ve styku s venkovským životem a s půdou.

Ano, tím LOST LOST LOST končí. Začínám se zase cítit jako doma. Od šestého dílu už nikdo nemůže říct, že si připadám ztracený: ráje bylo znovu dosaženo prostřednictvím filmu.

Ráj je to, že máte své místo, kde můžete pracovat a bojovat o to, na čem vám záleží?

Svět, o jaký vám jde. Lépe řečeno svět, který vás dostane, posedne vás a odsune všechny ostatní světy do stínu. Myslím, že nikdy nebudu schopen se doopravdy a cele odtrhnout od toho, čím opravdu jsem, kdesi velmi hluboko: Litevcem.

Pátý díl je, tím jak používá světlo a zrnitý obraz, osvěžující. A vy jste riskoval, když jste si dovolil být tak zranitelný: dopřáváte si bláznovskou podobu.

Věděl jsem, že riskuji. Musím na tomto místě opět vzpomenout – člověk se pořád učí – na Gregoryho Markopoulose. Gregory podstupoval rizika, o jakých jsem si myslel, že nevyjdou, jenže jemu se vždycky podařilo z toho něco vykřesat. Nevím, nakolik jste obeznámen s Markopoulosovým dílem; dneska je skoro nemožné to vidět – v Americe se neukazuje. Od Gregoryho jsem se naučil, že to, co ve filmu krátce po jeho dokončení vypadá trapně osobně, stává se později součástí obsahu a bez jakékoliv trapnosti.

Jiné ponaučení přišlo od Dostojevského, z jeho svědectví, které jsem četl v patnácti nebo šestnácti a nikdy jsem ho nezapomněl. Mladý spisovatel si stěžoval Dostojevskému, že je jeho psaní příliš subjektivní, příliš důvěrné a že by dal nevímco za to, aby se naučil psát objektivněji. Pokud si to pamatuji, tak Dostojevskij odpověděl něco, co jsem si mohl úplně přisvojit pro své potřeby, ale není to přesná citace: „Ústředním problémem spisovatele není, jak uniknout realitě, ale spíš jak být subjektivní, jak psát skutečně ze sebe, být sám sebou v jazyce, formě a obsahu. Vyzývám vás, abyste byl subjektivní!“ Je velice obtížné, být otevřeně subjektivní. Samozřejmě, že to musíte udržet v nějakém formálním rámci; nesmíte si v subjektivitě příliš libovat. Já sám se k tomu možná občas dost přibližuji...

Zapůsobila nějak na tvorbu LOST LOST LOST ta skutečnost, že rok 1976 byl rokem amerického dvoustého výročí? Ten film vypráví kvintesenci amerického příběhu.

LOST LOST LOST bylo dokončeno proto, že newyorský Státní výbor pro umění rozhodl (možná kvůli tomu jubileu) udělit čtyři mimořádné dvacetitisícové granty. Harry Smith také jeden získal. Najednou jsem měl dost peněz a řekl jsem si: „Tohle je moje příležitost.“

Je to úžasné, když o tom přemýšlíte: každý říká, a je to celkem pravda, že tuto zemi tvoří přistěhovalci, že Amerika je tavicí kotol. Ale to není v americké literatuře zrovna často reflektováno. Neexistuje žádné velké dílo, které by skutečně dokumentovalo přistěhovaleckou zkušenost. *Džungle* Uptona Sinclaira je tomu, pokud vím, nejbližší. LOST LOST LOST je záznamem určitých přistěhovaleckých skutečností, které byly v umění zcela ignorovány.

GUNS OF THE TREES (1961) je z vašich filmů asi nejbližší zřetelně komerčnímu příběhu. Jaké bylo pozadí tohoto projektu?

Především, načrtnul jsem poetický scénář, který sestával ze třiceti sekvencí. Chtěl jsem kolem těch náčrtků improvizovat, což jsme se také rozhodli uskutečnit. „My“ znamená Adolfas a já. Dohodli jsme se, že si budeme na našich vlastních projektech vzájemně asistovat: nejdřív jsem já dělal film a on mi asistoval, pak on dělal film a asistoval jsem mu já. Pomáhal mi na GUNS OF THE TREES a já jemu na HALLELUJAH THE HILLS (1963). Jediná věc, která nevyšla, a nevyšla hodně, bylo to, že v té době jsme měli přítele jménem Edouard de Laurot, který se chtěl za každou cenu dostat k filmu. Ze solidarity a z přátelství jsme ho vyzvali ke spolupráci. Byl to skvělý člověk, ale hodně zaměřený sám na sebe, velice diktátorský. Edouard byl přesvědčen, že absolutně každý okamžik, každé slovo, všechno, co se ve filmu objeví, má být zcela pod kontrolou a politicky smysluplné. Už tehdy jsem směřoval k mnohem větší otevřenosti; zajímal jsem se o improvizaci, příležitost, náhodu. Byl jsem příliš nezkušený a sám sebou nejistý na to, abych prosadil svou vlastní vizi, takže jsem leccos často dělal podle Edouarda. Nakonec to došlo až k tomu, že jsme se museli rozejít, skončit přátelství. To byla pro mě důležitá lekce: bylo jasné, že v budoucnu musím pracovat sám. Z tamtoho filmu jsem nikdy neměl radost.

Jak došlo k tomu, že jste točil THE BRIG (1964)?

Chtěl jsem udělat film, ve kterém by byl zvuk právě tak důležitý jako obraz. Zvuk ve filmu THE BRIG, to dupání a běhání a řev, mě přitahoval. Byla to inscenovaná skutečnost, která byla docela jako život sám. Mohl jsem do toho vstoupit tak, jak by kameraman zpravodajství vstoupil do situace v reálném životě. *Cinéma vérité* bylo tehdy hodně ve vzduchu. Lidé spojovali pravdu s technikou kamery *cinéma vérité*; styl stvořil iluzi pravdy. Udělal jsem film, který byl v jistém smyslu kritikou *cinéma vérité*.

Tehdy nejrozšířenější zpravodajská kamera byl jednoduchý stroj značky Auricon. Během natáčení jste mohl zaznamenávat zvuk v kameře na magnetickou stopu filmu. Půjčil jsem si tři kamery a natočil jsem ten film najednou, v desetiminutových záběrech. Když jsem dva dny před tím viděl tu hru na jevišti, byla myšlenka na zfilmování tak naléhavá, že jsem se rozhodl nezůstat do konce představení. A tak jsem při natáčení nevěděl, co přijde dál: to je opak obvyklé situace, kdy režisér studuje a mapuje akci ve snaze zachytit podstatu inscenace. Zašel jsem za Julianem Beckem a řekl mu, že bych rád to představení natočil. Odpověděl, že to nebude možné, protože na druhý den měla být derniéra. Policie přikázala představení ukončit pod záminkou nesplacených daní. Rozhodl jsem se, že to chci natočit stůj co stůj; potřeboval jsem jeden den na sehnání techniky. Upekli jsme to tak, že se vplížíme do budovy, až skončí představení a začneme točit.

Bylo to tak naléhavé, prostě posedlost. Herci se v noci dostali do budovy násypným žlabem na uhlí a já s malým štábem – byli to Ed Emshwiller a Louis Briganteová – a technikou za nimi. Natáčení bylo velmi intenzivní. Musel jsem točit a zároveň sledovat hru. Většinu času jsem se ani nedíval do kamery. Jakmile jsem skončil s jednou kamerou, popadl jsem další a pokračoval jsem. Vždycky jsem musel zařvat na herce, aby přestali, když jsem měnil kamery. Ed a Louis mezitím zakládali film.

Předpokládal jste, že lidé, kteří uvidí film, nebudou znát představení?

Ne; někteří lidé, kteří později film zhlédli, viděli i představení. Jiní, kteří neznali hru, byli docela překvapeni „amatérským“ stylem. Mysleli si, že mi armáda Spojených států povolila vstoupit do skutečné basy a natočit tam film. To byl případ několika italských novin.

Z titulků vyplývá, že vy jste film točil a Adolfas ho stříhal. Kolik bylo vystřiženo? To představení trvalo jenom hodinu?

Stříh byl tady jen technickou záležitostí. Když mi došel film a bral jsem jinou kameru, herci se zastavili a trochu ještě přetáhli. Měl jsem rád tyhle přesahy a při první projekci tam vlastně ještě byly. Lidem z Living Theatre se to tak také líbilo. Ale David a Barbara Stoneovi, kteří zrovna v tu dobu začínali mít zájem o distribuci, film přijali, ale právě z distribučních důvodů jsme se rozhodli ty přesahy vystříhnout. Bratr se o to postaral. Právě se vrátil z Chicaga, kde stříhal a zpracovával GOLDSTEINA. Zvuk jsem točil kontaktně přímo na film, ale kromě toho jsem měl pro jistotu nezávisle běžící magnetofon. Na určitých místech jsme se rozhodli zvýraznit zvuk spojením dvou zvukových

nahrávek. Bratr to udělal. A potom, jedna kamera vždycky jak docházel materiál, zpomalovala, takže jsme museli nahradit příslušnou část ve zvuku tou nezávislou nahrávkou nebo to poslepopat v podstatě okénko po okénku. Byla tam spousta takové jemné technické práce, kterou můj bratr velice dobře provedl.

Pokud jde o samotnou hru, natočil jsem ji celou. Nicméně tam byla místa, která fungovala na jevišti, ale ve filmu už tolik ne. Jak v životě – něco z toho bylo prostě pro film příliš nudné. Jakkoli je celá ta hra dokumentární, ke konci se stává velmi divadelní: s tím hraním a melodramatickými replikami já nemůžu nic udělat. Tak jsem se rozhodl ty části ustříhnout. Lidé z Living Theatre tím zpočátku nebyli právě nadšeni, ale nakonec změny přijali a teď mají z toho filmu velkou radost. Hra trvala přibližně devadesát minut. Asi dvacet minut jsem ustříhl.

Ta hra má jeden zvláštní rys: na jevišti to musí být zrovna tak přísně bezcitné, jako by to bylo ve skutečném lapáku. Lidé, kteří „hráli“ námořníky, byli na sebe i na ostatní jako skuteční námořníci – možná ještě víc, podle toho, jak dlouho hra běžela.

Myslím, že to hráli asi rok. Všechny ty rány byly skutečné; nazkoušené, ale skutečné. Všichni herci museli umět texty všech ostatních, takže si mohli vyměňovat role. Dneska dostanu pět jí, zítra dostaneš ty. Oni byli svému divadlu neuvěřitelně oddaní.

Připadá mně zajímavé, že je to úplně stejné představení jako ve skutečnosti. Pouze v jiných souvislostech.

Právě proto jsem to chtěl nafilmovat. Mohlo by se to brát jako skutečnost, i když ve skutečnosti hra nebyla tak silná, jako je film, protože jsem vybral některé detaily, vystříhal mrtvá místa a rozpochyboval kameru. Ale přece jen, pro divadelního diváka té doby byl *The Brig* velice intenzivní zkušenost. Roku 1967 nebo 1968 mě pozvali na University of Delaware na jejich inscenaci *The Brig*. Byl tam také Kenneth Brown, autor hry. Představení se, pokud si vzpomínám, docela povedlo, ale nemělo to ten dopad na diváky, jako měla původní představení. Abyste v roce 1968 dosáhli téhož efektu, museli jste být dvakrát nebo třikrát tak šokující. Společnost se stala mnohem brutálnější.

Chtěl bych přičinit ještě jednu poznámku. Koncem šedesátých let vysílala berlínská televize svou vlastní verzi hry. Všechno velice pečlivě připravili, stálo je to hodně peněz, trvalo to měsíc – a byl to totální propadák. Nefungovalo to.

Zvuk v tom filmu je jakoby rytmický. Vždycky znovu začíná relativně tiše a pak narůstá, až nakonec překračuje hranici slyšitelnosti. To zkreslení bylo úmyslné?

Na jednom pásku došlo k distorzi, protože jsem byl s mikrofonem své kamery příliš blízko zvuku. Jiná kamera zase zkreslovala zvuk, když se zpomalovala. Já se ale rozhodl ta zkreslení uchovat, ba co víc: zkomboval jsem pásky, abych ho zvýraznil. To byla jedna z nejvážnějších výhrad, když jsem ten film udělal, a já ji musel vyvrátit. Hluk je podstatnou součástí toho filmu. Hluk je důležitější než to, co se říká.

Je to jako nějaká strašná hudba.

To není příjemný film na koukání. Podruhé to už nechcete vidět. Možná řeknete: „Jo, to se mi líbilo“, ale podruhé to už nebudete chtít vidět.

V čem spočívala vaše spolupráce s Markopoulosem na filmu AWARD PRESENTATION TO ANDY WARHOL (1964)?

Chtěl jsem v tom roce dát Cenu nezávislého filmu [Independent Film Award] Andymu Warholovi. Zorganizoval jsem řadu projekcí včetně Warholových filmů v New Yorker Theater. Jenže on řekl, že nechce přijít na jeviště nebo dělat cokoli takto veřejného, a tak jsem navrhl, že uděláme předání u něj v ateliéru a já to natočím. S tím souhlasil. Dali jsme dohromady několik jeho tehdejších superstars a dvě cívky filmu a všechno zařídili. Cestou do ateliéru jsem si najednou vzpomněl, že jsem mu chtěl dát i nějakou odměnu, tak jsem koupil v obchodě na rohu košík ovoce. Během vlastního předávání jsem potřeboval někoho, kdo by ovládal kameru, což byla bolexka s motorem. Gregory tam zrovna byl a řekl, že to udělá. Během skoro celého filmu je sice na scéně, ale ve zbývajícím čase ovládal kameru. Během kopírování jsem film zpomalil, což byla forma pocty Andymu: většina jeho filmů – v té době vlastně všechny – se promítaly rychlostí šestnáct okének za vteřinu, i když byly natáčeny rychlostí čtyřiaadvacet okének za vteřinu. Udělal jsem totéž, ale musel jsem na to jít přes kopírku, protože jsem chtěl na filmu zvuk.

Jak jste se dostal k Show Magazine a FILM MAGAZINE OF THE ARTS (1963)?

Viděl jste to?

Ano, hezký malý film.

Show Magazine potřeboval reklamní film a někdo jim navrhl, abych to udělal já. Souhlasil jsem. Dobře zaplatili. Pojal jsem to jako sérii filmového magazínu, který se měl objevovat jednou za měsíc nebo jednou za tři měsíce. Natočili jsme hodně materiálu, vždycky s lidmi z Show Magazine, kteří nás brali na různá místa. Jak jsem točil, všiml jsem si, že vždycky všude pohazovali po zemi jednotlivá čísla Show Magazine. Když jsem si pouštěl první verzi filmu, byli v šoku, že jsem vynechal všechny ty časopisy a většinu záběrů modelek, které mě přinutili točit (něco z toho přece jen vidíte na úplném konci filmu). Tím celý projekt skončil. Myslím, že koncepce filmového magazínu, kdyby mě byli skutečně podpořili, byla dobrá a získala by mnohem lepší ohlas než to, co chtěli oni.

To je, myslím, první váš film, který jsem viděl.

Jsou tam některá místa, která mám velice rád; celé se mi to líbí, opravdu. Hned po promítání se zmocnili originálu a chtěli pak najmout vlastního střihače, který by to přestříhal podle nich. Také si vzali všechny výstřižky, ale nakonec s tím nic neudělali. Všechny mé kopie jsou jen z pracovní kopie.

Byl ten nazelenalý tón černobílé způsoben tím, že se kopíroval černobílý film na barevný materiál?

Konkrétně v tomto případě to byla má volba.

Použil jste zajímavou hudbu od Sorm De Hirsch a dalších.

Část s Lucií Dlugoszewskou je jedinečná. Myslím, že je to mimořádná skladatelka a performerka.

Z vašich filmů jsem nejčastěji viděl WALDENA. Když jsem ho viděl poprvé, uvědomoval jsem si hlavně deníkové aspekty, ale později jsem si zrovna tak uvědomoval měnící se filmový materiál a různé barvení černobílého filmu. Teď to vnímám jako zkoumání vašeho osobního prostředí i jako zkoumání filmových materiálů.

To jsou všechno ovládané náhody. Některý materiál byl použit jen proto, že byl dostupný, když mi došel film. Když jsem točil tu část, která se dnes jmenuje Návštěva u Brakhageových, došel mi materiál a Stan našel pod postelí nějaký prošlý Kodachrome. Má to úplně jiné zrno než okolní materiál. Někdy mi došla barva, tak jsem točil na černobílý film. Neměl jsem žádný plán, jak používat filmové materiály. Ale když už jednou máte všechny ty různé materiály, začnete pracovat s barvou; dáváte pozor na její vlastnosti. Ten moment, o kterém mluvíte, je dán celým mým přístupem k filmovým laboratořím. Víte, jak jsou někteří filmaři paranoidní a starostliví, pokud jde o laboratoře. Obyčejně se filmař snaží dohlížet na laboratorní práce, kontroluje jednu kopii za druhou, odmítá je, mění laboratoře... To já nedělám. Vidím to tak, že cokoli se v laboratořích stane, bude to to, co chci. Neoznačuji jim, že by měli udělat tuhle část světlejší a tamtu tmavší. Já dělám svou práci v kameře a od laboratoří chci jen to, aby udělali kopii rovnou, jak se říká „na jedno světlo“, s žádnými zvláštními expozicemi, jen tak. Výsledky, které dostávám, se mi obvykle líbí. Nikdy jsem neodmítnul kopii. Když se něco opravdu nepovede, tak samozřejmě dám najevo, že by se to mělo na příští kopii opravit. Myslím, že mám svůj materiál zcela pod kontrolou; nenechávám nic na laboratořích, aby to udělaly nebo neudělaly.

Když jste dělal WALDENA, tak jste musel mít obrovské množství deníkového filmového materiálu. Jak jste došel k tomu, že jste z toho udělal jeden určitý film?

Galerie Albright-Knox v Buffalu měla nějakou speciální oslavu, už nevím, při jaké příležitosti, a kupovali nová díla z oboru hudby, tance a filmu a možná i nějakých jiných umění. Film tam byl věněn na žádost Geralda O'Gradyho, byl tam poradcem. Vyzvali mě, abych udělal film a dali mi na to deset měsíců. Použil jsem materiál, který jsem mohl dát co nejspíše dohromady. Galerie pomohla vyrobit kopii a zaplatila výlohy. Verze, kterou jsem pouštěl v Buffalu, měla zvuk na pásce a také to bylo o něco kratší než dnešní verze. Později jsem se rozhodl film dokončit a zařadit do něj nějaký další materiál.

Z těch čtyř dělů byl pro mě vždycky nejsilnější první. Některé jeho části jsou distribuovány samostatně.

Ano, CASSIS, NOTES ON THE CIRCUS, REPORT FROM MILLBROOK a HARE KRISHNA, všechny natočené v roce 1966.

To mě přivedlo k otázce, jestli jste to stříhal díl po dílu, nebo...

Pracoval jsem na tom jako na celku. Nicméně určité části jsem dal do distribuce, než byl dokončen zbytek a než přišlo pozvání z Buffala. Nakonec jsem si myslel, že je stáhnout z oběhu, kromě CASSIS, které se liší od toho, co vidíte ve WALDENOVÍ, a REPORT FROM MILLBROOK, která je také odlišná.

Kdy jste se seznámil s Thoreauovým Waldenem?

To je jedna z knih, jimiž je posedlý Peter Beard. Během natáčení HALLELUJAH THE HILLS mi dal její výtisk, a když jsem stříhal WALDENA, měl jsem ho vždycky při sobě. Dlouho jsem si myslel, že to bylo poprvé, co jsem to četl. Ale později, když jsem přepisoval své rané deníky z roku 1948, jsem zjistil, že jsem tehdy *Waldena* četl, a sice německy.

Někdy se o tom uvažuje jako o knize pojednávající o životě v přírodě, ale Thoreau bydlel těsně za městem. V tomto smyslu je vaše použití Central Parku jako jezera Walden neobyčejně přesné.

Nejde jen o Central Park. Pro mě existuje Walden v celém městě. Můžete zredukovat město na váš velmi malý svět, který třeba nikdo jiný nevidí. Na WALDENA lidé obvykle reagují otázkou: „Je to New York?“ Jejich New York, to jsou ošklivé budovy a depresivní, morbidní kvádry betonu a skla. To není můj New York. V mém New Yorku je hodně přírody. WALDEN je udělán ze zlomků vzpomínek na to, co jsem chtěl vidět. Co jsem vidět nechtěl, to tam není.

Je New York první velkoměsto, ve kterém jste strávil hodně času?

Ano, první moderní velkoměsto. Všechna ostatní města, kde jsem byl předtím, než jsem přijel sem – města jako Hamburg, Frankfurt nebo Kassel –, byla za války zničena. Moc toho z nich nezůstalo.

Před tím, než jste dělal WALDENA, jste už dlouho filmoval. Došlo k tomu, že jste se předem rozhodoval, že půjdete točit to či ono pro nějaký určitý film? Je jasné, že jste šel několikrát do cirkusu kvůli NOTES ON THE CIRCUS.

Ne, neplánoval jsem to. Jen jsem zaznamenával své reakce na to, co se děje kolem mě. NOTES ON THE CIRCUS – původně jsem si myslel, že to celé udělám napoprvé. Ale s cirkusem jsem se sblížil a šel jsem tam třikrát nebo čtyřikrát. Předem jsem se rozhodl

nafilmovat svatbu Petera Bearda, ale když jsem tam přijel, zjistil jsem, že moje bolexka nefunguje. Peter měl náhodou kameru Beaulieux, tak jsem ji použil. A bylo to poprvé, takže to bylo hodně riskantní.

Jaký je váš vztah k Peteru Beardovi? V denících mu věnujete velkou pozornost.

Seznámil jsem se s ním před HALLELUJAH THE HILLS. Byl to bratranec Jeroma Hilla, kterého jsem už před tím znal. Spřátelili jsme se během natáčení HALLELUJAH THE HILLS a přátelství pokračovalo dál.

V prvním díle říkáte: „Dělám domácí filmy – a proto žiju“, což je velmi často citovaná věta. Viděl jste hodně domácích, rodinných filmů?

Ne. Než se na scéně objevili Kucharové, moc osmimilimetrových filmů jsem neviděl. To oni jich pár vynesli na světlo. Mnoho milionů kamer poletovalo po téhle zemi a natáčelo domácí filmy, ale nikdo to neviděl. My jsme koncem padesátých let chodili na promítání amatérského klubu.

Všechny vaše filmy se zabývají společenskými rituály, ale WALDEN jako by byl obzvlášť zaměřen na ty společenské rituály, které obvykle bývají materiálem pro domácí filmy – hlavně to jsou svatby.

V mých denících je řada svateb. Svatba je velká událost v životě každého člověka; je to pestré a hodně se slaví. Jako dítě jsem si léta pamatoval na svatbu své sestry. Tam, odkud já pocházím, trvají svatby týden nebo dva. Takové příležitosti mě lákají. Tady samozřejmě žádné takové svatby nejsou, ale přesto je natáčím a doufám, že objevím svatbu svých vzpomínek. Jsou také místa, kam se stále vracím. Jedním z nich je Metropolitní muzeum. O sobotách a nedělích tam sedí spousta lidí na schodech před hlavním vchodem. Je na tom něco jedinečného a já tam chodil celá léta a snažil se zachytit tu náladu, která tím proniká. Myslím, že nakonec jsem si řekl, že už mám, co jsem chtěl a už se tam nevracím. Podzim v Central Parku je také něco úžasného a chodil jsem tam léta, ale teď už také myslím, že se to uzavřelo. Zima v Central Parku zrovna tak. A točil jsem hodně dešťů v New Yorku.

Když jsem točil materiál do WALDENA, chtěl jsem udělat deníkový film náctileté dívky, která právě opouští dětství a vstupuje do dospělosti. Sbíral jsem deníky a dopisy dívek toho věku a udělal jsem hodně poznámek. Chtěl jsem udělat film – vlastně cyklus tří nebo čtyř filmů, jeden o patnáctileté dívce, další o pětadvacetileté ženě a pětadvacetiletém muži, pak o pětadvacetiletých, o pětadesátiletých. Nikdy jsem se nedostal dál než k poznámkám. Ale při různých příležitostech jsem udělal několik záběrů s třemi čtyřmi dívkami, které jsem zamýšlel použít ve filmu. Vždycky jsem je filmoval v parku. Některé ty mladé ženy byly přítelkyněmi přátel, některá jejich jména si už ani nepamatuju. Nicméně takový je důvod, proč se opakují záběry nebo sekvence mladých žen v parku.

Když jste pracoval na WALDENOVĚ, zkoušel jste různé typy hudby s různou obrazivostí?

Chodil jsem tenkrát s magnetofonem Nagra nebo Sony a vybíral jsem si zvuky v situacích, které jsem filmoval. Je tam ale dlouhý úsek, kde jsem neměl žádné zvuky, a tak jsem požádal Johna Calea, aby mi nahrál nějakou hudbu. Je to velice naléhavý, konstantní zvuk, který trvá patnáct nebo dvacet minut. Není tam žádný vrchol; je to kontinuální, jen nějaké drobné variace.

Funguje to ve velmi tajemném propojení s obrazem. Jsou tam všechny možné jemné vazby. Dokonce i ve variacích – nepatrný pohyb ve zvuku se dá spojit s paralelním pohybem v obraze.

Asi bych měl odhalit jedno tajemství: ten zvuk Johna Calea je zfalšovaný; zdvojnásobil jsem totiž rychlost. Tak, jak to bylo, to nefungovalo. Zkoušel jsem různé zvuky s různými částmi, udělal jsem různé pokusy. Někdy jsem měl i dva nebo tři televizory zapojené zároveň, plus zvukovou nahrávku a rádio. Stříhal jsem, poslouchal a zkoušel jsem najít náhodná spojení. Nahrávací zařízení bylo vždy připravené, takže když se něco povedlo, mohl jsem to okamžitě zaznamenat.

WALDEN začíná zvukem podzemky.

V tom filmu je mnoho zvuků ulic a podzemní dráhy. To je hlavní podklad, do něhož jsou všechny ostatní zvuky zasazeny.

Úvodní zvuk podzemky trvá velmi dlouho a sugeruje průlet časem. Pak náhle ustane a dveře se otevřou, právě ve chvíli, kdy se probouzí a kdy se probouzí také jaro.

Mám rád ten zvuk. Prochází všemi díly mých filmových deníků. V té době jsem také hodně chodil a vždycky tam byl ten hluk ulice.

Předpokládám, že tak jako v LOST LOST LOST, i tady je materiál řazen chronologicky, i když ne zcela.

Ano, musel jsem některé části přesunout z čistě strukturálních důvodů. Nechtěl jsem mít dvě dlouhé pasáže jako jsou NOTES ON THE CIRCUS a REPORT FROM MILLBROOK hned vedle sebe. Bylo by to příliš, vyhodilo by to strukturu z rovnováhy. Něco jsem musel oddělit; ty delší pasáže jsem přesunul, ale kratší scény jsem ve většině případů nechal v chronologickém pořádku.

V posledním díle je sekvence s Johnem Lennonem a Yoko Ono. Znal jste je?

Znal jsem Lennona. Yoko jsem znal snad od roku 1959 nebo 1960. Kolem roku dvaadvacátý odjela do Japonska a pak se zase vrátila do New Yorku. Kvůli přistěhovalectví pak potřebovala práci, a tak dostala ve Film Culture první oficiální zaměstnání v téhle zemi.

Od té doby jsme přátelé. S Johnem jsem se seznámil, když si vzal Yoko. Když se vrátili z Londýna, aby se usadili v New Yorku, byli celkem opuštění. Hned první večer, bylo už hodně pozdě, jsem je vzal na kávu. Nemohli jsme najít nic, kde by měli otevřeno, až jsme nakonec došli do baru Emilio's na Šesté avenue. Sedli jsme si a dali si irskou kávu. John byl náramně šťastný, že ho tam nikdo neznal, nikdo ho neotravoval. Jenže zrovna když jsme chtěli odejít, mladá nesmělá číšnice dala Johnovi kus papíru a požádala ho o autogram. Celou dobu věděla, kdo to je.

Mám pravdu, když říkám, že v čase WALDENA jste cítil, že věci, o které vám nejvíc jde, jsou stále křehčí?

V sekvenci ze Central Parku je část velice pesimistického „vyprávění“ nebo „mluvení“, ve které říkám, že za nějakou dobu, možná ne za tak dlouho, už nebudou žádné stromy a květiny. Ale tenhle přístup nemá dominovat celému filmu. Obecně bych řekl, že cítím, že pro ty, kteří chtějí, vždycky bude WALDEN. Každý z nás žije na malém ostrově, v docela malém okruhu skutečnosti, která je naší vlastní skutečností. Vymyslel jsem si vtip o zenovém mnichovi, který stojí na Times Square a lidi se ho ptají: „Tak co říkáte na New York – ten hluk a provoz?“ A mnich odpoví: „Jaký hluk? Jaký provoz?“ Všechno si to můžete odstříhnout. Nejde o to, že dneska můžeme všechno mít, ale o to, že zítra nebude nic. Je tu to ohrožení, ale nakonec je jen na nás, jestli udržíme ty zlomky ráje naživu a ochráníme je a uvidíme, že žijí a rostou.

Má to samozřejmě i svou druhou stranu, další nebezpečí. Dokonce i v koncentračních táborech, v táborech nucených prací, si lidé dokážou najít potěšení z určitých věcí. Neseďel každý v táboře nucených prací s nosem u země a nenaříkal: „To je hrůza! To je hrůza!“ Jsou okamžiky citů, štěstí, přátelství, dokonce i krásy, ať jste kdekoliv. Takže co jsem prve řekl, by mohlo být chápáno jako ospravedlnění a přijetí jakéhokoli daného stavu. Nechtěl bych, aby to bylo takto interpretováno. Někde bych měl mít hranice, co mohu nebo mám já – nebo kterákoli lidská bytost – akceptovat. Tak jako Gándhí.

Je otázka, co má člověk dělat proti destrukci. Má chodit s plakáty a transparenty, nebo se stáhnout a pěstovat organické potraviny ve Vermontu a doufat, že tím, že vyrábí něco dobrého a dělí se o to s ostatními, přesvědčí ty ostatní, aby uviděli hodnotu toho, co dělá a vydali se podobným směrem?

Změna nemůže přijít shora. Tam nahoře, kde sídlí všelijaké vlády, je to totálně prohnílé. Tato civilizace nemůže být revolucionizována, změněna: musí být vyměněna.

Název WALDENA stejně jako dalších vašich filmů se měnil.

Jistě, WALDEN se původně jmenoval DIARIES, NOTES & SKETCHES (ALSO KNOWN AS WALDEN). Jenže teď, protože mám hodně dalších dílů deníkového materiálu, nastal zmatek – přinejmenším pro laboratoře. Když jsem používal titul DIARIES, NOTES & SKETCHES: LOST LOST LOST, pořád psali na krabice DIARIES, NOTES & SKETCHES a zbytek vynechávali. Nemohl jsem dělat nic jiného, než vymyslet jiné tituly. Všechny moje filmové deníky jsou DIARIES, NOTES & SKETCHES, ale zároveň pojmenovávám jednotlivé části jejich zvláštními názvy: WALDEN, LOST LOST LOST, IN BETWEEN, NOTES FOR JEROME a tak dále.

Jak se vztahuje to, co vidíme v IN BETWEEN k WALDENovi z hlediska časového období?

IN BETWEEN je „mezi“ LOST LOST LOST a WALDENEM.

Uvažoval jsem o tom titulu vzhledem k vaší situaci: částečně jste zakořenil tady, ale pořád jste Litevec...

Ano, může to tak být. Je to úžasné, kolik toho můžete skrýt – nevědomky.

WALDEN je hodně spojen s cestováním, zatímco v IN BETWEEN je víc domácího života. A je tam cítit vztah s ženou.

Nechtěl jsem, aby byl WALDEN příliš dlouhý, a tak jsem mu dal určité tempo. Několik sekvencí v IN BETWEEN je mnohem pomalejších. Nejsou natáčeny pookénkovým způsobem. Nechtěl jsem dávat ten materiál do WALDENa, a když jsem ho dokončil, myslel jsem si, že bych ho použil, tak jsem ho sestavil a dal do IN BETWEEN.

Udělal jsem několik verzí IN BETWEEN, z nichž jednu jsem zveřejnil a pak jsem ji přestříhal. Ten materiál se těžko sestavoval, protože tam byly záběry se Salvadorem Dalím, a ty byly úplně jiné než všechno ostatní. Nakonec jsem se rozhodl tu část oddělit. Dal jsem Dalího, abych tak řekl, kam patří a pomocí číslování jsem to trochu rozbil. Teď je to jeden z mých oblíbených filmů.

Posledně jste se zmínil, že v padesátých letech jste nasbíral neuvěřitelné množství materiálu, ale v LOST LOST LOST jste použil jenom malou část. Platí to také pro šedesátá léta?

Asi trochu méně. V LOST LOST LOST jsem použil asi sedminu materiálu, který jsem měl, ve WALDENovi a v IN BETWEEN to byla asi třetina. REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA jsem natočil v poměru asi tak jedna k jedné. Ve filmu jsem použil všechno.

Máte ještě nepoužitý materiál?

Všechno to mám. Možná se k tomu někdy vrátím, něco z toho použiju a udělám z toho zas něco jiného. Některý materiál není vůbec špatný, ale zatím to nikam nepatřilo. Většina toho, co nebylo použito v prvních dílech LOST LOST LOST, není moc zajímavá, i když ten materiál má historický význam z hlediska přistěhovaleckého života. Nemělo by se to zničit, i když to pomalu práchniví...

Poprvé jsem se setkal s REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA v roce 1973 na Hampshire College. Po projekci na vás nějaký chlápek z poslední řady zakřičel: „Proč nemůžete nechat něco na pokoji?“ To byla trochu rána. Já se na ten film také díval a přišlo mi to milé, ale v tom člověku to vyvolalo tuhle krutou reakci. Bylo to neobvyklé?

Ještě tak před deseti lety to byla velmi častá reakce na pookénkové natáčení a na krátké záběry, na přeexponované nebo podexponované záběry, vlastně obecně na nezávislé filmaře. Teď je toho méně a méně, protože lidé si zvykli na tenhle typ filmové řeči.

REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA jsou nejdříve stříhaný film, ve kterém se patrně primárně zajímáte o čas, váš návrat k minulosti je tu jedním z hlavních témat. Ve *WALDENOWI* jsou zmínky o minulosti, ale není tam to přímé, soustředěné zaujetí. Bylo to tím, že jste se mohl vrátit do Litvy, a tak se vám celá záležitost stala přímější?

Možná máte pravdu, nevím. Je to složité. Oficiální reakce v Sovětském svazu a všech těch republikách byla neudržovat žádné kontakty s uprchlíky, exulanty, lidmi bez domova, kteří odešli během války – pokud nějaká osoba není pro ně potenciálně užitečná. Už jsem psal pro moskevský časopis *Isskustvo kino*. Nějací Sověti viděli v Benátkách *THE BRIG* a redaktor *Pravdy*, který to viděl v New Yorku, napsal plamennou recenzi. Film byl pozván na filmový festival do Moskvy a prezentován jako důležité antimilitaristické, antikapitalistické dílo. Poslali sem za mnou korespondenty z Moskvy, aby se mnou udělali rozhovor, udělali také rozhovor s mou matkou v Litvě. Najednou jsem cítil, že mám dostatečný vliv, abych požádal o vízum a navštívil Litvu. Byl jsem pozván na festival do Moskvy, a tak jsem si myslel, že požádám o povolení k cestě do Litvy, abych navštívil matku.

Víc než deset let jsem si nesměl s matkou ani psát. Napsal jsem nějaké básně proti Stalinovi, a tak jsem byl kriminální živel. Moji bratři byli kvůli mně zavřeni, můj otec kvůli tomu předčasně zemřel. Tajná policie po léta sledovala dům mé matky. Doufali, že jednoho dne se vrátím domů a oni mě dostanou. Matka mi to řekla v roce 1971. Během mé návštěvy doma nebyla jediná noc, kdy bych nebyl připraven vyskočit z okna, abych utekl, kdyby po mně policie šla. A to bylo v roce 1971, tolik let po Stalinově smrti.

Litevská vláda, její část, která měla na starosti umění, zaregistrovala, že jsem byl v Moskvě přijat přátelsky – od *Pravdy* po *Literaturnuju* gazetu. Tak si řekli, že mi mohou dovolit nejen návštěvu matky, ale když se to otočilo, tak také vydání mých sebraných básní. Do té doby jsem pro ně oficiálně prostě neexistoval. V oficiálním stranickém tisku mě vlastně zesměšlili. Otiskli několik odstavců z mých textů s vynechanými slovy, věty obrátili naruby a prezentovali mě tak jako případ choré a zkorumpované mysli. To bylo někdy v roce 1965. Ale jakmile začala být ke mně Moskva laskavá, Litva ji ihned napodobila. Najednou jsem mohl, cokoli jsem chtěl. Návštěvníci většinou nesmějí do vesnic, musejí se zdržovat jenom kolem hotelu. Nabídli mi oficiální filmový štáb, abych dělal, co budu chtít, ale já jim řekl: „Budu pracovat s bolexkou, nechci žádný štáb.“ Bylo jim to divné, ale ustoupili. Kolem byl pořád jejich štáb, točili svůj film o mně a mé matce – na cinemaskop. Mám kopii, kterou mi poslali.

Během té cesty jsem natočil také něco v Moskvě, ale zatím jsem to nepoužil.

Když jste roku 1974 nebo 1975 přijel do Uticy předvést REMINISCENCES OF A JOURNEY TO LITHUANIA, přišla nějaká žena litevského původu a zdála se být velmi rozčilená.

Přístup starší generace přistěhovalců je obecně takový, že když jedete do některé té země, musíte být člen komunistické strany nebo jste přinejlepším komunistou duchem a zrazujete věc těch, kdož bojují za osvobození baltských – nebo pobaltských – států. Nicméně mladší generace je pro kulturní výměnu, protože má za to, že jediná cesta, jak pomoci Litvě, je jet tam a informovat lidi. Jinak nic nevědí, žijí v kontrolovaném nevědomí.

A tak posíláte knihy, cokoliv můžete, a když se tam něco z toho, co posíláte, dostane – což je zázrak – někdo to uvidí a něco se stane. Starší generace přistěhovalců je pro naprosté odstřížení, což nepomáhá ani jedné straně.

V REMINISCENCES se zdá být Litva pod sovětskou nadvládou docela příjemná. Je tam pár okamžiků, kde si vaši bratři tropí žerty o tom, co si budou myslet Američani, tváří se jako „je nám celkem fajn, ujde to“.

Ano, Litva je zemědělská republika, která vyrábí hodně potravin pro zbytek Sovětského svazu, takže má privilegované postavení. Tedy do určité míry. Nesmíme zaměňovat jídlo se svobodou... Tam se to nesměšuje. Jedí, ale také chtějí svobodu. To jenom Moskva a Washington si pletou chleba a ekonomickou prosperitu se svobodou.

Když zástupce sovětské kinematografie tady v New Yorku trval na tom, že chce můj film vidět, tak jsem mu ho pustil. Chytil se stropu. „Jak jste si mohl dovolit udělat takový film a ukázat ho světu?! Proč jste neukázal továrny? Proč jste neukázal pokrok?“ Odpověděl jsem, že v tomhle filmu mě zajímá jen má matka a mé vzpomínky na dětství, toť vše. To je moje minulost. Nedokázal to pochopit. Myslel si, že je to strašné a urážlivé. Ani láhev vodky mu nezvedla náladu. Donatas Banionis, hvězda ze SOLARISU, viděl ten film s ním a podle něj byl skvělý. Ti dva se do sebe málem pustili. Situace se zklidnila až s další lahví vodky a několika písněmi.

Byl jste nějak časově omezen? Jak dlouho jste směl pobývat v Litvě?

To bylo bez omezení. Ptali se, proč tam nezůstanu nadobro. Moje matka se také ptala, dokonce mi už hledala nevěstu. Já se ale musel vrátit.

V jednom okamžiku v druhé půlce filmu říkáte „ráno čtvrtého dne“. Přichází to jako šok, protože se zdá, jako bychom tam už byli hodně dlouho. Mimochodem, mezititulek na začátku slibuje „100 mrknutí na Litvu“. Proč jste přestal po devadesátém prvním?

Jenom jedenadevadesát? Myslel jsem, že jsem to dotáhl na devadesát čtyři nebo devadesát šest. Řekl jsem si, že se slituju nad publikem a dopřeju jim jich jenom devadesát jedna. Na druhou stranu, co je to „100“? To je jen taková idea; v širším smyslu film ukazuje stero mrknutí.

Také jedno schází, číslo sedmdesát jedna.

Ta část se mi nelíbila. Vystříhl jsem ji a nikdy nenahradil a nikdy jsem ani neopravil číslování. Bylo by to moc práce. Myslel jsem, že si toho většina lidí nevšimne. Možná tam nakonec něco dám.

Časová struktura toho filmu je velice složitá. První část začíná koncem vašeho období vykořeněnosti. Pak se vracíme k nejranějšímu údobí vaší americké zkušenosti. V druhém díle se děje něco obdobného: cestami do Litvy se stále pohybujete směrem kupředu ve smyslu

vašeho osobního vývoje a zároveň se vracíte do času nebo při nejmenším na místo, kde jste byl před materiálem z roku 1950. Ve třetí části pokračuje váš život s vaší americkou rodinou – s Kenem a Flo Jacobsovými, Annette Michelsonovou – a vy navštěvujete Kremži, místo, které je po staletí centrem kulturní kontinuity.

To se vyvinulo přirozeně. Není to tím, že bych si sedl a přemýšlel o čase a o minulosti. Ten materiál vznikl také tím, že jsem jel z Litvy rovnou do Kremže. Původně jsem si myslel, že použiju jenom materiál z Litvy, ale jak jsem o tom víc přemýšlel, zalíbilo se mi, jak ten rakouský materiál všechno zkomplikoval. Pak jsem se rozhodl to zkomplikovat ještě dál, dát tomu více úhlů, více směrů tím, že přidám pasáž z Brooklynu. Později jsem přidal ještě nějaké záběry z Hamburku. Vyvíjelo se to prostě tak, jak jsem na tom pracoval. Čas, čas a kultura, se staly velmi integrálními. Kultura, jak ji představuje Kubelka, Jacobs, Annette, [Hermann] Nitsch, se stala mým domovem. To bylo jasné už v době, kdy jsem nesměl do Litvy.

Vaše matka je v tom filmu úžasná.

Je pořád ve velmi dobré formě. Je jí devadesát šest [Elzbieta Mekas zemřela 12. ledna 1983 ve věku devadesáti sedmi let].

NOTES FOR JEROME jsou ve srovnání s ostatními filmy uspořádány velmi odlišným způsobem. Větší roli tu hraje konkrétní místo: prostředí Jeroma Hilla v Cassis. Vznikal ten materiál přerušovaně během let?

Celý film má asi pětáctyřicet minut. Asi tak třicet osm minut je z výletu v roce 1966, jsou tam také asi tři minuty z výletu v následujícím roce. Po deseti letech, roku 1977, jsem tam jel na výlet znovu. Použil jsem asi dvě minuty z toho, co jsem tam natočil.

Mezitulky jsou tam používány velmi odlišně. Občas se opakují a stávají se z nich motivy.

Ve všech ostatních deníkových dílech jsou mezitulky používány velice konkrétně k tomu, aby popsaly, co se stane dál. V tomto filmu je mnoho titulků, které nejsou deskriptivní. Konstatují něco, co nemá nic společného s žádným obrazem. Experimentoval jsem s různými způsoby užití titulků.

Zvuk je také jiný. Není tam žádný vypravěč.

Je tam jen docela málo mého hlasu – možná proto, že jsem tam hodně nahrával a měl jsem hodně dalších zvuků.

Táhlo vás to do Cassis jen kvůli přátelství s Jeromem Hillem?

Jerome Hill tam měl malé venkovní divadlo na břehu Středozemního moře. Obvykle tam přivedl nějaké muzikanty, třeba Julliard Quartet. V roce 1966 však přesvědčil město Cassis, aby spolu s ním sponzorovalo vystoupení Living Theater nazvané *Frankenstein*.

K tomu účelu byl postaveno zvláštní divadlo pod širým nebem. Jerome chtěl někoho, kdo by tu událost zaznamenal a já souhlasil, že mu pomohu. Natočil jsem *Frankensteina* a *The Mysteries*. *Frankenstein* je nejskvělejší představení, jaké jsem kdy viděl. Ne to, co se objevilo v New Yorku, ale to, které bylo v Cassis.

Byla ta část z Cassis ve WALDENOVÍ natočena v jiné době?

Ta byla natočena v roce 1966.

Je PARADISE NOT YET LOST skončen, nebo je to část většího filmu?

Nevím to jistě. Uvažuji o změnách. Možná z toho udělám film na dvě plátna.

Je ten materiál, který máte pro všechna další léta podobný tomu, co jste měl pro PARADISE NOT YET LOST? To je poměrně veliký film.

Tolik materiálu mám z každého roku. Je tam celý film ze Cincinnati.

Ze Cincinnati?

Nějaký čas jsem tam bydlel a také jsem strávil hodně času s dětmi Jackie Kennedyové a Lee Radziwillové. Mám z té doby spoustu materiálu.

Jak k tomu došlo?

Po Kennedyho smrti procházela Jackie obtížným obdobím, kdy se bála o děti. Chtěla pro ně něco udělat. Peter Beard je tehdy vyučoval dějinám umění a řekl si, že bych je mohl naučit trochu filmovat. Dal jsem jim jednoduché kamery a připravil jsem pár základních příkladů a oni se při tom náramně bavili. Ukázalo se, že právě to potřebovaly. Caroline se pak začala zajímat o fotografii a film. Když John chodil ještě do školy, udělal několik opravdu vynikajících osmimilimetrových filmů. Byl to patrně jeden z nejúžasnějších filmů na čtyři plátna, skoro tak dobrý jako od Harryho Smitha.

Dostáváte se do situace, že vám materiál připadá jako tíha, kterou musíte nést, nebo se k ní vracíte jako k něčemu, na co se těšíte?

Ožívám opravdu jenom ve střížně nebo když točím. Zbytek mého života je otroctví. Obávám se však, že většina mého raného materiálu – stejně jako moje rané filmy – mizejí, odcházejí. Kdyby se měly moje filmy zachránit, přišlo by to asi na čtyřicet tisíc dolarů, a to je moc peněz. Peníze – nebo prach. Peníze proti prachu času, v nějž se nakonec naše díla promění.

(New York City, prosinec 1982 až leden 1983)

Přeložil Michal Bregant

Přeloženo z anglického originálu:

Scott MacDonald, *A Critical Cinema 2. Interviews with Independent Filmmakers*.
University of California Press, Berkeley / Los Angeles / Oxford 1992, s. 80 – 108.

Citované filmy:

Award Presentation to Andy Warhol (Jonas Mekas, 1964), *The Brig* (Jonas Mekas, 1964), *Cassis* (Jonas Mekas, 1966), *Film Magazine of the Arts* (Jonas Mekas, 1963), *Gertrude Stein, When This You See, Remember Me* (Perry Miller, 1970), *Guns of the Trees* (Jonas Mekas, 1960 – 1961), *Hallelujah the Hills* (Adolfas Mekas, 1963), *Hare Krishna* (Jonas Mekas, 1966), *Charmides* (Gregory Markopoulos, 1948), *In Between* (Jonas Mekas, 1978), *Kabinet doktora Caligariho* (Das Kabinett des Dr. Caligari; Robert Wiene, 1919), *Kráska a zvíře* (La Belle et la Bête; Jean Cocteau, 1946), *The Little Fugitive* (Morris Engel, 1953), *Lost Lost Lost* (Jonas Mekas, 1976), *Lysis* (Gregory Markopoulos, 1948), *Notebook* (Marie Menken, 1963), *Notes for Jerome* (Jonas Mekas, 1978), *Notes on the Circus* (Jonas Mekas, 1966), *Pád domu Usherů* (La Chute de la maison Usher; Jean Epstein, 1928), *Paradise Not Yet Lost* (Jonas Mekas, 1979), *Psyche* (Gregory Markopoulos, 1948), *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (Jonas Mekas, 1971 – 1972), *Report from Millbrook* (Jonas Mekas, 1965 – 1966), *Solaris* (Andrej Tarkovskij, 1972), *Walden* (Jonas Mekas, 1969).