

**Akademie múzických umění v Praze
Filmová a televizní fakulta**

Centrum audiovizuálních studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE

**Pourquoi filmez-vous?:
po stopách mediální sebereflexivity v Torontské nové vlně
a v díle Petera Mettlera**

[BcA. Martin Dušek]

Vedoucí práce: Mgr. Helena Bendová
Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, květen 2024

**The Academy of Performing Arts in Prague
Film and TV School**

Centre for Audiovisual Studies

MASTER'S THESIS

**Pourquoi filmez-vous?:
Following traces of media self-reflexivity in the Toronto New
Wave and the work of Peter Mettler**

[BcA. Martin Dušek]

Thesis / Dissertation supervisor: Mgr. Helena Bendová
Academic title: MgA.

Prague, May 2024

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci s názvem

Pourquoi filmez-vous?:

po stopách mediální sebereflexivity v Torontské nové vlně a v díle Petera Mettlera

vypracoval samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím pouze uvedené literatury a pramenů a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu. Souhlasím s tím, aby práce byla zveřejněna v souladu se zákonem a vnitřními předpisy AMU.

Praha, dne

.....

BcA. Martin Dušek, podpis

Poděkování

Děkuji Heleně Bendové a Marii Pochobradské za pomoc s rozmotáním mých zamotaných souvětí.

Abstrakt

Jako audiovizuální tvůrce si sám kladu otázku co je ten nástroj, kterému se podstatnou část svého života věnuji. Nevymyká se mi díky rychlosti vývoje technologií tak trochu z rukou? V současném světě jsou prvky audiovize téměř všudypřítomné – mobil v kapse, obrazovky monitoru, reklamní poutače a tak dále. Tato otázka je snad ještě ožehavější s příchodem generativních modelů umělé inteligence.

V poměrně krátkém časovém výseku na přelomu 90. let 20. století se mladým tvůrcům v kanadském Torontu nabízí dobré příležitosti, jak filmově experimentovat. Vzniká mnoho především hraných filmů, které unikají od dosavadní tradice cinema-verité a hledají vlastní umělecký jazyk. Mnohdy ve filmech autorky a autoři tematizují přímo či nepřímo audiovizualitu a svět protkaný (tehdejšími) moderními technologiemi, které jsou s tím spojené. Tyto aspekty mediální (sebe)reflexe jsem se v období takzvané Torontské nové vlny rozhodl prozkoumat u tří autorů – Atom Egoyan, Patricia Rozema a Ron Mann. Zvláštní pozornost potom v této práci dostane Peter Mettler, který v reflexivitě médií ve své tvorbě pokračuje takřka dodnes. Schopnost imerze, fascinace a odstříhnutí se na nějaký čas od okolního světa, jakou mají audiovizuální technologie, je přesně to, k čemu se Mettler ve kriticky vyjadřuje a co jeho filmy tak ze své podstaty činí paradoxním.

Nakonec se podívám na oslnivost a lesk mediální reprezentace obrazu a zvuku – prozkoumám, jak ideální svět audiovizuální fikce ovlivňuje naše chápání „skutečného“ světa.

Abstract

As an audiovisual artist I ask myself: what instrument do I devote a significant part of my life to? Isn't it getting a little out of hand with the speed of technology development? In today's world, elements of audiovision are almost ubiquitous – mobile phone in a pocket, monitor screens, advertisement banners etc. This question is even more pressing with the advent of generative models of AI.

In a relatively short period of time at the turn of the 1990s, young filmmakers in Toronto, Canada were offered good opportunities to experiment with film. Many, especially feature, films were created, which escaped from the persisting tradition of the cinema-verité style and sought their own artistic language. In the films, the authors often thematize directly or indirectly audiovisuality and the world interwoven with the (then) modern technologies associated with it. I decided to explore these aspects of media (self)reflection in the era of so-called Toronto New Wave with three authors – Atom Egoyan, Patricia Rozema and Ron Mann. Special attention in this work will be dedicated to Peter Metler, who continues to reflect on media in his work today. The ability to immerse, fascinate and cut oneself off from the surrounding world for a while, which audiovisual technologies have, is exactly what Mettler criticizes and what makes his films inherently paradoxical.

Finally, I will take a look at the dazzle and shine of media's representation of image and sound – exploring how the ideal world of audiovisual fiction influences our understanding of the 'real' world.

Obsah

Úvod.....	1
1 Paralelní světy – mediální reflexe ve filmech Torontské nové vlny.....	3
Torontská nová vlna	3
Médium v médiu	5
Atom Egoyan	6
Patricia Rozema	9
Ron Mann	12
2 Audiovizuální svět Petera Mettlera	14
The Top of His Head (1989)	14
Picture of Light (1994)	16
Tvorba mezi Picture of Light a Becoming Animal	18
Becoming Animal (2018)	19
Film jako hudba a film jako paradox	21
Mezi fascinací a zavržením (doslov)	23
Závěr	25
Seznam použitých zdrojů	26

Použité zkratky:

TNV – Torontská nová vlna

Úvod

„Jedna z věcí, které jsem se snažil [během natáčení filmu Petropolis] udělat, byla vypořádat se s tou absurdní situací, kdy jsem byl nahoře v helikoptěře, [...] shlížel na všechny ty ostatní stroje, ty masivní nákladáky o velikosti domů, buldozery, na všechny ty věci, které dělají, aby hýbaly zemí – a v tom jsem si uvědomil, že jsme jedno a totéž. Jsme vědomí mašinérie pozorující sebe sama.“¹

Dokážou zobrazovací technologie skutečně spolehlivě předat prožitek? Není kamera na *poli děje* (tedy v „reálném světě“) snad jenom pomyslná zeď mezi mnou a světem, který mě obklopuje? A jakým způsobem proměňuje dění sama přítomnost záznamového zařízení a to, jak aktéři či „sociální herci“, slovy Billa Nicholse, reagují na podněty?

To jsou jistě otázky, které si kladli autoři hnutí Direct Cinema či Cinema-verité. V 60. letech 20. století se tvůrcům naskytla možnost točit „v plenéru“ a bezprostředně reagovat na okolní dění díky zmenšení nahrávacích zařízení. Postupně se rodí elektronický obraz. Kanadské kinematografii vévodí Národní filmová rada (NFB) razící dokumentárně analytický styl práce, který se postupem času stává jakýmsi specifickým národním filmovým rukopisem a tradicí. A to jak v anglofonní, tak frankofonní části Kanady. Kromě státních organizací v Kanadě není však mnoho příležitostí, jak financovat progresivní filmovou kulturu.

V 80. letech v Torontu se příležitosti mění ve prospěch mladých talentů, kteří si přejí filmy tvořit podle svého. Vzniká fond pro rozvoj kinematografie – OFDC, nakloněný nápadům čerstvých absolventů vysokých škol.² Tato příležitost se naskytla Peteru Mettlerovi spolu s dalšími autory a autorkami, jako jsou Atom Egoyan, Patricia Rozema, Bruce McDonald, Jeremy Podeswa, Ron Mann a dalšími. Uskupení lidí kolem fondu bylo později nazvané Torontská nová vlna. Nejedná se ani tak o hnutí, proto postrádá manifest či přesnější definici; jedná se spíše o volný proud myšlenek, lidí, a především autorské vzájemné výpomoci. Důležitý aspekt Torontské nové vlny, a hlavně díla Petera Mettlera, který je leitmotivem této práce je pak *mediální reflexe* v samotné audiovizuální tvorbě:

jak už jsem zmínil, vznik fondu znamenal pro tvůrce novou zásadní příležitost. Na rozdíl od Hollywoodu, kde je obsah filmu typicky ovlivňován komerčními ambicemi produkčních společností, je zde tvůrčí pole volnější. Se vznikem fondu můžeme napříč autory, žánry a jednotlivými díly sledovat hledání vlastního autorského jazyka. Nejčastěji se u debutových snímků objevuje obraz v obraze; film tedy tematizuje sám sebe – (spontánní) zachycování světa okem kamery, samotný proces produkce filmu, mapování specifik měst, míst či lidí.

¹ Peter Mettler v rozhovoru k jeho filmu Petropolis.
GLASSMAN, Marc. The POV Interview: Peter Mettler, Part One. [online]. 2009-09-01. Dostupné z: <https://povmagazine.com/the-pov-interview-peter-mettler-part-one/>

² OFDC – Ontario Film Development Corporation.

Archivnímu bádání spojenému s rozvojem Torontské kinematografie se věnoval univerzitní projekt Local Film Cultures Toronto vzniklý za iniciativy profesora Kass Banninga v roce 2011 na Torontské univerzitě v rámci Institutu kinematografických studií (CSI). Na základě zkoumání jinak těžko přístupných fyzických materiálů Archivů města Toronta, lokálních novin, Archivů Ontaria a rozhovorů s vlivnými osobnostmi kanadské kinematografie mezi roky 1960–1990 vznikla online webová stránka projektu, která sdružuje studentské badatelské výsledky. Ty nejsou recenzované, nicméně zde čerpám pouze z osobního rozhovoru B. Brada s producentem Jamesem Weymanem, veteránem kanadské kinematografie, který pracoval svého času v OFDC.

BRAD, B. Creating an Industry: The Role of the OFDC in Strengthening Toronto's Media Production Industry. [online]. Projekt Local Film Cultures Toronto. Dostupné z: <https://localfilmculturesutoronto.wordpress.com/creating-an-industry-the-role-of-the-ofdc-in-strengthening-torontos-media-production-industry/>. [citováno 2024-03-04].

Autoři do svých filmů různorodě komponují kamery, filmovou techniku či televizní obrazovky a originálně reflektují napětí mezi snímaným a snímáním.

Přestože je Kanada druhým největším státem světa, ve filmovém průmyslu je vnímána spíše jako periferie (hlavně tedy ta anglofonní část) Spojených států. Metodické jádro autorů z Toronta 80. a počátku 90. let je snad právě proto hledání vlastní (filmové) identity. Mediální reflexe, kterou zde chápeme jako jakési „vyobrazování technologie vyobrazování“ (filmovou sebereflexi), vnímáme taktéž jako rovinu (sebe)poznání začínajících autorů a nástroj ohledání jejich možností. V první části této práce budu pro širší zasazení do kontextu odkazovat na teoretické výzkumy, které již mnou analyzované snímky podrobily zkoumání, a to především z pohledu užití elementu vloženého videa v obraze coby ozvláštňujícího prvku. Nastíním vždy krátce děj filmu a poté zanalyzuji, jak je funkčně využitý významotvorný nástroj mediální reflexe.

Další kapitola se bude soustředit pouze na Petera Mettlera, který mediální reflexivitě věnoval podstatnou část své tvorby. Budu mluvit obsáhleji o třech jeho filmech – *The Top of His Head*, *Picture of Light* a *Becoming Animal*. Ve druhé kapitole se přemostím i do současnosti. Fascinace technologiemi ve společnosti nevymizela ani třicet let od doby vzniku Torontské nové vlny. Téma odtrženosti od reality reflektuje i jeden z novějších Mettlerových filmů, *Becoming Animal* (2018). Hlavním protagonistou a průvodcem je enviromentální filosof David Abram, který diváky provází národním parkem Grand Teton a snaží se apelovat na všechny naše zvířecí smysly, abychom z letargie oslnivých monitorů zase procitli do živého světa kolem. Ale jak, když se díváme na Abrama zase jenom v podobě pixelů a vůni tetonských bříz v kinosále neucítíme? Tento paradox ve své práci Mettler intenzivně zkoumá. Klíčová je pro Mettlera i Torontskou novou vlnu filmařova empirická zkušenost.

Protože je práce s audiovizuální technologií pro Mettlera nejenom významným formálním vodítkem, ale i samotným přímým či nepřímým tématem filmů jako takových, budu se ve druhé kapitole věnovat také analýze obsahové.

Budu užívat primárně původní, nepočestěné názvy filmů pro zachování jednoty, neboť některé tituly oficiálním překladem do češtiny dosud nedisponují. Torontskou novou vlnu budu označovat zkráceným TNV.

1 Paralelní světy – hledání mediální reflexe ve filmech TNV

Torontská nová vlna

Anglojazyčná filmová produkce v Kanadě je historicky významně podmíněna mírou státní podpory. Jedním z největších filmových domácích producentů je Národní filmová rada – NFB³. Dokumenty NFB vznikající kolem 60. let 20. století vynikaly nápaditými přístupy a představují kulturní dědictví. Nejvýraznější metodická tendence této éry je tvorba dokumentárního realismu, jakkoliv vznikaly i zajímavé experimenty, které se hlavnímu proudu vymykaly. Jedním z ikonických příkladů je Don Owenův *Nobody Waved Good Bye* (1964), hraně-improvizovaný experiment. V 70. a 80. letech se federální vláda snažila pozvednout domácí produkci pomocí daňových výhod, což ale nakonec nevedlo k výraznějšímu zkvalitnění produkčního zázemí v zemi.⁴ Až v roce 1986 ale vznikla klíčová organizace: Ontarijská korporace pro vývoj filmu – OFDC. S OFDC je neodmyslitelně spjat Wayne Clarkson: významná figura kanadského filmového průmyslu, svého času ředitel Festivalu festivalů (později přejmenovaného na Mezinárodní filmový festival Toronto – TIFF). Clarkson, čelní představitel OFDC, podle všeho potřebám filmařů dobře rozuměl a pakliže si tvůrci získali sympatie u fondu, významně to posílilo jejich pozici při vyjednávání s dalšími investory.⁵ Mladí tvůrci 80. let tak nemuseli pracovat pro NFB a na rozdíl od předešlé generace se tak odklonili od dokumentární popisnosti a vydali se cestou především hraných filmů. Jejich prostřednictvím chtěli vyjadřovat spíše subjektivní a osobní témata. Mettler není z počátku výjimkou, nakonec však také sáhl po dokumentaristice – avšak docela jiného druhu, nazval bych ji subjektivně-kontemplativní. Stejně tak Ron Mann. Důležité však je, že se v dílech tohoto období odráží jisté hledání vlastní identity. Kanadská filmová produkce totiž byla a stále je vedle té ze Spojených států jako David a Goliáš⁶. Finanční příležitosti, které tvůrcům OFDC přineslo, znamenalo možnost autorsky experimentovat a vymezit se tak vůči očekávání komerčních sektorů a Hollywoodu. Byla to také snaha podpořit jedno z kinematograficky nejsilnějších kanadských měst v mezinárodní popularitě.⁷

Díky tomu se tak v Torontu začala formovat skupina filmařů, kteří se mezi sebou znali a často si navzájem ve svých filmech asistovali. V autorských filmech Atoma Egoyana – *Next of Kin* (1984) či *Family Viewing* (Domácí video – 1988) zastával funkci kameramana Peter Mettler, Bruce McDonald pak oba filmy stříhal. Další Egoyanův film, *Speaking Parts* (Vedlejší role – 1989) natáčel Paul Sarossy, který poté snímal i *White Room* (1990) Patricie Rozemy. Herecky se výrazněji projevil Don McKellar, který propojuje režisérské filmy Egoyana a McDonalda. Mettler si ve filmu *Listen to the City*

³ National Film Board of Canada, zkráceně NFB

⁴ MAGDER, Ter, HANDLING, Piers, MCINTOSH, Andrew. *Tax Shelter Films*. [online] The Canadian Encyclopedia. 2017-02-10. Dostupné z: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/tax-shelter-films>. [citováno 2021-03-09].

⁵ Z rozhovoru B. Brada s Jamesem Weymanem. In: BRAD, B. Creating an Industry: The Role of the OFDC in Strengthening Toronto's Media Production Industry. [online] Projekt Local Film Cultures Toronto. Dostupné z: <https://localfilmcultures.toronto.wordpress.com/creating-an-industry-the-role-of-the-ofdc-in-strengthening-torontos-media-production-industry/>. [citováno 2024-03-04].

⁶ Ironicky výstižným příkladem je například název filmového internetového magazínu „Hollywood North Magazine“; <https://hnmag.ca/>

⁷ Přesto se však velká část autorů nakonec vydala jižněji od své domoviny směrem Hollywood. Například Patricia Rozema nebo Bruce McDonald.

(1984) režiséra Ron Manna zahrál mini roli kameramana. Elaine Foreman se postarala o střihovou skladbu, stejně jako v případě Cronenbergova snímku *Videodrom* (1983). Ontario se pro filmaře stalo inspirativním útočištěm také pro své neokoukané scenérie. OFDC mimo jiné disponovalo obrazovým archivem možných filmových lokací. Místní sepiatost tvůrců významně přispěla k tvůrčí soudržnosti. V Kanadě v té době existují tři hlavní kulturní proudy: anglofonní, frankofonní a kultura původních obyvatel. Tyto (sub)kultury se pak prolínají spíše výjimečně⁸.

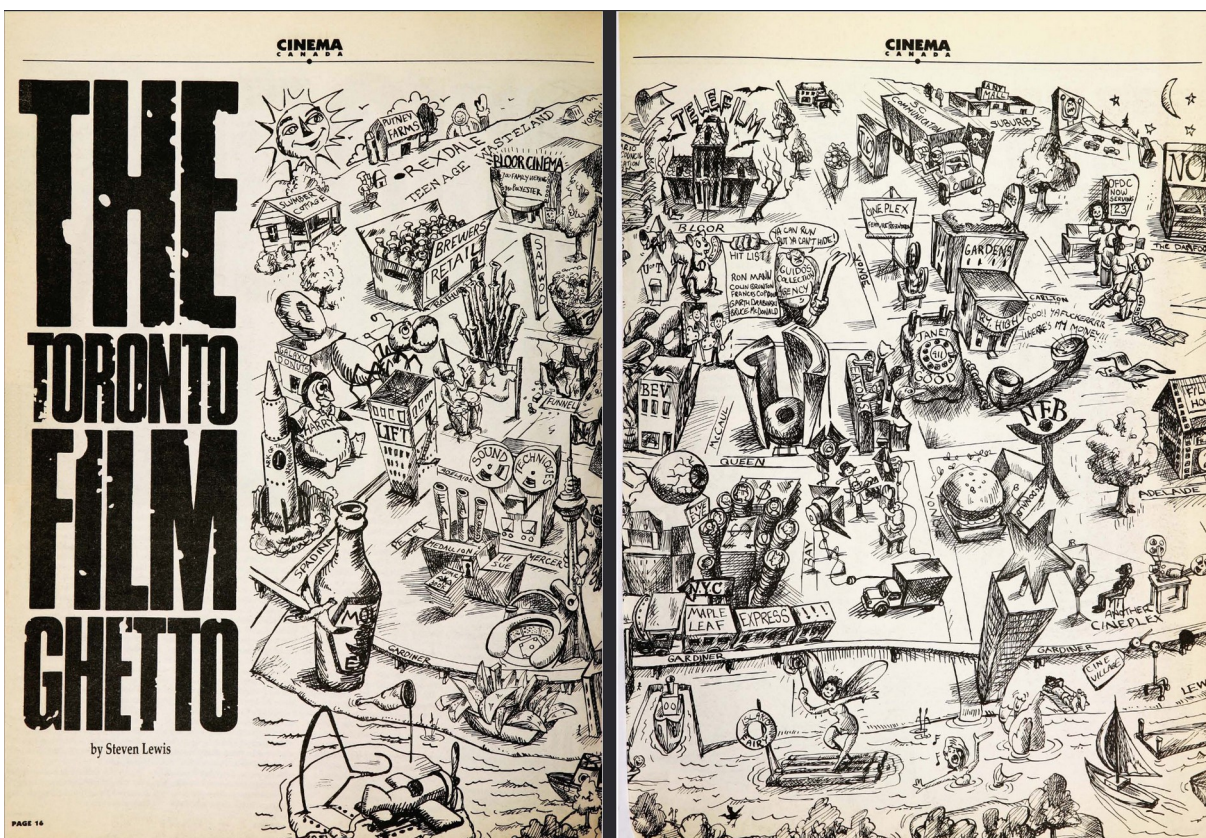
Když se v roce 1988 sešli mladí torontští filmaři s Connie Tadros, šéfredaktorkou renomovaného filmového magazínu *Cinema Canada*, dostali možnost se v rámci časopisu projevit. Byl to právě Mettler, který přišel s nápadem koncipovat celé jedno vydání časopisu jako skupinové dílo. Bruce McDonald se stal jeho editorem. „Psanecké vydání“ – „Outlaw Edition“ časopisu *Cinema Canada* tak poprvé volně definuje, kdo je ono „my“. Později, na sklonku milénia jiný časopis *Take One: Film & Television in Canada* toto „my“ ještě obalí přívlastkem „Ontarijská“⁹, v další eseji se po vzoru filmových „nových vln“ probíhajících v různých časových paralelách v druhé polovině 20. století v různých zemích na světě objevuje též označení „Torontská nová vlna“¹⁰. Definuje ji kanadský filmový kritik Cameron Bailey ve své eseji „Standing in the Kitchen All Night Long: A Secret History of the Toronto New Wave“ (2000). Tomu, co TNV předcházelo a následovalo a co během ní vznikalo za filmy by se však mohla věnovat samostatná diplomová práce. Není ani jednoduché toto uskupení přesně charakterizovat. Ostatně sám Bailey si je vědom vratkosti tohoto označení, neboť „konstruovat Torontskou novou vlnu znamená vybrat si některá [jména] a ne jiná. Znamená to Peter Mettler místo Philipa Hoffmana, Bruce McDonald místo Alana Zweiga. Znamená to hrané filmy, nikoli krátké filmy; fikce a ne dokumenty. Znamená to, že pro jednoho z nejvýznamnějších filmových tvůrců města [Toronta] 80. a 90. let 20. století zde není snadné místo: pro okrajového „fabulanta“ Mikea Hoolbooma.“¹¹ Pro účel první kapitoly se tedy budu držet Baileyho vymezení kontextu – svou pozornost zaměřím na hrané celovečerní filmy z prostředí Toronta 80. let a přelomu 90. let. Zajímá mě zde aspekt medializované zkušenosti vyjádřený v samotných filmech. Zkoumání podrobím díla Egoyana, Rozemy a Manna.

⁸ Jednou z výjimek je divadelní film *Tectonic Plates* (1992) režírovaný Mettlerem, ale napsaný zástupcem québecké sféry, Robertem Lepage. Sám film mezeru mezi (sub)kulturami tematizuje. Herečka Emma Davie z tohoto filmu bude v roce 2018 potom spolupracovat s Mettlerem na filmu *Becoming Animal* (2018), o němž bude řeč ve druhé kapitole.

⁹ GLASSMAN, Marc, WISE, Wyndham. Ontario's New Wave. *Take One: Film & Television in Canada*, vol. 3. Léto 1996, no. 12, s. 34. ISSN 1192-5507.

¹⁰ BAILEY, Cameron: Standing in the Kitchen All Night. A Secret History of the Toronto New Wave. *Take One: Film & Television in Canada*, (léto 2000) no. 28, s. 6-11. ISSN 1192-5507.

¹¹ tamtéž



Magazín Cinema Canada, „psanecké vydání“ 1988

Médium v médiu

S postupem času a rozvojem technologií elektronického obrazu ve 20. století se tvorba audiovizuálního obsahu stávala dostupnější. Video jako takové se stalo především doménou televizní produkce a vytvořilo tak charakteristickou odnož audiovize vedle technologicky vysoce rozvinuté kinematografie fotosensibilního filmu. Možnost si záznam kdykoliv přehrát na televizní obrazovce nebo ho přepisovat na rozdílný od filmu vázaného na svou materialitu hrál ve filmech tvůrců TNV mnohdy velmi důležitou a specifickou roli. Využití videa především reflektovalo bohatou západní společnost, která je obklopena vyspělými technologiemi. Ty jsou vnímány jako přínosné z hlediska snazší dostupnosti informací, ale také kriticky coby nástroj proměňující společnost negativně. Před kamerou se začneme zkrátka chovat jinak, než by tomu bylo bez povědomí o tom, že nás někdo či něco sleduje.

Rozmach VHS v 80. letech posloužil filmařům k důkladnému uměleckému zkoumání. Takových filmů je mnoho; videu je v nich často přisuzován aspekt něčeho tajemného, nepoznaného, úchylného, děsivého nebo pocházejícího z jakéhosi „paralelního světa“ (typicky v béčkových snímcích). Můžeme na okraj zmínit Soderberghův snímek *Sex, lži a video* (USA – 1989), Tobe Hooperův *Poleteřist* (USA – 1982) nebo Cronenbergův *Videodrome* (Kanada / USA – 1983).

Autorské filmy mladých tvůrců v Torontu (Cronenberga ale vyjímaje¹²) jsou navíc obohaceny o vlastní empirickou zkušenost odcizení a absence identity, která je typická pro kulturní sféru Kanady či „kanadství“.¹³ V následujícím textu zmíním nejdůležitější aspekty mediální reflexe v šesti filmech tří autorů TNV.

Atom Egoyan

Využití nového média domácího videa v 80. letech koncepčně propracoval v hraných filmech nejvíce ze všech tvůrců TNV Atom Egoyan. Jeho filmy mají velice komplikované zápletky a propracované postavy. Mou badatelskou ambicí není je přesně analyzovat, jako spíše pochopit, co pro něj jako autora mediální reflexe znamenala.

Trio filmů *Next of Kin – Family Viewing – Speaking Parts* intenzivně využívá média elektronického videa coby zcizujícího prvku. Obecně řečeno, v těchto filmech můžeme sledovat postupný vývoj využití formálního prostředku videa (obrazu v obrazu), přičemž v posledním z uvedených filmů (*Speaking Parts*) je tento prvek využit nekomplexněji. Egoyan měl z počátku své kariéry zkušenost s divadelním prostředím a filmu se naplno začal věnovat v momentě, kdy nebyl přijat jeho divadelní scénář k realizaci. Do té doby vytvářel krátké filmy při studiu diplomacie spíše jako hobby. Plný přechod do oblasti tvorby, jejímž nástrojem je médium kamery, pro něj znamenalo možnost vidět filmovou produkci s docela nepoznamenanými očima.¹⁴ Výsledkem znalosti práce s herci a zároveň neznanosti kinematografických zásad daly s jistou dávkou odvahy a talentu vzniknout jeho prvnímu filmu celovečerní stopáže, debutu *Next of Kin*.

Next of Kin (1984)

Film sleduje mladíka Petera (Patrick Tierney), který je nespokojený se vztahy svých rodičů. Rodina dochází na jakési „video terapie“, kde psycholog filmuje jejich sezení, aby si rodinní příslušníci mohli posléze sami sebe prohlédnout o samotě doma. Na základě náhody se Peter však dostane k nahrávce jiné rodiny. Jde o arménské imigranty do Kanady, kteří se před dvaceti lety museli z finančních důvodů vzdát svého syna. Peter se rozhodne s touto rodinou setkat a přesvědčit je, že je jejich dávno ztracený syn, neboť se mu tak naskytne možnost utéct z evidentně nefunkční vlastní biologické rodiny. Hlavní hrdina tak konstruuje fikci, kterou sám bedlivě pozoruje – sleduje, jak se jeho noví rodiče, sestra a další příbuzní chovají. Svou zkušenost nahrává na záznamník, který dostal jako další terapeutický nástroj. Důraz je položen kulturní rozdíl mezi rodinami – západní přesycenost technologiemi spojená s individualitou naproti arménské rodinné pospolitosti. Důležitou integrační roli hraje jeho nová sestra Azah (Arsinée Khanjian¹⁵).

¹² Cronenberg na rozdíl od jiných filmařů dosáhl jistého mezinárodního uznání už v této době. Třeba film Videodrome distribuovala americká společnost Universal Pictures. Pro mladé tvůrce Cronenberg působil spíše jako mentor. Přestože je tedy jeho základna v Torontu také, pro účel této práce dle mého není analýza jeho tvorby nutná.

GLASSMAN, Marc, WISE, Wyndham. Ontario's New Wave. *Take One: Film & Television in Canada*. Léto 1996, no. 12, s. 34. ISSN 1192-5507.

¹³ PEŠKOVÁ, Milena. *Mediating the Self: Employment of Media in Family Viewing and I've Heard the Mermaids Singing*. [online]. Brno, 2010 [cit. 2024-03-06]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. doc. PhDr. Tomáš Pospíšil, Ph.D. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/k3p80/dipl.prace_Peskova.pdf.

¹⁴ Z volně dostupného rozhovoru s Atomem Egoyanem.

ROCKBURN, Ken. *Rockburn Presents - Atom Egoyan*. [online]. 2015-08-24. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=RWjMJpOBFrs>. [citováno 2023-03-03].

¹⁵ Arsinée Khanjian (manželka Egoyana) se objeví ve všech třech zde zmiňovaných filmech.

Egoyan zde čerpá z vlastní přistěhovalecké zkušenosti (Armén narozený v Egyptě v tamní arménské menšině). Nedokonalá znalost filmové technologie a zkušenost z divadelního prostředí zásadně formuje jeho tvůrčí postupy. Způsoby použití filmové kamery jsou dle Egoyanových vlastních slov koncipované tak, aby ztělesňovaly onu chybějící postavu syna¹⁶ – ruční kamera velmi zblízka sleduje hlavního protagonistu, který prochází dějem a mezi postavami. Velmi sugestivně tak podtrhuje Petera coby pozorovatele děje. Ke konci filmu pak členové Peterovy „nové“ rodiny uspořádají narozeninovou oslavu, kde se sejdou všichni „jeho“ příbuzní pro hlavní postavu v dosud nepoznané blízkosti. Tomu naopak kontrastuje odosobnělost jeho vlastní biologické rodiny, která je mnohdy znázorňovaná za použití VHS videa jako obraz v obraze. Egoyan tomuto prvku přisuzuje funkci individualizace. Na konci filmu tyto „původní“ rodiče vidíme na video terapii samotné (opět skrze video). Peterovo rozhodnutí zůstat s novou rodinou divákům zprostředkuje záznamník položený na židli.

Family Viewing (1987 – česky Domácí video)

Family Viewing se podobně jako *Next of Kin* zabývá tématem určitého druhu ztráty v rodinném prostředí. Jde především o ztrátu kontaktu mezi generacemi, a to opět na pozadí arménské imigrace do Kanady. Stan (David Hemblen), otec Vana (Aidan Tierney), byl na přelomu 60. a 70. let součástí businessu firmy, která vyvíjela videorekordéry. To mu už v té době umožnilo natáčet videa, což s oblibou dělal, když dokumentoval momentky své rodiny. Žena Stana, matka Vana (Rose Sarkisyan) z rodiny před delší dobou z blíže neurčených důvodů utekla a Stan nyní žije se svou přítelkyní Sandrou (Gabrielle Rose). Jejich vzájemné soužití je pokaždé zprostředkované opět skrze estetiku videa (obraz v obraze) a scénografie tohoto nynějšího rodinného uskupení ve filmu napodobuje atmosféru amerického sitcomu. To umocňuje televize, na níž se všichni tři dívají a kterážto jakoby náhodou reaguje na dialogy postav rodiny diváckými expresemi, pro sitcom tolik charakteristickými: smích, údiv a tak dále. Navíc se tyto společné momenty v průběhu filmu někdy prostě zastaví a přetočí, jako bychom se přece jenom dívali na záznam z videokazety. Mezitím je Stanova tchyně Armen (Selma Keklikian), Vanova babička, v nemocnici, kde v katatonickém stavu pouze mlčky sleduje televizi. Stan nejeví zájem Armen vídat, natož si ji vzít k sobě domů do péče, o což se snaží syn Van. Celá zápleтка je ještě komplikovanější, důležité však je, že otec Stan, jak se později ukáže, je technologií videa zcela posedlý. S tím se pojí trauma, které je definováno tím, jak otec s nahrávkami zachází. Van totiž jednoho dne zjistí, že jejich rodinné vzpomínky otec přemazává natáčením sexu se Sandrou. Dost možná, že Stanova obsese videem vyústila v rozpad rodiny útekem jeho ženy a k apatii Vanovy matky. Video zde tedy zastupuje roli (rodinné) minulosti či vzpomínek, kterých se Stan snaží z nějakého důvodu urputně zbavit. Syn Van mezitím v průběhu filmu postupně vystupuje z odosobňujícího videa (dvojobrazu) do „pouhého“ filmového (kinematografického – tj. fotosensibilního) obrazu. Nakonec se setkává tvář v tvář se svou matkou i babičkou, která konečně promluví. Film vrcholí scénou Stana v minulosti (obraz v obraze), jak stojí před kamerou na stativu, kterou nastavuje, aby natočil momentku své rodiny. Symbolicky se tak sám

¹⁶ ROCKBURN, K. *Rockburn Presents - Atom Egoyan*. [online].

uzavírá do pasti vlastní posedlosti, neschopen z ní vykročit a audiovizuální nástroj (video) je zde jednoznačně předveden jako rozvraceč vztahů a (spolu)viník generačního konfliktu.

Speaking Parts (1989, česky Vedlejší role).

Mrazivou postavu producenta, promlouvající z virtuálního světa odosobněného videa hraje David Hemblen také ve třetím filmu Egoyanova tria mediálně-reflektivních snímků – *Speaking Parts*. Lancovi (Michael McManus), hotelovému uklízeči a příležitostnému herci – komparzistovi se naskytne příležitost zahrát si ve filmu hlavní roli (roli, kde promluví: „speaking part“), když se v hotelu ubytuje část filmařů. Lance se seznámí se scenáristkou Clarou (Gabrielle Rose), která ho filmové produkci doporučí, neboť, jak se později dozvíme, jí připomíná jejího zesnulého bratra Davida (Franco Tata). David se v minulosti obětoval, aby zachránil Claře život a tento autobiografický příběh je také hlavním motivem vznikajícího filmu. Postupně se však scenáristce osud jejího vyprávění zcela vymyká z rukou, když producent naprosto rozvrátí její koncepci a de facto jí tak z procesu tvorby filmu vyřadí. Tím její příběh a ji samotnou „metaforicky zabije“.

Video je v prvních dvou zkoumaných filmech využito mimo jiné coby akt sledování či jako dramaticky významný efekt pro posun děje v čase. A to ať už jde o rodinné vzpomínky na videokazetě (*Family Viewing*) nebo jakési předvídání budoucí narace filmu pouštěním kazety z video-terapeutického sezení cizí rodiny (*Next of Kin*). Ve *Speaking Parts* zprostředkovává video především aspekt ukájení vlastních tužeb.¹⁷ Zfilmovat svůj příběh je pro Claru možností, jak si až fetišisticky „přivést“ bratra zpět do života (příčemž mezi Clarou a Lancem se rozvine pro Egoyana typický motiv „jemně dekadentního“ románu). Další postava, Lisa (Arsinée Khanjian), je do svého spolupracovníka, uklízeče Lance zamilovaná. Svou neopětovanou touhu po něm ukájí tím, že po večerech sleduje na videokazetách filmy, kde Lance účinkuje (ovšem pouze jako komparzista – nezastává role, v nichž se mluví). Lisa chodí pro filmy do videopůjčovny, kde se seznamuje s majitelem Eddiem (Tony Nardi). Tito dva spolu pak sehrávají jakýsi paralelní děj filmu. Eddie mimo práci v půjčovně příležitostně natáčí svatby a akce, které mají charakter jakýchsi video-sex-party. Celá tato dějová linie naznačuje cosi o ukájení vlastních potřeb díky oku kamery – observaci, fascinaci a manipulaci. Eddie na jednom ze záznamů svatby Lise ukazuje, jak s pomocí kamery dokázal správnou taktikou rozbrečet otce nevěsty („Musíš jenom vědět, která tlačítka zmáčknout“). Tento poslední film je pro diváctvo z uvedených nejméně přímočarý, neboť obsahuje mnoho nedořečených metaforických obrazově-příběhových figur a stejně jako u dalších Egoyanových filmů je množství postav a intrik mezi nimi velmi komplikované a zamotané.

¹⁷ Slova amerického kritika Timothy Sharyho. Triu Egoyanových filmů se věnuje ve své práci „Video as Accessible Artifact and Artificial Access: The Early Films of Atom Egoyan“. Tento text má kořeny v Sharyho diplomové práci zvané „The Present Personal Truth: Three Properties of Video and Their Effect on the Reception of Contemporary Narrative Cinema“ z roku 1992, kde vedle Egoyanových filmů zkoumá také užití prvku videa ve filmu *I've Heard the Mermaids Singing* (1987) Patricie Rozemy, o němž bude řeč v další části této kapitoly.

SHARY, Timothy. Video as Accessible Artifact and Artificial Access: The Early Films of Atom Egoyan. [online]. *Film Criticism*, vol. 19. Jaro 1995, no. 3, s. 2–29. ISSN: 2471-4364.

Shrnutí

Pro Egoyana je využití mediální reflexe v jeho raném díle především jakýmsi děsivým vyobrazením toho, čeho jsou technologie schopny. Ty disponují efektem individualizace a schopností zpřetrhávat vztahy, kde jediným únikem z těchto nástrah je se kamer a monitorů zbavit. Útěk od odosobněné „video-rodiny“ (*Next of Kin*), útěk od posedlého „video-otce“ (*Family Viewing*) a konečně útěk od vzdušných zámků tužeb, které média nafukují a následný fyzický dotek dvou osob na závěr, jehož absencí jsme byli jako diváci po celou dobu trvání filmu systematicky frustrováni (*Speaking Parts*).

„[Egoyanovy] postavy musí nutně čelit konfliktu, který *vidění* symbolizuje: [...] video v mnoha ohledech poskytuje záhadu, kterou je třeba vyřešit, protože skrývá i odhaluje, a výsledkem tohoto řešení je seberealizace a pocit nabití moci, které postavy dosáhnou tím, že se na obrazy podívají a pak od nich odvracejí zrak.“¹⁸ Peterova řeč na narozeninové oslavě v *Next of Kin* skvěle vystihuje toto „nahlédnutí“: „Svým způsobem je škoda, že jste se narodili do rodiny. Pokud jste vychováni ve skupině, jste povinni je [rodinné příslušníky] milovat, a to vám skutečně odepírá možnost poznat je jako lidi mimo tuto skupinu. Svým způsobem to znamená, že nikdy nemůžete skutečně milovat svou rodinu, a to proto, že je vám odepřena svoboda, která je nutná k takovému závazku, který byste nazvali svobodou volby.“

Vytvořili jsme si svět ve světě: můžeme režírovat svoje životy a manipulovat se životy ostatních – video, potažmo celé odvětví audiovizuální komunikace nám v těchto snímcích ukazuje, že máme možnost volby se poddat, stejně tak jako osvobodit od těch, kdo s námi chtějí manipulovat. „Můžete se na něco podívat téměř z jakékoli perspektivy, a nakonec najít to, co chcete.“¹⁹ Zajímavý je ovšem fakt, že Egoyan v těchto filmech příliš nereflektuje samotnou kinematografii ve smyslu produkce na filmovou surovinu (částečně kromě *Speaking Parts*). Fiktivnost a odcizenost v rámci filmu je znázorněna vždy za použití obrazu v obraze a postavy mnohdy přechází z „děsivého“ elektronického obrazu do „pouhého“ kinematografického obrazu fotosensibilního filmu, který zde slouží jako jakýsi vševědoucí vyprávěcí prostředek. Egoyanovi vzestup nástroje videa možná nakonec tak pomohl ztvárnit kulturní distancovanost, kterou prožil během imigrace se svou rodinou do Kanady – do země hledající na přelomu 90. let svou vlastní kinematografickou identitu a jazyk.

Patricia Rozema

Hledání vlastního místa ve světě je rovněž společným jmenovatelem filmových postav režisérky Patricie Rozemy. Neopomeňme také nezanedbatelný detail v Egoyanově filmu *Speaking parts*, kterým je vystavený VHS titul filmu *I've Heard the Mermaids Singing* Patricie Rozemy v Edieho videopůjčovně, jde o důležitou referenci a symbol významného tvůrčího propojení.

¹⁸ tamtéž

¹⁹ tamtéž

I've Heard the Mermaids Singing (česky Zpěv sirén – 1987)

Tento o dva roky starší snímek vypráví příběh jednatřicetileté Polly (Sheila McCarthy), která je ve svých životních rozhodnutích vcelku zmatená a nedotáhla to nikdy příliš daleko. Žije sama ve svém bytě už deset let od doby úmrtí svých rodičů. Ráda se toulá městem (Torontem) a fotografuje vše, co se jí zalíbí. Oplývá obecně krásnými představami o svém životě, ale není schopna je převést do reality. Všechny takové pokusy většinou dopadnou naprosto neohrabaně a marně, a to je jeden z důvodů, proč má problém se socializovat. Její vnitřní snový svět kontrastuje se světem venku, neboť není schopna s ním správně komunikovat. Snaží se projevit, ale nedaří se jí to. Její život se však zásadně změní, když dostane pracovní příležitost jakožto asistentka galerijní kurátorky Gabrielle (Paule Baillargeon). Polly si tuto ženu v práci idealizuje a přiznává, že se do ní zamilovala jakousi platonickou láskou. Gabrielle pracuje s uměním, o sobě však tvrdí, že nemá umělecký talent. Polly v jednu chvíli objeví obrazy, které si má Gabrielle doma sama pro sebe malovat. Fascinovaná ji přiměje, aby tuto tvorbu ukázala světu. Na to konto se osmělí a rozhodne se Gabrielle ukázat také svou tvorbu, když jí pošle anonymní poštou své fotografie, které ještě nikdy předtím nikomu neukázala. Gabrielle si je v rychlosti prohlédne a označí je za „prostoduché“. Pollyino zklámání se pak ještě násobí ke konci filmu, kde se cítí být zrazena, neboť se ukáže, že Gabrielliny obrazy ve skutečnosti maluje Mary (Ann-Marie MacDonald), Gabriellina přítelkyně. Zrazená Polly v afektu vylije na Gabriellin obličej obsah hrnku, přičemž netuší, že je v něm horký čaj.

Film má tři formální roviny. Používá video, narativní barevný kinematografický formát a černobílé snové (rovněž kinematografické) sekvence. Zajímavé je, že video zde oproti Egoyanovu pojetí působí spíše dojmem autenticity a bezprostřednosti. Snímek začíná Pollyinou „videozpovědí“ – obrazem v obraze, kterým sama začne vyprávět příběh filmu. Kameru, kterou používá, ukradla v galerii, kde byla součástí umělecké instalace. S její pomocí se předtím Polly dozvěděla o tom, kdo je Mary a jaký vztah má ke Gabrielle, a proto zde navíc video skýtá ještě aspekt voyeurismu. Obraz videa je jinak deformovaný, vyosený, celkově nekvalitní a připomíná spíš amatérskou manipulaci s kamerou. V osamění vlastního bytu v něm Polly neskrytě vypráví svůj příběh jako by ho psala do svého deníku. Kinematografické sekvence se do této linie prolínají, aby Pollyino vyprávění místy převzaly a podaly jej filmovou řečí. Můžeme tyto elementy stejně jako u Egoyana chápat jako „vševědoucí realitu“ nebo jako jakési flashbacky Pollyina příběhu podřazené formátu videa²⁰. To by znamenalo, že tyto formální konstrukce v čase chápeme jako přítomnost (video), minulost (barevné narativní kinematografické sekvence) a bezčasí (snové černobílé sekvence). Film vrcholí, když Polly dovypráví svůj příběh na ukradenou kameru ve svém bytě a očekává trest (příjezd policie) za to, že opařila Gabrielle. Místo toho však kdosi ťuká na dveře, Polly jde otevřít a videokamera běží dál. Kurátorka s přítelkyní vejdou dovnitř s úmyslem vše urovnat

²⁰ Dva filmově-kritické pohledy na tento aspekt srovnává diplomová práce s názvem *Mediating the Self: Employment of Media in Family Viewing and I've Heard the Mermaids Singing* (2011) Mileny Peškové. Podrobněji také mapuje používání elementu videa na dvou případových studiích filmů Egoyana a Rozemy.

PĚSKOVÁ, Milena. *Mediating the Self: Employment of Media in Family Viewing and I've Heard the Mermaids Singing*. [online]. Brno, 2010 [cit. 2024-03-06]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. doc. PhDr. Tomáš Pospíšil, Ph.D. Dostupné z: https://is.muni.cz/th/k3p80/dipl.prace_Peskova.pdf.

a omluvit se za lhaní. Objevují přitom v bytě Pollyin „malý svět“, když na zdech spatří ty samé fotografie, které byly předtím anonymně doručeny do kanceláře galerie. Celkově je využití formálních, ale i narativních prostředků minimalistické a úsporné. Práce s kamerou je klidná a statická, decentně estetizované obrazy jsou rámovány převážně v polocelcích. Jako diváctvo máme díky tomu možnost se soustředit především na vnitřní svět hlavní protagonistky, který vymezuje a představuje především ono video.

White Room (1990)

Film *White Room* též režisérky vznikající na pomezí 80. let vypráví o mladém muži Normovi (Maurice Godin) – aspirujícím spisovateli. Má podobně jako postava v předchozím filmu bohatý vnitřní svět, který neumí verbalizovat, a proto navenek působí zmateně. Inspiraci čerpá z pozorování cizích životů, takže se po nocích vkrádá do domovních zahrad a sleduje, co se děje za okny. Obzvlášť si oblíbí místo, odkud je vidět na (jak se později dozvíme) slavnou zpěvačku Madeleine X (Margot Kidder), jejíž zahradu začne navštěvovat opakovaně. Nakonec je svědkem vraždy této postavy a paralyzován a vyděšen není schopen reakce. Na jejím pohřbu potká Jane (Kate Nelligan), ženu s nevysvětlenými konexemi na Madeleine X, která se posléze stane novým předmětem jeho zájmu. Každou noc ji vidí vklouznout do tajné bílé místnosti. Film nenabízí jasná vodítka a je vcelku otevřený interpretacím. Mluví se o něm jako o cestě napříč žánry, ale stylistické prvky pominu. Je protkán ambivalencí. Ze záznamu z rozhovoru Madeleine X vidíme, že si užívala roli respektované známé osobnosti, ale současně ji děsila ztráta soukromí. Kdo je mystická Jane, která ve své bílé místnosti ukrývá studiové zvukové nahrávací zařízení? A který scénář tohoto děje napsal Norm a který se „opravdu“ stal?

Prvek videa je zde mnohem méně přítomný ve srovnání se všemi výše uvedenými tituly, nicméně stále zde silně figuruje jako zcizující prvek. Madeleine X téměř nikdy nevidíme jinak, nežli skrze obrazovku televize. Dokonce i na jejím pohřbu je v centru dění obrazovka televize. Video a VHS zde zdůrazňují tlak, kterému jsou celebrity ve světlech reflektorů vystaveni, a snahu o dokonalost zbavené lidskosti. Rozema o svých filmech přemýšlí ale také velice esteticky a video ve filmu pro ni funguje jako možnost, jak vyjádřit určité fragmenty scénáře coby imaginativní sekvence.²¹

Shrnutí

Tvorba Rozemy byla mnohdy prozkoumávána z pohledu feminismu, často se však badatelé shodli na tom, že její tvorba zárodky feminismu sice nese, nikdy se však tímto směrem nerozvinula naplno. Mnohdy je pro Rozemu důležitější právě otázka „kanadství“ či kanadské identity, kterou ohledává prostřednictvím svých nejapných postav. Po úspěchu *I've Heard the Mermaids Singing* v Cannes v roce 1987 doprovázeného šestiminutovým aplausem se filmařka v psaneckém vydání Cinema Canada ve své stati zamýšlí nad tím, co jí vytváření filmů vlastně přináší. Otázka, kterou francouzský deník

²¹ Z volně dostupného rozhovoru s Patriciou Rozemou. HERON, Christopher, MOONDI, Pavan, ROBERTSON, Brian (videomagazín The Seventh Art). *Patricia Rozema Interview, Part 1-4 - The Seventh Art*. [online]. 2012-04-10. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=gtLtJYBlos> + <https://www.youtube.com/watch?v=cOO42YPcZh4> + <https://www.youtube.com/watch?v=AbfGvhGZVD0> + <https://www.youtube.com/watch?v=QKEtVT2Maqs>. [citováno 2023-03-08].

Libération pokládá mnoha filmařům, jen ne jí: „*Pourquoi filmez-vous?*“ („Proč točíte?“) jí tak rezonuje při psaní nových scénářů v hlavě a odpovídá si na ní v tomto článku sama. Se sklenicí drahého vína v ruce jako pozorností od distributora tak ironicky píše: „Jen mě sledujte, možná neumím mluvit tak dobře jako vy, ale dejte mi dost času a já napíšu něco tak ... pěkného, a pak z toho udělám film tak neuvěřitelně ... pěkný, že to prostě neustojíte.“²²Dochází k tomu, že vlastně neumí nic jiného a reflektovat svět okolo sebe je pro ní forma uznávání vášně světu.²³ Možná, že smyslnost a jemná erotika, patrná v jejích dílech vychází z Rozeminy zkušenosti dítěte vyrůstajícího v poměrně striktní kalvinistické rodině. Čas a prostor pro tázání se po smyslu samotné tvorby zjevně také nabízí prostředí 80. let, což jsem zmínil na začátku této kapitoly: OFDC neposkytovalo miliony dolarů, které polykaly filmy v USA (Mermaids stálo pouze \$440 000), ale za to měli tvůrci poměrně volnou ruku. V Kanadě si pak podle Rozeminych slov širší obecenstvo všimlo jejího filmu až po tom, co zaznamenal úspěch všude jinde ve světě.

Ron Mann

Závěrem první kapitoly se v krátkosti věnuji dílu autora Rona Manna. Jde o režiséra a v poslední době především producenta a distributora menších artových či alternativních filmů do Kanady pod označením Films We Like. Mann se, na rozdíl od ostatních filmařů TNV, věnoval ve své kariéře primárně dokumentaristice. *Listen to the City* je jediná výjimka: jedná se o hraný low-budget experiment, kterému se nedostalo příliš velkého uznání, na Festivalu festivalů v Torontu v roce 1984 jej naopak smetla vlna kritiky.

Listen to the City (1984)

Hupar (Jim Carroll) prorokuje v nemocnici z kómatu jako Lazar, aby prorokoval: „Vidím nový svět. Vidíte ho? Chudí už nejsou hladoví... Bohatí nemohou hromadit jejich bohatství, každý má dost na to, aby žil dobře. Toto je přirozeným právem člověka. Bohatství není mocí a pravá moc neslouží bohatství. Lidé jsou zasvěceni v činnostech, které milují. Práce je naší vášní. A naše vášeň není naším úkolem...“ načež se prochází městem s pojízdňým stojanem na kapačku. Brzy na to potká televizní zpravodajku Sophii (P. J. Soles) a básnířku Arete (Sandy Horne) na pozadí „korporátního zločinu“, kdy se ohromná část dělníků bouří proti zavření továrny.

Neboť je svět v neustálém pohybu, nemohou být otázky ohledně bohatství, zabezpečení a lidského zadostiučinění nikdy uspokojivě zodpovězeny. V 19. století se lidé přestěhovali ze svých farem do měst, aby pracovali v továrnách. Po druhé světové válce se polovina těchto lidí přesunula do oblastí služeb, protože v továrnách už nebyli potřební. Moderní technologie znovu přemísťují lidi, nové pracovní pozice vznikají, ale s automatizací i zanikají. Je potřeba naslouchat městu jako symfonii, která je protkaná mnoha protichůdnými hlasy. Environmentalisté chtějí zavřít jadernou elektrárnu pro únik radioaktivity, dělníci se bouří proti Lambda Corporation, která město (nejmenovaného,

²²ROZEMA, Patricia. *Pourquoi filmez-vous?*. *Cinema Canada Outlaw Edition*, (říjen 1988), no. 156, s. 6-7. ISSN 0009-7071.

²³Dva roky před tím vyšel její středometrážní hraný film *Passion: Letter in 16mm*, ve kterém se věnuje rozkolu mezi vášní romantického vztahu a vášní tvorby či všeobecného uznání. ROZEMA, Patricia (režisérka). *Passion: Letter in 16mm* [nedisponuje českým názvem]. Film. 1985. [online] Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=2GWj_FD4Vc

byť indicie poukazují na Toronto) udržuje v chodu. „Politická akce stejně jako město není nezávislý subjekt; skládá se z mnoha různorodých aktivit, hlasů a prvků, které vytvářejí dojem celistvosti a bezešvého účelu.“²⁴

Listen to the City je energický film. Vykazuje prvky politické nebo společenské satiry a přesto v něm nedojde k žádným konkrétním závěrům (výsledek je totiž v duchu Manna vždy syntézou mnoha hlasů). Pulzuje stejně jako téměř třímilionové Toronto, což podtrhují elementy zobrazovacích technologií: reportáže, jejich stříhání na stříhačském stole, obraz v obraze, zasazení televizních obrazovek s akcemi do satiricky-performativních setkání zástupců města z jednotlivých oborů činností, které zajišťují chod města. Média zde podtrhují rychlost a pluralitu. I film je symfonií mnoha různých aktivit, a proto nakonec reflektuje tyto aspekty i sám na sobě. V poslední scéně kamera z detailu na zpěvačku Arete pomalou jízdou rozšiřuje záběr na celek a prozradí tak postupně koleje, zvukaře, kameramana v zrcadle, grip asistenta a další členy filmového štábu.

Shrnutí

Mediální (sebe)reflexivita u Egojana vyjadřuje odtrženost od sociálních vazeb (*Next of Kin, Family Viewing*). Rozema zase audiovizuální možnosti objevuje mimo jiné pro jejich neobyčejnou estetiku a kriticky nazírá jejich zneužití (*White Room*). Pro Rona Manna je jeho reflexe v rámci *Listen to the City* především rozšířením možností a vyobrazením rychlosti doby. Film může v některých momentech připomínat (komunistický) propagandistický materiál plný naděje a idealismu, čehož si je sám režisér nejspíš dobře vědom. Zapojení médií činí postavy mnohdy až alegorické a celému snímku dodávají dojem jakési hyperboly.

²⁴ PEVERE, Geoff. Ron Mann's Listen to the City. *Cinema Canada*, (duben 1986), no. 117, s. 23-24. ISSN 0009-7071.

2 Audiovizuální svět Petera Mettlera

Peter Mettler, filmař se švýcarskými kořeny byl jednou z nejvýraznějších postav mladé filmařské energické komunity 80. a počátku 90. let v Torontu. Jako kameraman se podílel na těchto filmech: Atom Egoyan – *Next of Kin* (1984), *Family Viewing* (1987), Patricia Rozema – *Passion: A Letter in 16mm* (1985), Bruce McDonald – *Knock! Knock!* (1985), Ron Mann – *Listen to the City* (1984) a Jeremy Podeswa – *David Roche Talks to You about Love* (1983). Pomáhal na filmech různými způsoby dalším spřízněným duším a někdy si i zahrál.

TNV je jen volnou definicí mnoha různých tvůrčích aspirací. Během této doby vznikají hlavně hrané filmy kontrující tradici cinema-verité. Mettler (stejně jako třeba Mann) začíná s hraným filmem, ale pak se stejně odklání spíše k dokumentaristice. Touhu věnovat se reprezentaci reality tak, jak se odvíjí sama o sobě, naplňuje hned po první zkušenosti s autorským hraným celovečerním snímkem. Většina filmů Mettlera má však na rozdíl od realistických dokumentů NFB spíše subjektivní charakter. Často v nich tematizuje samotnou zobrazovací technologii: ať už jde o kamery, monitory nebo rovnou celý proces tvorby audiovizuálního díla. Dalo by se říct, že tak perfektně zapadá do škatulky sebereflektivní nebo observativní modus dokumentárního filmu, jak je definuje americký filmový teoretik Bill Nichols.²⁵ Já osobně vnímám jako nejpřiléhavější označení žánr filmové eseje a na té nejosobnější úrovni sledávám Mettlerovy filmy především kontemplativními uměleckými díly, které se všem škatulkám ze své podstaty vymykají. U Mettlera inspirace přichází z návštěv Švýcarska, kde má jeho rodina kořeny, stejně tak jako je pro něho motivací obecná vášeň pro cestování a poznávání nových kultur. Film mu několikrát poslouží téměř jako prostředek transcendence a vlastní filmová metoda, která s jeho dílem volně vzniká se s postupem času zcela osvobozuje od žánrů, stylů či očekávání do jakéhosi kreativního jammování s realitou – vyvíjí se spolu s tím, kudy autor životem prochází. José Teodoro v krátké stati „Nothing But Time“ související s Mettlerovým filmem *The End of Time* přemýšlí nad vhodným označením: „Dokument se cítí být zavádějící. ‚Filmový esej‘ není tak zdaleka dobrý – nemáme žádné teze. Jsem ochoten se spokojit s ‚cestopisem‘. Protože jakmile zažijete Mettlerův film, víte, že jste někde byli.“²⁶

Postupně se v této kapitole oprostíme od nazírání mediální reflexe v intencích TNV a zjistíme blíže, proč mediální reflektivita pro Mettlera není pouze jedním z formálních nástrojů, ale i dlouhodobým osobním tématem.

The Top of His Head (1989)

Krátce po vystudování Ryersonské polytechnické univerzity v Torontu s filmem *Scissere* (1982) si Mettler zakládá vlastní produkční společnost Grimthorpe Film (1985). Poprvé dostává příležitost vytvořit za plně profesionálních podmínek hraný celovečerní film. Začal tedy vznikat snímek *The Top of His Head* (1989), který Mettler napsal, režíroval,

²⁵ NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 2. vyd. Jihlava: Nakladatelství AMU a Doc.Dream services, s. r. o. 2022. ISBN 978-80-7331-606-8.

²⁶ TEODORO, José. Nothing But Time. *Film Comment*, vol. 49. Březen/duben 2013, no. 2, s. 34-36. ISSN 0015-119X.

částečně točil i stříhal. Název odkazuje na anglický frazém²⁷ a zároveň nepřímo také na mediální technologie, které společnosti na konci 20. století začínají takřka přerůstat *přes hlavu* – satelity, družice, video, CCTV, signál, „tele-identita“.

Jedná se o první a zároveň i jeho poslední autorský hraný film. Podíváme-li se na tento snímek ze širšího hlediska, zjistíme, že je do jisté míry jakýmsi osobním „manifestem“ a předznamenáním pro jeho budoucí tvorbu. Pojednává o Gus Victorovi (Stephen Ouimette), velmi nadějném prodejci parabolických antén pro přenos televizního signálu. Jeho rodiče představují příklad racionality a spořádanosti, který si přejí vidět v osobě jejich syna. Otec je sám zkušeným businessmanem a synovi umetá snadnější cestu ke kariéernímu úspěchu. Gus má být brzy za svou práci i významně oceněn.

V lecčems Gus však může připomínat outsiderské postavy Patricie Rozemy. Z jeho povahy už zpočátku ucítíme jakousi sešňěrovanost pohybu a orientace ve světě moderního člověka, v aktovce mezi důležitými pracovními dokumenty ovšem záhy zjistíme, že jsou někdy i jeho vlastní malé básně. Skulina v tvrdém obalu racionality se v Gusovi zcela otevře, když potká umělkyni – performerku jménem Lucy (Christie MacFadyen), jejíž tajemnou povahou je fascinován. Lucy mu neustále uniká – je na útěku pro policejní stíhání za blíže nespecifikovaný přečin. Gus se ji snaží najít, a tak bloudí městem a krajinou s aktovkou, stále oblečený do pracovního kvádru. Prochází různými místy, dokud není zcela špinavý a potrhaný. Tato cesta se stává jakousi metaforou úniku z vězení rozumu – Gus si postupně znovu osvojuje způsob, jak používat svoji intuici. Otevrou se mu náhlé a nečekané možnosti v době, kdy má vyspělá a rychlá technologie tendenci nás odtrhávat od pomalejšího světa přírody. Policie nakonec hledá i jeho, což si lze interpretovat jako alegorii systému, který nemá pro spontánnost a intuici prostor, čas a už vůbec ne pochopení.

Mediální reflexe se zde objevuje především už v samotném narativu. Časté je vyobrazování přírody, přes kterou ale vedou stožáry s vysokým napětím nebo se tu a tam v pozadí objeví velké satelity. Běžně se ve filmu také postavy dorozumívají (což nutně neznamená, že si navzájem však porozumí) telefonními hovory, vyskytuje se zde sledování za pomoci špionážního dalekohledu, policejního radiokomunikačního zařízení nebo je dynamika narace prošpikována záběry z vesmíru na satelity na oběžné dráze Země. Ty nám stále připomínají, že dnešní svět je díky komunikačním technologiím propojený úzkostným štěbetáním na vlnách signálu, před kterým se nelze účinně skrýt.

Obraz v obraze – „tele-identita“, zde ovšem není tolik častý element jako třeba u prvních tří celovečerních filmů Egoyana. Použitý byl například ve scéně na důležité obchodní schůzce Guse s panem Justinem Millerem (Alexander Malden), majitelem jakési televizní společnosti. Má zde dojít k uzavření obchodní dohody na prodej nejmodernějších komunikačních zařízení. Miller během schůzky zapne svou videokameru, kterou Guse v jeho výkladu nahrává pro svou ženu, jež je i jeho obchodní partnerkou. Kamera Guse sleduje, stejně tak jako ostříží pohled samotného Millera. Pohled na postavy v dialogu je podpořen dalšími expresivními elementy. Obraz Guse promítá televize v pozadí záběru s Millerem a v pozadí záběru samotného Guse se tyčí jakási animistická maska. „Věděli jste, že ANIC (profesní zkratka pro pokročilou

²⁷ „Being on top of someone's head“ označuje něco, co bylo vyřčeno bez velkého přemýšlení.

komunikaci mezi satelity) znamená ‚bratr‘ v jazyce Inuitů?“ Ptá se Miller, když mu Gus dychtivě popisuje všechny technické výhody přenosu obrazu satelitů, které se mu snaží prodat. „Opravdu? Studoval jste jazyky?“ – „Ne. Viděl jsem to v televizi.“ Příběh je protkán obrazovými pasážemi, které fungují jako emocionální introspekce hlavního hrdiny nebo jako snové sekvence. Často se ocitáme poblíž kolejí či cest, místa jsou napůl zpustlá a situují nás do momentů, kdy se lidská vůle organizovat sebe a své okolí setkává se spontánní divokostí přírody. I v těchto místech se objevuje obraz v obrazu, také v dekonstrukci. Když už Gus na své cestě za Lucy nechává vše za sebou a prožívá život přítomnými momenty, setkává stopařku Yolandu (Diana Barrington). Yolanda utrpěla nehodu a zbývá jí šest měsíců života. Další den má jít na operaci, která jí má život o dva roky prodloužit, ale ztratí kvůli ní nadobro zrak. Své poslední momenty v životě, kdy může zřít tráví tím, že fotografuje věci okolo, které se jí líbí a jež má ráda. Gus jí a sebe doveze do města, přičemž mívá malebné scenérie kanadského podzimu. Přenechává jí auto a ona jemu fotoaparát se svými vzpomínkami.

Toto gesto symbolizuje touhu po pozorování krásy světa, stejně tak jako povědomí o podstatě její pomíjivosti. Scéna je natolik ikonická, neboť právě tady bych si troufal tvrdit, že je koncentrovaná esence způsobu tvorby, kterému se Mettler dále bude věnovat. *The Top of His Head* je pro Mettlera zásadním koncepčním mezníkem, neboť se zde poprvé setkává s klasickým filmovým průmyslem v roli autora námětu a režiséra. Měl k dispozici velký filmový štáb a mnohem více peněz (\$1.2 milionu), než u jeho předchozích filmů. Peníze rozšířily technické možnosti, ale zato ukrátkaly pro spontánní práci, která Mettlerovi dosud byla přirozeně blízká.²⁸ A zde přichází opravdové zrcadlo mediálního světa ze zkušenosti „z továrny na fikci na place“ i v samotném obsahu filmu, neboť spontaneita a přirozený sled věcí je poselstvím filmu a pro Mettlera se staly takřka osobním krédem. Předvojem pro *The Top of His Head* byly Mettlerovy cesty do Evropy, kde natáčel místa, ke kterým už měl vztah nebo místa nová a neznámá. Tyto záběry měly sloužit k filmu jako vizuální poznámky, nicméně už v roce 1985 je jejich autor odpromítal ve formátu jakéhosi volně plynoucího nenarativního deníku o 87 minutách s názvem *Eastern Avenue* (1985). Ještě starší z raných snímků o celovečerní délce, *Scissere* (1982), který vznikl ještě během studií, byl točený poměrně hravou metodou dlouhých expozic. Specifický kolážovitý styl vizuálně vypráví o zážitku psychiatrického pacienta vracejícího se po dlouhé době z léčebny. Jestliže se už *Scissere* dá považovat za debut, je tu skutečně propastný rozdíl ve financování naproti *The Top of His Head*. Téměř nulové náklady u *Scissere* zajišťovaly autorovi skoro neomezenou svobodu v experimentování.

Picture of Light (1994)

„Žijeme v době, kdy se zdá, že věci, které nejsou zachycené jako obraz, neexistují.“²⁹ Metodika pozorování a přílišné nevstupování do děje se stává pro Mettlera jakýmsi novým výchozím nastavením, které snímkem *Picture of Light* ustavuje. V rámci mapování Mettlerovy kariéry pomíneme Mettlerovy kameramanské počiny a režii divadelně laděného *Tectonic Plates* (1992 – scénář Roberta Lepage) a přesuneme se

²⁸ METTLER, Peter. *The Top of His Head*. [online]. Webové stránky Petera Mettlera. Dostupné z: <https://www.petermettler.com/the-top-of-his-head>. [citováno 2024-04-26].

²⁹ Citát z filmu

dále, totiž na večeri do švýcarského Zurichu, kam byl Mettler pozván a kde potkává Andrease Züsta. Ten se představil jako meteorolog a umělec a vyjádřil přání natočit polární zář. Navrhl mu, že pojedou na sever Kanady, přičemž finance na to sežene sám. Zhruba měsíc od návratu do Kanady Mettler zvedá telefon, kde mu Züst k Mettlerově překvapení sděluje, že skutečně sehnal peníze a mohou vyrazit.

Ryze soukromé financování dává prostor k volnosti (jejich cestu de facto sponzoroval Züstův přítel, švýcarsko-německý malíř Sigmar Polke)³⁰. Plán je tedy jet natáčet do města Churchill v kanadské provincii Manitoba polární zář, ale očekávání, co si s sebou přivezou zpět za natočený materiál nemá ani jeden z umělců žádné, natož ponětí bude-li se jednat o krátký, středo či dlouhometrážní film.

Nakonec vznikl snímek s názvem *Picture of Light* (1994). Mettler v něm natáčí sebe a své okolí docela spontánně, a protože není limitován scénářem, zamýšlí se nad tím, co vlastně znamená mít na celuloidu něco tak nepolapitelného a tajemného, jako je Aurora Borealis. Vznikl esejistický dokument protkaný Mettlerovým hypnotickým hlasem ve voice-overu. Ten nakonec nepopisuje ani tak podnět, kvůli kterému tam jeli jako spíše samotnou cestu. Jeho hlavní ambicí je předat pomocí filmového materiálu svůj prožitek z navštívených míst, z „honby za zázraky“³¹.

Nathan Clarkson se ve své stati *Aura, Aurora and Aurality*³² pokouší dokázat, že byl Mettlerův pokus předat prožitek filmem úspěšný. Tím, že do samotného dokumentu komponuje kamery a mikrofony, se kterými štáb film natáčí (neboli „technologické herce“, slovy Clarksna) se v rámci média filmu diváctvu maximálně otevírá k participaci. Technologická propojenost světa se zde objevuje obdobně jako v *The Top of His Head*: v rámci filmu se například několikrát podíváme do kosmu na starší snímky od NASA. Kosmonaut na nich vysvětluje, jak vzniká polární záře a nabízí nám perspektivu z vesmírné stanice. V každém z pokojů motelu, ve kterém jsou filmaři ubytováni a zároveň i nuceni několik dní přečkat sněhovou vánici jsou potom přítomny televize. Jejich obrazovky ukazují světovému publiku dobře známý obličej George Bushe v kontextu války v Iráku nebo informují o stavu počasí venku. Tyto elementy Mettlerovi slouží k reflexi – používá je jako prvek vytržení ze světa kolem, v kontextu vánice jejich přítomnost ve voice-overu komentuje slovy: „Je to jako bychom byli rozptýleni od vědění učení“.³³ *Picture of Light* provokativně zkoumá hranice konformního vnímání obrazu a zvuku medializované společnosti.³⁴ Například v části filmu, kde filmaři čekají na zmírnění počasí mezitím provádí rozhovory s místními o polární záři. Mettler zde záměrně vypouští zvukovou stopu. Jako diváctvo tedy můžeme zatím pouze tušit o podobě severních světél z gestikulací postav (neumíme-li odezírat ze rtů). Stejně tak v jiné části snímku – v případě starého Inuita, který mluví svým původním jazykem. Autor se rozhodl zanechat jeho monolog bez překladu. Máme možnost se tak soustředit mnohem více na tempo, a jakousi materialitu řeči spíše než na samotný obsah. Polární

³⁰ Rozhovor s Peterem Mettlerem.

TEODORO, José. An Interview with Peter Mettler. *BRICK, a Literary Journal*. [online]. Léto 2018, no. 101. Dostupné z: <https://brickmag.com/an-interview-with-peter-mettler/>

³¹ „Pursuit of wonder“: Mettler tento obrat v popisu své tvorby používá častěji.

³² CLARKSON, Nathan. *Aura, aurora and aurality: the narrative of place in Picture of Light*. [online]. *Bmo Studies in English*. 2013, vol. 39, no. 2, s. 71-88. ISSN 05246881. Dostupné z: <https://doi.org/10.5817/BSE2013-2-5>. [cit. 2024-04-22].

³³ Citát z filmu

³⁴ Viz Clarkson, když ve své stati používá teorii *habitu* prof. Jonathana Sterna

záře, dle některých svědků, někdy vydává i zvuk. Když se však počasí uklidní a my konečně můžeme zahlédnout přírodní spektakl na nebi, Mettler se ani tak nesnaží ho hledat nebo napodobit. Do zvukové stopy filmu přidává nahrávku, kde vypočítává správnou expozici záře na každý frame záběru. Tedy opět připomíná, že tento sluneční fenomén bylo potřeba technicky a technologicky správně zaznamenat a že se těmto výpočtům v rámci své výpravy coby filmaři museli přizpůsobovat – neboli že byli vlastní technologií determinováni.

Film, který se na povrchu tváří jako dokument, je ve skutečnosti spíše velmi subjektivním audiovizuálním esejem s náznaky deníku. Clarkson se ve své analýze snaží narušit tezi ztráty aury v dílech doby technické reprodukovatelnosti filozofa Waltera Benjamina, ke kterému staví do opozice názory dalších spřízněných teoretiků (Sterne, Bourdieu, Kittler, McLuhan). Auru v tomto případě nechte ani tak okultně či religiózně, ale snaží se ji chápat jinak: v zásadě se snaží dovést nás zpět k materialitě technologie – od neautentické multiplikovatelnosti technologického obrazu k povědomí o tom, že jde o otisk reality vždy na materiálním základě. „Je za potřebí lidské ruky, aby k vzniku díla došlo, stejně jako konkrétního plátna, na které bude film promítán a stejně jako sítnice, která jej bude vstřebávat. Každá tato sítnice se pak potýká s proudem nových podnětů jinak – na základě svých vlastních předchozích zkušeností. Proces reprodukce technologického obrazu [...] poskytuje nástroje, s nimiž můžeme přemýšlet o setkání mezi fotografiemi a fotografem a fotografiemi a publikem. Konkrétněji přemýšlet o tomto setkání z hlediska toho, jak může poskytnout okamžik sebereflexe a vytrhnout se z běžného stavu bytí, podívat se na svět a fotografie znovu.“³⁵

Mettlerova filozofická kontemplace nad otázkami vnímání v medializované společnosti, otevřenost i způsob střihové skladby diváctvo mnohem intenzivněji konfrontuje se zážitkem filmařů. A je to tedy především způsob vyprávění, jemná hra s otiskem reality, hra s diváctvem a celková konstrukce snímku, která podle Clarksa obsahuje onu auru schopnou delegovat prožitek.

Tvorba mezi *Picture of Light* a *Becoming Animal*

Mettler se nadále, podobně jako u *Picture of Light*, snaží zachytit nezachytitelné. Reflexi technologií jako takové se přímo nevěnuje, avšak pro kontext rozvoje jeho filmové metodiky zde počiny mezi *Picture of Light* a *Becoming Animal* krátce uvedu; takový přehled poslouží snad k hlubšímu porozumění další analýzy a pojednání o jeho práci. Po *Picture of Light* Mettler přichází s krátkometrážním snímkem *Balifilm* (1997) – lyrickým deníkem zobrazující tradiční extatické i velmi estetické balijské tance. Poté *Gambling, Gods and LSD* (2002) – tříhodinový subjektivně střihaný dokument vzniklý jako výsledek Mettlerových cest po světě, kde dokumentuje lidskou touhu po štěstí a zadostiučinění. Dosud je to jeho největší projekt, kde se projevuje jeho mezinárodnost i přestože už v této době zakořenil ve švýcarském Appenzell Ausser-Rhoden – v zemi svých rodičů. Třiminutový film *Away* (2007) je jakousi krátkou audiovizuální poznámkou o tom, že je třeba světu příliš přehlcenému elektronikou umožňující komunikaci na dálku také někdy

³⁵ Clarkson se zde ve vysvětlení chápání pojmu aury drží eseje „Benjamin's Aura“ od Miriam Hansenové. HANSEN, Miriam Bratu. Benjamin's Aura. *Critical Inquiry*. Vol. 34, 2008, No. 2, s. 336-375. ISSN 0093-1896. The University of Chicago Press.

unikat. *Manufactured Landscapes* (2006) sleduje fotografa Edwarda Burtynsky mapujícího čínskou industrializaci a její devastující environmentální vliv. Další film – *Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands* (2009) vznikl jakožto spolupráce s Greenpeace. Jedná se o tři čtvrtě hodiny trvající pozorování uvádějící diváka téměř do stavu transu, ve kterém sledujeme dehtové písky v kanadské provincii Alberta. Obrovský kus těžbou proměněné krajiny je předmětem jakési temné fascinace. V téměř dvouhodinovém snímku *The End of Time* (2012) se Mettler snaží za pomoci obrazové koláže z míst napříč kontinenty ptát po tom, co pro nás znamená čas. Jak se čas projevuje v buddhistickém klášteře a co znamená například v opuštěné fabrice v Detroitu? Film *Broken Land* (2014) upoutává pro Mettlera dosud netypickým stylem. Jedná se o poměrně klasický dokument, do kterého autor vstupuje zcela minimálně. Snaží se nastínit protichůdné názory na obrovskou hraniční zeď USA s Mexikem.

Variace témat je různá, přesto se v Mettlerově tvorbě napříč časem nejvíc objevuje inklinace ke snaze využít film jako nástroj přesahu rozumových možností – jako prostředek pro transcendentální prožitek samotného autora i diváka. Projevuje se důrazem na přítomný okamžik, absencí scénáře a vyhýbavostí vůči konkrétní představě o podobě díla a hledáním společných témat napříč místy a kulturními kontexty. Objevují se často i environmentalistické tendence (*Manufactured Landscapes*, *Petropolis*), o čemž svědčí i poslední film, který chci v rámci jeho tvorby chci zmínit – *Becoming Animal*. Přestože jde o dost mladší snímek, je v něm velmi silně přítomný aspekt, jaký už známe z dob TNV. Mettler už v této době dosáhl určitého renomé, (především v globální sub-kultuře artového filmu) a přesto se nebojí nadále pracovat ve svých filmech s autorskou nejistotou, která přichází s kreativní spoluprací a nevyzpytatelností přítomného okamžiku.

Becoming Animal (2018)

Od dob TNV uběhlo více jak dvacet let. (Audiovizuální) technologie se proměnily a s nástupem digitalizace se jejich užívání v různých podobách stává naprostou samozřejmostí v lidských životech. *Becoming Animal* tyto aspekty reflektuje, a proto ho zde zanalyzuji. Je to v podstatě improvizovaný film, který vznikl na popud Emmy Davie (herečka v *Tectonic Plates* – kamera a režie Mettler, 1992). Ta kontaktovala pro spolupráci Petera Mettlera a oba se pak bez přílišného plánování prostě jenom setkávají v americkém národním parku Grand Teton s Davidem Abramem, jež má ve filmu ztvárnit ústřední roli. Jedná se o vizuální esej, kde se tvůrci ptají po své lidské podstatě coby součásti přírodního světa. Abychom však lépe pochopili námět filmu, je třeba trochu vysvětlit osobu posledního jmenovaného. David Abram je americký ekofilosof proslavený především pro své dvě esejistické knihy: „The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-than-Human World“ (1996)³⁶ a „Becoming Animal: An Earthly Cosmology“ (2010)³⁷. Název filmu se tedy inspiruje jeho novější knihou, avšak ve filmu Abram interpretuje vlastní myšlenky napříč tituly volně. Ve svých

³⁶ ABRAM, David. *The Spell of the Sensuous: Perception and Language in a More-Than-Human World*. New York: Vintage Books, 1997. ISBN 9780679776390.

³⁷ ABRAM, David. *Becoming Animal: An Earthly Cosmology*. New York: Vintage Books, 2010. ISBN 9780375713699.

holistických úvahách se snaží přimět čtenáře k tomu, aby se znovu naučili používat své tělesné smysly v plné šíři. Má to být způsob, který nás má přivést k opětovnému respektu k (přírodnímu) okolí a svému tělu jakožto součást světa kolem. Vysvětluje, kde se vzala odpojenost a netečnost moderního člověka od svého prostředí: jazyk a písmo, které kdysi měly přímou souvislost s pozorováním a napodobováním přírodních zjevení (puklina ve skále, tvar či zvuk zvířete, zákrut řeky...), se začaly (ruku v ruce spolu s myšlením) abstrahovat od původních souvislostí. Fonetická abeceda přináší mnohem větší efektivitu než obrázkové písmo, avšak změna formy psaní mění i způsoby přemýšlení a celkové komunikace. „Písmena už neslouží jako okna do více-než-lidské krajiny“.³⁸ Abram tedy zkoumá, jak naše smysly formují vnímání a vztahy se světem a jakým způsobem naše vnímání ovlivňuje naši schopnost chápat a interagovat s živým i neživým kolem nás. Podstata jeho teorií tkví v pochopení vzájemné sounáležitosti všeho na zemi – po reciprocitě všeho živého. Volá po obrození animistického pohledu na svět, který má být našim smyslům přirozený. „Když se natáhnou a dotknou tohoto stromu, cítím pod konečky prstů jeho hladký povrch a chlad, ale je tu ještě jeden další pocit: cítím, jak se ten strom dotýká mě – odebírá vzorky chemické (výbavy) mé pokožky...“³⁹ Svými tezemi se inspiroval mj. u Félixu Guattariho a Gilles Deleuze nebo třeba u Garyho Snydera.

Ve filmu ho vidíme jako postavu pronášející jakési performativní přednášky v přírodě. Ve velké části komentuje právě jazyk, který je příčinou a zároveň i následkem naší odtrženosti od živoucího okolí. Díky střihu snímku často od osoby přednášejícího unikáme na obrazově zvukovou výpravu, když se jeho přednes prolíná do pozice vypravěče ve voice-overu. Abram ve svém komentáři neopomíná artefakty současného lidského světa. Podle něj nás oslnivá záře monitorů pohlcuje a před obrazovkami tak trávíme příliš mnoho času. To naši pozornost dále odvádí od vnímání našich fyzických těl – prvků biosféry. Spolupráce s Abramem v Mettlerově filmu obecněji rozšiřuje Mettlerovy otázky mediální reflektivity a Mettler, stejně tak jako Davie, s Abramovými teoriemi zcela souzní. Filmaři do Abramova dlouhého monologu někdy vstoupí, když se v komentáři ptají, jakým způsobem může jejich filmování přispět k přenesení jeho tezí do reality? Jak, když tvorba vysoce technicky vyvinutého pohyblivého obrazu vytváří opět jenom otisk reality, který nás distancuje od všeho živého? „Když poslouchám, nebo se koukám, co je kolem s očima nebo ušima zvířete, nic není pasivní. Cítím, že moje smysly jsou součástí velké sítě komunikace. [...] Jak může být naše filmování toho součástí? [...] Zvíře ve mně je nedůvěřivé. Jak nám technologie může pomoci se napojit?“⁴⁰ (Mettler) Tato otázka je variována v celé Mettlerově tvorbě a ani zde na ni nemá autor jednoznačnou odpověď. Moderní technologie nicméně přináší alespoň jinou možnost – můžeme si díky nim například představit, jak vypadá let ptáka. V asi třetí čtvrtině filmu nechají filmaři havrana jménem Bran (hvězdu Attenboroughových filmů) proletět se s malou kamerou na zádech nad britskými Kumbříckými vrchy, aby tak přednesli pohled ze zcela jiné perspektivy. Nebo zaznamenávají souboj turistů o co nejdokonalejší snímky bizonů v Grand Tetonu. Velká část návštěvníků často disponuje

³⁸ Citát z filmu

³⁹ Citát z filmu

⁴⁰ Viz už samotné slovo příroda. Toto označení dává pocit, že existuje bariéra mezi světem lidí, živých a neživých organismů a je často tak vnímáno jako kontrastní ke slovu kultura. (ve voice overu zazní také komentář na toto konto od Emmy Davie)

fotoaparáty s předraženými teleobjektivy, jimiž fotí zvířata. Nakonec uvažují o kameře jako nástroji, který má schopnost nás v žitou realitu pohroužit do obrovského detailu, stejně tak jako nás od ní zcela distancovat.⁴¹ „Zaznamenáváme tolik, protože nějaká instiktivní pohnutka nás nutí vytvářet záznam, jak žijeme v této prostopášné době utrácení, protože v budoucnosti snad budou lidé chtít vědět, co se s těmi lidmi (naší éry) stalo?“ (Abram)⁴² I Abram si nicméně před samotným natáčením nebyl jistý, zda na Daviin nápad zfilmovat jeho teze kývnout, neboť pochyboval, že audiovizuální dílo dokáže dobře demonstrovat jeho myšlenky – ze své podstaty jím spíš odporuje.

Film jako hudba a film jako paradox

Dosud poslední Mettlerův film (k datu vzniku této práce) se jmenuje *While the Green Grass Grows* (česky uvedeno na festivalu Ji.hlava 2023 jako *Zatímco zelená tráva roste*). Jedná se o deník o sedmi částech, přičemž první a šestá část už měly premiéru na světových filmových festivalech v roce 2023. Základní otázka, která protkává filmovou cestu je lidská touha, která v nás budí motivaci překonávat překážky pro dosažení „druhé strany“. Toto první zveřejnění bylo obrazně opravdu o oné „druhé straně“, když Mettler dokumentoval především své rodiče, švýcarské imigranty do Kanady, na sklonku života. A opět zde narážel na otázku „točit či ne“? Zvažoval, zda mají tyto sekvence přesah i mimo jeho osobní rodinný život a mohou-li předat diváctvu něco více univerzálního. Na obecnější rovině si kladl otázku, jako u všech jeho jiných filmů: proč nazírat na krásu a bohatost okamžiku skrze čočku kamery, když je možná hodnotnější ho prostě jenom žít? Stejně jako Patricia Rozema si kladla v roce 1988 otázku v psaneckém vydání magazínu *Cinema Canada* „Pourquoi filmez-vous?“ byla tato otázka několikrát v rámci rozhovorů kladena i Mettlerovi. Mettler sám přiznal, že by se spokojil s pouhým chozením po světě a jeho pozorováním. Uvažování nad prací s kamerou a její schopností pohroužit nás do fragmentární podrobnosti reality zde opět rezonuje. Kromě povědomí o tom, co je v daném momentě točeno, je třeba také hlídat spoustu jiných technických náležitostí, jako je správná expozice nebo kompozice. Nemáme-li pak stejně jako u Mettlera předem seznam naplánovaných záběrů, který by byl v běžné filmové produkci nezbytností, musíme ještě hledat své téma během samotného natáčení či ve střihně; to je samozřejmě velmi problematický moment pro financování filmu – pokud však peníze jsou, vzniká nátlak film dokončit. A celý tento proces je tak radikálně determinující antitezí od pouhého pozorování světa. *Picture of Light* je toho velmi dobrým příkladem. Filmařova cesta za polární září je poměrně riskantní – i měsíc se zkrátka nemusí pro povětrnostní podmínky objevit, čehož jsme téměř svědky, když čekáme na uklidnění sněhové vichřice v motelu. Vydobytá volnost tvorby má dvě roviny – naprostá svoboda exprese, stejně jako černá díra přemíry možností, do které lze upadnout.

Jeho tvorba je tedy postavena na paradoxu, který je přiznanou slabinou a zároveň hnacím motorem. V rozhovoru pro švýcarský *Filmexplorer* se přiznává, že delší dobu

⁴¹ Z rozhovoru volně dostupného rozhovoru s Emmou Davie.

SCHIEL, Betty (Internationales Frauen Film Fest Dortmund+Köln). Q&A - Becoming Animal by Emma Davie and Peter Mettler. [online]. 2022-05-05. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=nwQjyxo7u1w>.

⁴² Citát z filmu

zvažoval zpracovat tento fakt do podoby jakéhosi instruktážního filmu, který odpovídá na otázku „jak dělat film a být v přítomnosti?“⁴³ Pro Mettlera je však mimo jiné důležitá také audiovizuální tvorba jako prostředek k transcendenci. Pro globální kulturu soustředěnou na vizuální kognici je to moment částečně problematický. Diváctvo popisuje efekt jeho filmů jako uklidňující a meditativní (*Becoming Animal* nebo třeba *Gambling, Gods and LSD*), uvádějící do transu (*Petropolis: An Aerial View on Alberta Tar Sands*), zároveň však ale také jako únavně dlouhou a nahodilou směs záběrů⁴⁴. Svou touhu přesahovat lidskou zkušenost prostřednictvím audiovize vysvětluje pomocí japonského slova *yūgen*, které v estetice a umění znamená zhruba toto: „Vědomí vesmíru, které spouští emocionální reakce příliš hluboké a silné na (použití) slova“. Práce s přítomným okamžikem je pro Mettlera zásadní nejenom při samotném natáčení, ale i během střihu. Například snímek *The Top of His Head* měl svou střihačku (Margaret Van Eerdewijk), která skládala základní narativní kostru. Další fázi práce na střihu doplněné o expresivní záběry vytvářel Mettler pak sám zcela intuitivní metodou. Její pomocí se mu nejlépe dařilo vyprávění subjektivizovat, prokreslovat emoce hlavního hrdiny nebo uskutečňovat cestu do podvědomých souvztažností a částečně také ovlivňovat rytmus filmu.

Už při práci na jeho prvním filmu celovečerní délky *Scissere* si Mettler uvědomuje, že mu nejlépe vyhovuje, když s elementy filmu pracuje, jako kdyby komponoval hudbu. Ve světě hudby není tlak na logiku díla tak silný a mnohem více je podle jeho slov běžný důraz na improvizaci.⁴⁵ V roce 2001 dokončil natáčení materiálu v rámci filmu *Gambling, Gods and LSD*. Během umělecké rezidence promítal ve švýcarském Appenzel AR hrubý střih o délce cca padesát hodin různorodých záběrů, kde ho překvapila vůle lidí tyto snímky sledovat.⁴⁶ Skládat film jako hudbu také začíná během přelomu tisíciletí, kdy se začíná zajímat o vjing, tou dobou poměrně čerstvě vzkvétající trend. Seznamuje se s tvůrci vjingového softwaru Mixxa, pomocí kterého poté provádí na různých kulturních akcích audiovizuální performance. Komponuje v nich živě své natočené záběry (zprvu zejména z *Gambling, Gods*) do improvizované hudby a manifestuje tak svou praxi za hranice světa filmu a kina.⁴⁷

⁴³ Z volně dostupného rozhovoru s Peterem Mettlerem. Filmexplorer Switzerland. *Interview | Peter Mettler | «Becoming Animal»*. [online]. 2018-10-24. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=yLuQjdZcFSk>. [citováno 2023-05-10].

⁴⁴ RUSSELL, Jamie. Recenze filmu *Gambling, Gods And LSD*. [online]. 2004-01-21. Dostupné z: https://www.bbc.co.uk/films/2004/01/21/gambling_gods_and_lsd_2004_review.shtml. [citováno 2024-05-08]

⁴⁵ METTLER, Peter. Music in Film: Film as Music. *Cinemas*, vol. 3. Podzim 1992, no. 1, s. 34-42. ISSN 1705-6500.

⁴⁶ WHITE, Jerry. Pictures Enlightened. *Vertigo*, vol. 3. Podzim 2007, no. 7, s. 50-51.

⁴⁷ Způsob míchání obrazu popisuje Mettler například v rozhovoru pro DAFilms. BALABÁN, Kristýna (DAFilms). *DAFilms Conversations with Peter Mettler*. [online]. 2020-05-12. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=TGIWklm24kQ>. [citováno 2024-05-10].

Mezi fascinací a zavržením (doslov)

Určitý čas se v audiovizuálním světě možná zdálo, že existuje cosi jako nestranná objektivita média, která může zaznamenat realitu takovou, jaká se jeví. Nazírat na realitu ale znamená automaticky odpírat si jiné úhly pohledu. Proto se samozřejmě mnoho dokumentaristů slovu realita vyhýbá. Film, stejně jako jiná média má ale tendenci utvrzovat v nás informaci, kterou předkládá jako pravdivou. Problematický charakter audiovizuálního média, pohlédneme-li na něj perspektivou Davida Abrama z Mettlerova *Becoming Animal*, už je například uložen v samotném anglickém slově „shoot“ – „střílení“ označující natáčení filmu. Lidské artefakty abstrahující naše myšlení nadále od více-než-lidského světa nás skutečně odvádějí do jakéhosi virtuálního prostoru v neustálém vývoji, kde jednou „lidské tělo přestane snad hrát prim, když ho jednoduše nahradíme lepším hardwarem.“⁴⁸ Potřebujeme zachycovat proud událostí kolem sebe, abychom mohli momenty „zastřelit“, zabrzdit, analyzovat a tedy organizovat. Záznamy nás fascinují, nakonec jim samotným připisujeme větší význam než momentu samotnému. „Střílení“ bizonů fotoaparátů otravných návštěvníků v parku Grand Teton je možná metaforický obraz tohoto „umrtvování“ přirozené dynamiky světa. S tímto vědomím přesto točíme dál. Pourquoi filmez-vous? Ano, nic jiného jsem se asi nenaučil. Další otázka by mohla být: „krade fotografie duši?“ i tady jsem hledal odpověď – dle historického výzkumu představy o loupení duší záznamovým aparátem Z. S. Strothera je tato myšlenka spíše příslušná kultuře, která (foto)aparát vytvořila, nežli rozličným kulturám katalogizovaným etnologickými sborníky. V 19. století působí fenomén „fotografie jako voodoo“ spíše coby vypravěčská senzace, než relevantní poznatek přírodních národů a Evropané na cestách s fotoaparátem si často své pozice v roli čarodějů, mediků, zaříkávačů a kouzelníků vyloženě užívali.⁴⁹ „Honba za zázraky“ tak může mít podobu mettlerovského noření se do hravosti momentu, stejně tak jako wow efekt špičkově zvládnuté filmové fikce s dokonalým VFX. Například jeden z nejvýraznějších autorů doby mladých autorských neotřelých nápadů TNV se po začátku nového tisíciletí naplno ponořil do komerční produkce Hollywoodu – Jeremy Podeswa.⁵⁰

Neuvěřitelná ambivalence vetkaná do tohoto média je jenom špičkou ledovce krize globální vizuální kultury. Stejně jako slovo *shoot* vlastní běžnému užívání kamery, je zajímavé slovo *screen*, které je v běžné angličtině docela obvykle používaným výrazivem. *Screen* nejčastěji chápeme jako obrazovku, či projekční plátno – tedy jako okno do světa audiovize. Původní význam slova ale nesouvisí ani tak se zobrazováním, spíše jako s blokováním percepce. *Screen* může značit plentu, clonu, zástěnu nebo paraván. Může zakrývat části divadelní scény, ale také docela dobře může být živým plotem. Obecněji tedy slovo *screen* může sloužit jako prostředek k imaginaci nebo manipulaci, neboť zakrývá, aby zakryl nebo, zajímavěji, aby něco jiného ukázal. O tomto fenoménu pak můžeme přemýšlet hlouběji, implikujeme-li ho na Abramovy teorie

⁴⁸ Slova Davida Abrama z *Becoming Animal*.

⁴⁹ STROTHER, Z. S. A Photograph Steals the Soul': The History of an Idea. In: PEFFER, John, CAMERON, Elisabeth (eds.). *Portraiture and Photography in Africa*, s. 177-212. Bloomington: Indiana University Press, 2013. ISBN 9780253008602.

⁵⁰ Podeswa se během své kariéry stal režisérem šesti epizod jednoho z nejdražších seriálů na světě: *Game of Thrones*. Je také například spolutvůrce netflixového seriálu *3 Body Problem*.

problému abstrakce jazyka a písma z „více-než-lidského světa“. Podle teorií obrazovek, kterou rozvíjí Dominique Chateau ve své stati „Between Fascination and Denial: The Power of the Screen“⁵¹ je obrazovka – *screen* specifická svou možností nás na moment nechat zapomenout na fakt, že reprezentace, kterou jejím prostřednictvím vidíme není realitou. To znamená, že na chvíli se odevzdáváme její hypnóze. (Například jsme dojati, když vidíme fotografii roztomilého pejska). Tuto skutečnost nazývá „ikonickým efektem“. „Je-li tento prožitek s reprezentací dále upřednostňován, přeměňuje se v ideologii, která reprezentaci popírá.“⁵² Stává se tak prostředkem manipulace. Vzpomeňme si na deviantní postavu otce v Egoyanově *Family Viewing* (rozhodneme-li se nechat hypnotizovat narativem filmu).

Je dobré také vzít v potaz skok ve vnímání světa audiovize pro tvůrce jeho transformací ze záznamu na filmovou surovinu do digitálních jedniček a nul. Egoyan na začátku nového tisíciletí ve své přednášce⁵³ pronáší obavu nad zrychlujícím se vývojem elektronického obrazu. Cena a délka filmového kotouče byly kdysi rozhodujícími faktory. Práce s kamerou (potažmo práce celého filmového týmu) vyžadovala ještě větší koncentraci, protože fotosensibilní obraz přepsat na rozdíl od elektronického nelze tak jednoduše a možnost vytvářet filmy bylo tehdy svého způsobu privilegiem. S digitální demokratizací a dostupností tohoto média se i filmový průmysl jako takový mění. Když Egoyanův syn (kterému mohlo v té době být kolem deseti let) ve škole natočil na jednoduchou digitální kameru video, protože to zkrátka „nic nestojí“, Egoyan nakonec uznává, že ho živost videa z rukou malého kluka ale stejně něčím fascinuje.

Abych ale shrnul své úvahy, vrátím se ještě k tématu reflexivity. Na obecné rovině, filmy s prvky mediální reflexe vykazují přání projevit problematický vztah mezi reprezentací a realitou. Záměrně odhalují samy sebe ve fázi procesu vzniku či v postprodukcí nebo odkazují na svou indexikalitu jinak. Důvody k tomu autoři mohou mít různé, častěji se však o tomto fenoménu mluví v kontextu dokumentárních filmů.

U Mettlera bychom v jeho dokumentárních esejistických experimentech mohli mluvit o nutkání být maximálně autentický. Zmíněné filmy Torontské nové vlny myslím taktéž hrají na tuto notu, byť se jedná o filmy hrané. V tomto ohledu a kontextu ale přinášejí obraz autenticity zkušenosti a doby tím spíše, že fiktivnost audiovizuální technologie netematizují přímo. (I u slovného Egoyana jde v první řadě spíše o určité sociální problémy). Naproti tomu totiž Mettlerova pozdější metodika reflexe ve filmech bez scénáře může působit jako svého druhu demagogie. Nutno poznamenat, že napětí autenticity přítomného okamžiku v jeho nejpůvodnější podobě a manipulativní funkcí záznamového média je pro Mettlera hlavním poznávacím znamením, pohodlným autorským prostorem a uznaným rukopisem tvorby. My jako diváctvo nicméně stále pozorujeme jeho díla jakožto reprezentaci, tudíž fikci a je nutné k nim takto nadále přistupovat.

⁵¹ CHATEAU, Dominique. Between Fascination and Denial: The Power of the Screen. In: CHATEAU, Dominique, MOURE, José (eds.). *Screens*, s.186-199. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016. ISBN 9789462981904.

⁵² tamtéž

⁵³ Z volně dostupného záznamu přednášky Atoma Egoyana. Ideacity. *Atom Egoyan - Cinematic Technology for the Next Generation*. [online]. (datum přednášky neznámé). Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=pLM4Sgt_4-I. [citováno 2024-05-11].

Závěr

Seberefektivní filmová tvorba není nová věc. Můžeme si vzpomenout už na *Člověka s kinoaparátem* (1929) Dzigy Vertova. Rozbor specifického kontextu Kanady na přelomu 80. a 90. let snad doufám vykreslil zajímavou časovou trhlinu, která je dle mého českému a možná i světovému publiku dosud málo známá. Nacházení vlastní filmové řeči a identity, která není jen národním stereotypem javorového sirupu a hokeje, dala autorům v příhodné době možnost prozkoumat hranice filmu v jeho nesčetné významovosti. Mediální sebereflexe podobná raným filmům Torontské nové vlny prokázala, že tryskově rozvíjející se audiovizuální média znatelně mění náš přístup ke světu. Mettlerovy esejistické experimenty poznatky o povaze médií ještě více prohloubily. Jeho filmy blížící se často spirituálnímu zážitku nás mohou nabádat k tomu, abychom veškerou techniku vlastně zahodili a šli poslouchat šumění listí. Jen pokud ale budeme ochotni uvěřit jeho podání reprezentace reality (či žitého světa). Nakonec je volba nechat se hypnotizovat iluzí audiovize zase jenom na nás. Definitivně naše volba ale ovlivní způsob našeho dalšího přemýšlení a chování.

Seznam použitých zdrojů

Odborná literatura

- BAILEY, Cameron: Standing in the Kitchen All Night. A Secret History of the Toronto New Wave. *Take One: Film & Television in Canada*. Léto 2000, no. 28. ISSN 1192-5507.
- CLARKSON, Nathan. Aura, aurora and aurality: the narrative of place in Picture of Light. [online]. *Brno Studies in English*. 2013, vol. 39, no. 2. ISSN 05246881. Dostupné z: <https://doi.org/10.5817/BSE2013-2-5>. [cit. 2024-04-22].
- CHATEAU, Dominique. Between Fascination and Denial: The Power of the Screen. In: CHATEAU, Dominique, MOURE, José (eds.). *Screens*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2016. ISBN 9789462981904.
- GLASSMAN, Marc, WISE, Wyndham. Ontario's New Wave. *Take One: Film & Television in Canada*, vol. 3 (léto 1996) no. 12, s. 34. ISSN 1192-5507.
- MAGDER, Ter, HANDLING, Piers, MCINTOSH, Andrew. *Tax Shelter Films*. [online] The Canadian Encyclopedia. 2017-02-10. Dostupné z: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/tax-shelter-films>. [citováno 2021-03-09].
- METTLER, Peter. Music in Film: Film as Music. *Cinémas*, vol. 3. Podzim 1992, no. 1, s. 34-42. ISSN 1705-6500.
- METTLER, Peter. *The Top of His Head*. [online]. Webové stránky Petera Mettlera. Dostupné z: <https://www.petermettler.com/the-top-of-his-head>. [citováno 2024-04-26].
- NICHOLS, Bill. *Úvod do dokumentárního filmu*. 2. vyd. Jihlava: Nakladatelství AMU a Doc.Dream services, s. r. o. 2022. ISBN 978-80-7331-606-8.
- ROZEMA, Patricia. Pourquoi filmez-vous?. *Cinema Canada Outlaw Edition*. Říjen 1988, no. 156, s. 6-7. ISSN 0009-7071.
- SHARY, Timothy. Video as Accessible Artifact and Artificial Access: The Early Films of Atom Egoyan. [online]. *Film Criticism*, vol. 19. Jaro 1995, no. 3, s. 2-29. ISSN: 2471-4364.
- STROTHER, Z. S. A Photograph Steals the Soul': The History of an Idea. In: PEFFER, John, CAMERON, Elisabeth (eds.). *Portraiture and Photography in Africa*, s. 177-212. Bloomington: Indiana University Press, 2013. ISBN 9780253008602.
- TEODORO, José. Nothing But Time. *Film Comment*, vol. 49. Březen/duben 2013, no. 2, s. 34-36. ISSN 0015-119X.
- WHITE, Jerry. Pictures Enlightened. *Vertigo*, vol. 3. Podzim 2007, no. 7, s. 50-51. ISSN 0968-7904.

Kvalifikační / výzkumné vysokoškolské práce

- BRAD, B. Creating an Industry: The Role of the OFDC in Strengthening Toronto's Media Production Industry. [online]. Projekt Local Film Cultures Toronto. Dostupné z: <https://localfilmculturesontario.wordpress.com/creating-an-industry-the-role-of-the-ofdc-in-strengthening-torontos-media-production-industry/>. [citováno 2024-03-04].
- PEŠKOVÁ, Milena. *Mediating the Self: Employment of Media in Family Viewing and I've Heard the Mermaids Singing*. [online]. Brno, 2010. [cit. 2024-03-06]. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. doc. PhDr. Tomáš Pospíšil, Ph.D. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/k3p80/dipl.prace/Peskova.pdf>.

Prameny

- LEWIS, Steven. The Toronto Film Ghetto. [kresba]. In: *Cinema Canada Outlaw Edition*. 1988, no. 156, s. 16-17. ISSN 0009-7071.

Recenze

- PEVERE, Geoff. Ron Mann's Listen to the City. *Cinema Canada*. Duben 1986, no. 117, s. 23-24. ISSN 0009-7071.
- RUSSELL, Jamie. Recenze filmu *Gambling, Gods And LSD*. [online]. 2004-01-21. Dostupné z: https://www.bbc.co.uk/films/2004/01/21/gambling_gods_and_lsd_2004_review.shtml. [citováno 2024-05-08]

Rozhovory a přednášky

- BALABÁN, Kristýna (DAFilms). *DAFilms Conversations with Peter Mettler*. [online]. 2020-05-12. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=TGIWKlm24kQ>. [citováno 2024-05-10].
- Filmexplorer Switzerland. *Interview | Peter Mettler | «Becoming Animal»*. [online]. 2018-10-24. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=yLuQjdZcFSk>. [citováno 2023-05-10].
- GLASSMAN, Marc. The POV Interview: Peter Mettler, Part One. [online]. 2009-09-01. Dostupné z: <https://povmagazine.com/the-pov-interview-peter-mettler-part-one/>
- HERON, Christopher, MOONDI, Pavan, ROBERTSON, Brian (videomagazín The Seventh Art). *Patricia Rozema Interview, Part 1-4 - The Seventh Art*. [online]. 2012-04-10. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=gtLtJYBlos> + <https://www.youtube.com/watch?v=cOO42YPcZh4> + <https://www.youtube.com/watch?v=AbfGvhGZVD0> + <https://www.youtube.com/watch?v=QKEtVT2Maqs>. [citováno 2023-03-08].
- Ideacity. *Atom Egoyan - Cinematic Technology for the Next Generation*. [online]. (datum přednášky neznámé). Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=pLM4Sgt_4-I. [citováno 2024-05-11].
- ROCKBURN, Ken. *Rockburn Presents - Atom Egoyan*. [online]. 2015-08-24. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=RWjMJpOBFrs>. [citováno 2023-03-03].
- SCHIEL, Betty (Internationales Frauen Film Fest Dortmund+Köln). Q&A - Becoming Animal by Emma Davie and Peter Mettler. [online]. 2022-05-05. Dostupné z: <https://www.youtube.com/watch?v=nwQjyxo7u1w>.
- TEODORO, José. An Interview with Peter Mettler. *BRICK, a Literary Journal*. [online]. (léto 2018) no. 101. Dostupné z: <https://brickmag.com/an-interview-with-peter-mettler/>