

10 PLANETE +
DOC FILM
FESTIVAL

PETER METTLER

RETROSPEKTYWA FILMÓW,
WYKŁAD MISTRZOWSKI,
KONCERT I WYSTAWY

www.planetedocff.pl

PETER METTLER 2





PETER METTLER

Urodzony 7 września 1958 roku w Toronto. Reżyser, scenarzysta, montażysta, operator, dźwiękowiec. Jego rodzice pochodzą ze Szwajcarii. Uczęszczał do prestiżowej szkoły średniej Upper Canada College. W 1977 roku rozpoczął studia na kierunku filmoznawstwa w Ryerson Polytechnic Institute (obecnie Uniwersytet Ryerson). Jeden z najbardziej cenionych kanadyjskich filmowców. Jego filmy, nieuchwytnie i refleksyjne, stanowią fascynującą mieszankę osobistych eksploracji, eksperymentalnej i dokumentalnej formy, metafizycznej medytacji i dramatu narracyjnego. Zwracają uwagę innowacyjnym łączeniem różnorodnych gatunków w nowe, spójne formy. W książce Salome Pitschen i Annette Schönholzer *Making the Invisible Visible* Mettler określa swoją pracę jako poszukiwanie „równowagi pomiędzy intelektem a intuicją, porządkiem a chaosem, czynem a postrzeganiem”.

W latach 80. XX wieku Mettler należał do kręgu filmowców z tzw. Nowej Fali Toronto. Współpracował wówczas jako operator z Atomem Egoyanem (*Najbliższy z rodziny*, 1984; *Filmowanie rodziny*, 1987), Patricją Rozemą (*Passion: A Letter in 16mm*, 1985), Bruceem McDonaldem (*Knock! Knock!*, 1985), Ronnem

Mannem (*Listen to the City*, 1984) i Jeremym Podeswą (*David Roche Talks to You about Love*, 1983). W 1985 roku założył w Toronto własną firmę producencką Grimthorpe Film.

Mettler jest również uznanym międzynarodowym pionierem w dziedzinie miksowania obrazów na żywo. Współpracuje w tym zakresie z takimi muzykami, jak: Martin Schutz, Fernando Corona, Marc Wesier, Telefunk SoundSystem, DJ/live duo Adam Marshall, Tom Kuo oraz z gitarzystą Fredem Frithem. W 2006 roku MFF Toronto zorganizował przegląd filmów Mettlera, a także dwie wystawy: fotografii oraz serii podświetlonych zdjęć, zatytułowanej *Teledivinity*. Wydano również książkę Jerry'ego White'a *Of this Place and Elsewhere: The Films and Photography of Peter Mettler*, zawierającą kolorowe odbitki wybranych zdjęć twórcy oraz całowieczorny performance *Gdzie indziej*, podczas którego między innymi odbył się pokaz miksowania obrazów na żywo. 🍀





WYBRANA FILMOGRAFIA:

WYBRANA FILMOGRAFIA:

- ✦ 1976 – **SUPER 8 #1**
(reżyseria; zdjęcia; montaż; produkcja; dźwięk)
- **REVERIE**
(reżyseria; scenariusz; zdjęcia; montaż; produkcja; dźwięk)
- ✦ 1978 – **POISON IVY**
(reżyseria, scenariusz, montaż i dźwięk wraz z Gregiem Krantzem, Wendy Ord i Cary Smart; zdjęcia wraz z Gregiem Krantzem; produkcja)
- ✦ 1979 – **HOME MOVIE**
(reżyseria; scenariusz; zdjęcia; montaż; produkcja; dźwięk)
- ✦ 1980 – **LANCALOT FREELY**
(reżyseria; scenariusz; zdjęcia; montaż; produkcja; dźwięk)
- ✦ 1981 – **BLACK RAGE** (dźwięk)
- **GREGORY**
(reżyseria; scenariusz; zdjęcia wraz z Henrym Jesionką; montaż; produkcja; dźwięk)
- ✦ 1982 – **OPEN HOUSE** (zdjęcia)
- **POTSDAMER PLATZ** (zdjęcia)
- **REMEMBRANCE** (zdjęcia)
- **SCISSERE**
(reżyseria; scenariusz; zdjęcia; montaż; produkcja wraz z Ronem Repke; muzyka)
- **SECOND CHANCE** (aktor)
- ✦ 1983 – **DAVID ROCHE TALKS TO YOU ABOUT LOVE** (zdjęcia)
- **I.I.I. AMSTERDAM** (zdjęcia)
- **RESURRECTED FIELDS** (zdjęcia)
- ✦ 1984 – **COMING APART** (zdjęcia)
- **DEDICATION** (reżyseria; zdjęcia)
- **GEORGETOWN BOYS** (zdjęcia)
- **GUARDIAN TRUST**
(reżyseria; produkcja; wideo promocyjne)
- **MAKING A DIFFERENCE** (zdjęcia wraz ze Stevem Demem)
- **NELLIGAN** (zdjęcia)
- **YOUTH AND UNEMPLOYMENT** (zdjęcia)
- **A TRIP AROUND LAKE ONTARIO** (zdjęcia)
- **LISTEN TO THE CITY**
(zdjęcia wraz z René Ohashim)
- **NAJBLIŻSZY Z RODZINY** (*Next of Kin*) (zdjęcia)
- ✦ 1985 – **EASTERN AVENUE**
(reżyseria; zdjęcia; montaż; produkcja; dźwięk wraz z Judy Dryland)
- **KNOCK! KNOCK!** (zdjęcia)
- **PASSION: A LETTER IN** (zdjęcia)
- **YOU DON'T NEED** (zdjęcia)
- **LOOKING FOR MARTIN LAVUT**
(zdjęcia wraz z Johnem Kevinem Wrightem, Patem Clunem, Tonym Garinem)
- ✦ 1986 – **DIVINE SOLITUDE**
(zdjęcia wraz z Kempem Archibaldem)
- **NION – IN THE KABARET DE LA VITA** (zdjęcia)
- **KINGDOM HALL IN TWO DAYS**
(zdjęcia wraz z Andym Mikitą)
- **VLADIMIR** (reżyseria wraz z Jane Siberry)
- ✦ 1987 – **ARTIST ON FIRE: THE WORK OF JOYCE WIELAND**
(zdjęcia wraz z Babette Mangolte)
- **FILMOWANIE RODZINY** (*Family Viewing*)
(zdjęcia wraz z Robertem Macdonaldem)
- ✦ 1988 – **SPACER PO PÓŁNOCY** (*Walking After Midnight*) (zdjęcia)
- ✦ 1989 – **THE TOP OF HIS HEAD**
(reżyseria; scenariusz; zdjęcia wraz z Tobiaszem Schlesslerem, Geraldem Packerem; montaż wraz z Margaret van Eerdewijk)
- ✦ 1990 – **THE LIFE IS THE RED WAGON** (zdjęcia)
- **THE FLYING BULGAR KLEZMER BAND** (zdjęcia)

- STANDARDS
(zdjęcia wraz z Davidem Makinem, Dougiem Kochem)
- ✦ 1992 – TECTONIC PLATES
(reżyseria; scenariusz wraz z Robertem Lepagem;
zdjęcia wraz z Miroslawem Baszakiem)
- ✦ 1994 – OBRAZ ŚWIATŁA (*Picture of Light*)
(reżyseria; scenariusz; zdjęcia; montaż wraz z Mikiem
Munnem; produkcja wraz z Andreasem Züstem,
Alexandrą Gill)
- ✦ 1997 – BALIFILM
(reżyseria; zdjęcia; montaż; produkcja; dźwięk)
- ✦ 1998 – LEDA AND THE SWAN
(zdjęcia wraz z Alexandrą Gill; produkcja wraz
z Alexandrą Gill, Ingrid Veninger)
- BIN ICH SCHÖN?
(zdjęcia wraz z Theo Birkensem, Wernerem Penzelem)
- ✦ 2000 – KRAPP'S LAST TAPE
(zdjęcia wraz z Pauliem Sarossym)
- LES CHASSEURS D'OMBRE (zdjęcia)
- DIVINE SOLITUDE (zdjęcia)
- ✦ 2002 – HAZARD, BOGOWIE I LSD (*Gambling, Gods and LSD*)
(reżyseria; scenariusz; zdjęcia; montaż wraz z Rolandem
Schlimme; producent wykonawczy; dźwięk
wraz z Peterem Bräkerem)
- ✦ 2004 – THE RING (A JOURNEY THROUGH THE SUN)
(reżyseria wraz z Angusem Reidem; zdjęcia)
- STREETCAR (zdjęcia)
- ✦ 2005 – THE GIANT BUDDHAS
- ✦ 2006 – INTO THE NIGHT (zdjęcia)
- SFABRYKOWANY KRAJOBRAZ
(*Manufactured Landscapes*)
(zdjęcia, konsultacja twórcza; dźwięk wraz z Rolandem
Schlimme, Davidem Rosem, Jane Tattersall, Danem
Driscollem)
- ✦ 2007 – AWAY (reżyseria, zdjęcia)

- SHOSTAKOVICH/NOTES IN SILENCE
(reżyseria; zdjęcia)
- ✦ 2009 – MEMORIZER (reżyseria)
- PETROPOLIS
(*Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands*)
(reżyseria, zdjęcia)
- NATIONAL PARKS PROJECT: GROS MORNE
(zdjęcia)
- ✦ 2012 – KONIEC CZASU. WSZYSTKO ZACZYNA SIĘ
TERAZ (*The End of Time*)
(reżyseria; zdjęcia)





WSZYSTKO MUSI PRZEMINAĆ KONIEC CZASU. WSZYSTKO ZACZYNA SIĘ TERAZ PETERA METTLERA

Adam Nayman

„Nie pociągają mnie rzeczy mroczne” – mówi Peter Mettler. To trafne zdanie w ustach reżysera filmu **Obraz światła**. W filmach Mettlera, niczym w książce Jonathana Safrana Foera, wszystko jest iluminacją: czy to zorza polarna nad północną Manitobą w **Obrazie światła**, czy to szybko pomykające światła międzynarodowego portu lotniczego Pearson w jego nakręconym z rozmachem filmie **Hazard, bogowie i LSD** (2003), czy też, jak w **Petropolis**, kręczone z wysoka panoramy piasków ropośnych Alberta, przerażająco wyraźne. Stwierdzenie, że pewni twórcy filmów mają wizję, jest karygodnym banałem, ale w przypadku Mettlera wizja definiuje jego dzieła. Jest nią dociekliwe, wędrujące spojrzenie artysty, który nauczył się wierzyć własnym oczom.

Nic dziwnego, że nowy film Mettlera, **Koniec czasu**.

Wszystko zaczyna się teraz, który, zanim został pokazany na MFF w Toronto miał swoją światową premierę na MFF w Locarno, zawiera sporo niezapomnianych ujęć. Widzimy klasyczny już materiał nakręcony taśmą 16 mm, ukazujący amerykańskiego pilota Josepha Kittingera, opadającego ku Ziemi z wysokości 31 tys. metrów (wyzwanie, bijące na głowę prozaiczną próbę pobicia rekordu Guinnessa), rój mrówek oblegających nieżywego konika polnego, a następnie odnoszących go w osobliwym, miniaturowym odwzorowaniu ceremonii pogrzebowej, czy też ścianę lawy, powoli zbliżającą się do rośliny, która odcina się jaskrawą zielenią na tle popiołu, dopóki nie zostanie gwałtownie pochłonięta.

„To była jedna z chwil, w których miałem jasność co do tematu” – powiedział Mettler o tej scenie, która może stać się symbolem filmu. „Byłem wtedy sam na sam z przyrodą. Siedziałem tylko i patrzyłem na bieg wydarzeń”.

Motywy zauważalnej zmiany przewija się przez cały film. Tytuł **Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz** nie jest metaforą. Ten podróżniczy esej filmowy Mettlera dosłownie mówi o czasie

jako o abstrakcyjnej idei, metafizycznej strukturze i realnym bycie. Stąd wstęp, pokazujący historyczny skok Kittingera. Spytany, co czuł spadając z tak dużej wysokości, ten wielokrotnie odznaczony śmiałkiem odparł, że miał wrażenie, że kiedy leciał z wielką prędkością czas zwalniał. Ta sprzeczność przez chwilę uczyniła z niego żywe potwierdzenie teorii względności. Lecz jak artysta bez balonu na ciepłe powietrze, z którego mógłby skoczyć, ma przedstawić coś tak niewiarygodnie nieopisanego? Jak nakręcić film o czasie?

Mettler jest być może jednym z niewielu filmowców, obok Wernera Herzoga, Chrisa Markera i swojego bohatera, zmarłego holenderskiego mistrza – Johanna van der Keukena, którzy śmiało mogliby powiedzieć, że widzieli wszystko, a przynajmniej o wiele więcej niż inni. Mimo to, pierwsze ujęcia filmu **Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz** cechuje niepewność, sugerująca, że ten z reguły żądny przygód reżyser z trudem znajduje odpowiednie podejście. To wrażenie potwierdzają słowa samego Mettlera, że forma filmu wykrystalizowała się w trakcie zdjęć. „Niekórym projektom początek dają konkretne wydarzenia” – mówi reżyser. „Według mnie **Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz** przypominał bardziej serię przemyśleń i rozważań, które powoli zlały się w całość”.

Być może początek filmu nie jest odkrywczy, ale ta długa sekwencja stanowi próbę odtworzenia Wielkiego Wybuchu. Powracając do rodzinnej Szwajcarii, Mettler zabiera kamerę głęboko pod ziemię, do największego na świecie akceleratora cząstek, Wielkiego Zderzacza Hadronów należącego do CERN (Europejskiego Ośrodka Badań Jądrowych). Zderzacz wygląda jak plan zdjęciowy filmu o Jamesie Bondzie, ze swoimi migającymi tunelami i krzątającymi się ludźmi w laboratoryjnych fartuchach, a mimo to Mettler twierdzi, że zdziwił się, jak łatwo zdobył tam dostęp.

„Skontaktowaliśmy się z nimi, żeby porozmawiać o filmie

i zobaczyć, co jest wykonalne. Dałem im też kilka płyt DVD z filmem **Hazard, bogowie i LSD**. Odparli, że powinniśmy przyjechać jak najszybciej. Kiedy uruchamiają urządzenia i tunel, Zderzac staje się strefą śmierci. Nikt nie wchodzi tam przez lata. Ale zachęcili mnie, żebym przyjechał i to obejrzał”.

Kamera Mettlera rejestruje to pomieszczenie z trwogą i lekceważeniem. Sprzęt wygląda zadziwiająco, a jednocześnie, ze swoimi płaskimi, wyraźnie oddzielnymi kolorami, przypomina największą i najdroższą wystawę tego świata.

Sceny nagrane w CERN są kluczowe dla określenia pewnych motywów filmu **Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz**, w tym przejść między jak zwykle poetycką narracją Mettlera a niemalże chóralnymi wstawkami przepytanych bohaterów, niewymienionych z nazwiska. Mettler nie oznacza też za pomocą dat przeskoków pomiędzy różnymi miejscami. Być może jest to próba nadania filmowi wrażenia bezczasowości, co potwierdza sam Mettler, mówiąc w filmie, że „nie zawsze trzeba znać nazwę tego, co się widzi. (...) Nie jest ważne, która godzina”.

Bez względu na motyw, jest to śmiała decyzja, czyniąca film **Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz** zwodniczo niestałym, co przeczy jego metodycznej strukturze. Na przykład materiał nakręcony w CERN jest niemalże przytłaczająco naukowy, przepelniony żargonem i ogólnym teoretyzowaniem. To również ostatnia scena, w której Mettler stosuje wyraźnie naukową perspektywę. Zostawia podziemny gienuszy w chwili, gdy świętują ważny przełom przy wtorze strzelających korków od szampana. Bez wątpienia dużo znaczą, ale Mettlera bardziej pociągają laicy, ludzie zainteresowani nie tyle poznawaniem tajników materii wszechświata, co wygodnym życiem pośród niej.

Jednym z nich jest Jack Thompson, zahartowany samotnik mieszkający na Hawajach wśród wspomnianych już fotograficznych strumieni lawy (zbiegiem okoliczności, Thompson jest też bohaterem innego hipnotyzującego filmu dokumentalnego **Niech żyją Antypody!** Wiktora Kossakowskiego, którego Mettler nie widział, ale który z pewnością by mu się spodobał). Jak dla każdego, kto wybiera dom, dla Thompsona liczyła się głównie lokalizacja. Rzucił pracę, żeby dokładniej obserwować procesy geologiczne, stare jak sama Ziemia. „Montowałem ostatnie okno, kiedy się zaczęło” – opowiada o stopniowych, ale spektakularnie

gwałtownych wstrząsach wokół niego, które zmieniają ziemię w roztopiony płaskowyż rodem z katalogu Gigera. „Od tamtej pory mam miejsce w pierwszym rzędzie. Jestem tu jeszcze, bo nie znalazłem się na drodze lawy”.

To połączenie uniesienia i przezorności składało się na sposób pracy Mettlera w czasie jego pobytu w stanie Aloha. Taszczenie kamery wokół wulkanu to przejaw Herzogowskiego zapatu, ale i ryzyko. „Prawdę mówiąc, to stosunkowo bezpieczne” – upiera się Mettler. „Nigdy wcześniej nie byłem na wulkanie. Ktoś zabrał mnie tam w środku nocy. Panowały ciemności. Świeciła pomarańczowa luna, ale nie wiedziałem, w jakiej odległości. Okazało się, że kilka mil ode mnie. Chodzi się z lampą na czole po tej twardej skorupie, która, jak zobaczycie w filmie, wygląda jak kości i truchła potworów – bardzo niepokojąco. Pod spodem są strefy gorąca, obok przepływa ciepła lava. Wszeszło słońce i wtedy to nakręciliśmy”.

Mettler zestawia upór Thompsona, żeby żyć wśród kipiącego, prehistorycznego krajobrazu, z osiedlem mieszkaniowym w jeszcze bardziej spektakularnie zdewastowanej okolicy: Detroit. Zabawna satyra miejska Paula Verhoevena **Robocop** (1987) przewidywała, że do 2019 roku Miasto Samochodów będzie jedynie wypaloną skorupą, ale film Mettlera pokazuje, że zamierza osiągnąć ten cel przed terminem. Surowe obrazy zrujnowanych budynków ukazują zaniedbaną metropolię.

Przyjazd Mettlera do Detroit był „epokowym pomysłem”. „Zwabiły mnie tam przemiana wizualna, upadek i rozkład oraz fakt, że przyroda, nadal bardzo obecna, przejmuję miasto we władanie” – mówi. Mogą już uchnąć rozmowy o tym, że reżyser powinien spróbować zaadaptować bestsellerową książkę Alana Weismana z 2007 **The World Without Us**, naprzemiennie beznamiętny i przerażający liryczny eksperyment myślowy, przedstawiający Ziemię bez ludzi. Nieformalnie Mettler osiągnął ten efekt upiorną wizją zachodniej cywilizacji – pokonaną i porośniętą roślinnością.

„Uważam Detroit za symbol amerykańskiego społeczeństwa” – mówi właściciel młodego, żarliwego głosu zza kadru. „Gdyby cały plan się powiódł, tu nadal panowałby stan prosperity”.

Głos należy do członka grupy młodych ludzi, którzy przenieśli się do tych podmokłych przedmieść w celu przywrócenia

ich do życia. Widzimy, jak z kilkoma kolegami chodzi po pustych domach, starając się doprowadzić je do porządku. Zamiast okupować Wall Street, próbują zaludnić wymarłe miasteczko, mizerniejąc w jego cieniu.

Bez znaczenia jest to, czy Mettler uważa misję młodych ludzi za walkę z wiatrakami, czy widzi w nich oportunistycznych przedstawicieli cyganerii, wykorzystujących darmowe domy. Zapewne nie to drugie. Zawsze był niechętny politycznym recenzjom swoich dzieł. „Nie jestem wielkim fanem dydaktyzmu” – mówi. „Prawda zawsze kryje się w złożonym zbiorze czynników. Właśnie to chcę ukazać. Kiedy pracowałem z Greenpeace nad filmem *Petropolis*, był to pierwszy punkt naszych rozmów. Nie chciałem robić z filmu propagandowej agitki.

Mettler daje wyraz swoim kontrkulturowym przekonaniom w jeszcze jednym fragmencie filmu umiejscowionym w Detroit. Mówi on o Richiem Hawtinie, znanym jako Plastikman, innowacyjnym twórcy muzyki elektronicznej i didżeju, który rozruszał pączkującą scenę techno we wczesnych latach 90. XX wieku. „Techno zrodziło się w Detroit i znamionuje zupełnie nową epokę” – mówi Mettler. „To wiek cyfrowy, cyfrowa logika. Uznałem, że w połączeniu z wrażeniem upadku i rozkładu da fascynujący efekt”.

I rzeczywiście, przeciwstawienie cichych, rozpadających się budynków i falującego tłumy, tańczącego bez opamiętania w rytm dźwiękowo-światłej inwazji Hawtina, robi imponujące wrażenie.

W takich chwilach warto spytać, czy film *Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz* to, ściśle rzecz biorąc, obraz dokumentalny. Przedstawia fakty, ale zawiera też obszerne fragmenty czysto wizualnych lub dźwiękowych wrażeń, bliższych być może kinu eksperymentalnemu (zwłaszcza filmowi transu). „Kino to dźwięk i obraz” – mówi Mettler. „Są one obecne w filmie dokumentalnym i fabularnym. Staram się ich nie oddzielać. Szufadkują mnie, traktując jako twórcę dokumentalnego z powodów praktycznych, finansowych oraz dlatego, żeby pokazać moje dzieła na konkretnych festiwalach. Ale uważam, że kilka moich ostatnich filmów to poniekąd hybrydy”.

Czymkolwiek jest film *Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz*, długo trwało nadanie mu ostatecznej formy. Mettler szacuje, że pracował nad nim przez pięć lat, wliczając w to dwa

lata montażu, którego podjął się we współpracy z Rolandem Schlimme. „Poczułem ulgę, kończąc” – wzdycha. „To chyba najtrudniejszy film, jaki zrobiłem, ze względu na temat”. Uważa też, że pod pewnym względem film *Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz* jest jego „najbardziej osobistym filmem”, choć wie, że taki dobór słów wywołuje kontrowersyjne skojarzenia (np. czy to znaczy, że jego pozostałe filmy są w jakiś sposób nieosobiste?).

„Sądzę, że to konkretne doświadczenie zaczęło też dotyczyć śmiertelności, uświadomienia sobie mojej własnej śmiertelności” – mówi Mettler. „Ten film jest osobisty w bardzo specyficznym znaczeniu. Kręcąc film *Hazard, bogowie i LSD*, wyruszyłem na poszukiwanie transcendentności, przekraczałem granice, uciekałem od spraw ziemskich. Tym razem zadaję sobie pytanie, dokąd ja idę?”.

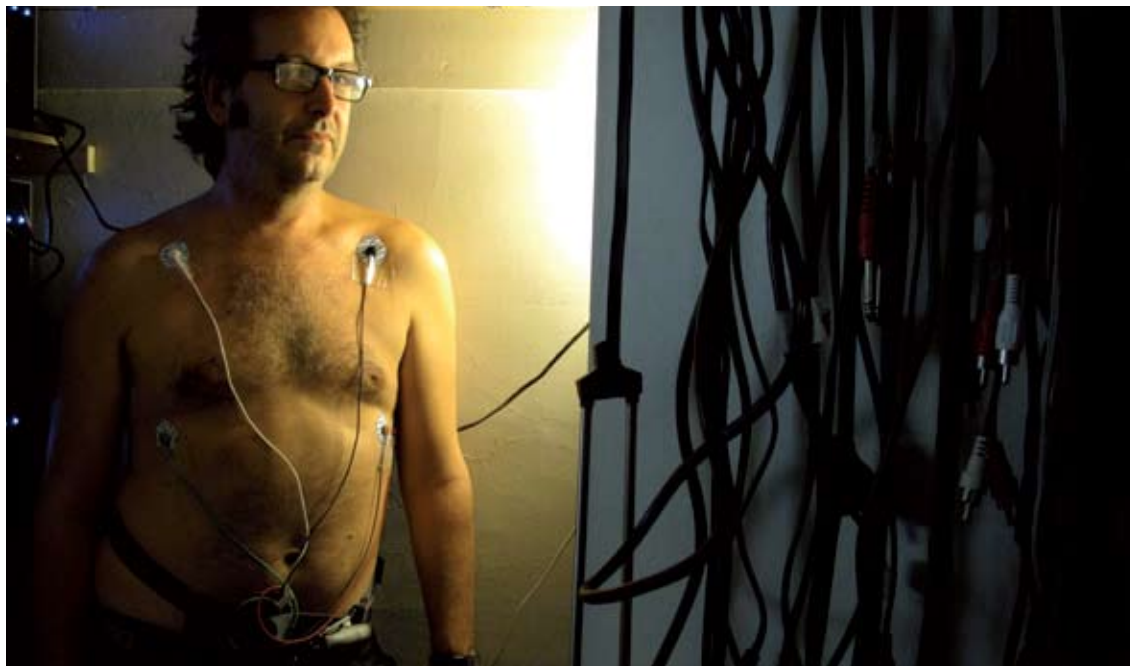
Poetyckim akcentem tej podróży jest fakt, że wszystkie drogi wiodą do domu. *Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz* kończy się spontaniczną, uroczą sceną w domu rodziców Mettlera, w Toronto. „Był Dzień Matki” – wspomina. „Poszedłem tam z kamerą, żeby pokazać rodzicom narzędzie swojej pracy. To był przypadek. Zaczęliśmy rozmawiać o czasie, a ja przeprowadziłem wywiad z własną matką. To było bardzo wzruszające. Zupełnie nieoczekiwane. Podczas montażu, kiedy łączyłem różne ujęcia, spróbowałem wmontować scenę z nią. Pasuje idealnie. Początkowo miała zresztą otwierać ten film”.

Nie zdradzając, o czym mówi scena, powiedzmy, że matka Mettlera nieświadomie dostarcza synowi idealnie wdzięcznego elementu, który w filmie kończy przejście z krainy abstraktu do świata uczuć. Padają słowa mądrości, które potrzebują całego życia, żeby dojrzeć, jednak sprawiają wrażenie (jak wiele innych rzeczy w filmie) niezmałoczenie ponadczasowych. *Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz* stanowczo nie jest filmem lekkim. Jest wielowarstwowy, o majestatycznym tempie, a chwilami wydaje się próbować zmasakrować mózg widza złożonymi ideami lub czystym przeciążeniem uczuć.

Lecz mimo wszystkich aluzji do przemijania, które nie jest niczym innym jak poetyckim określeniem śmierci, ten film nie jest też do końca mroczny. Egzystuje w strefie zmierzchu, z której wywodzi się wiele najlepszych filmów faktu: jednocześnie

podniecających i otrzeźwiających, zagadkowych i precyzyjnych, monumentalnych i intymnych. „Zawsze staram się wyjaśniać, że to, co robię, jest subiektywne” – mówi Mettler. „To, co wam daję, jest poezją”.

Pamiętając o tym, najlepiej przywołać Włosa Whitmana, któremu też nieobce były traktaty o upływie czasu, i powiedzieć, że film Mettlera składa się z mnogości. 🌱





WIDZIALNE I NIEWIDZIALNE

O filmach Petera Mettlera rozmawiają Jakub Majmurek i Kuba Mikurda

J.M.: Gdy szukam jednej frazy, opisującej wszystkie filmy Petera Mettlera, pierwszą, jaka przychodzi mi do głowy jest „dziennik podróży”. Wideo-dziennik z wypraw, podejmowanych za koło polarne, do Indii, Las Vegas, Detroit, stanowi najbardziej oczywistą formę jego filmów. Formę dziennika podkreśla fakt subiektywizowanej na różny sposób narracji – Mettler, poprzez głos, komentarz, montaż obrazu wprowadza się do filmowego obrazu, podkreśla swoją podmiotowość. Formuła filmów Kanadyjczyka sprowadzałaby się do wzoru: konkretna podmiotowość przemierza pewne przestrzenie, zdając sprawozdanie z odczuć, jakie one w niej wywołują za pomocą serii retorycznie ułożonych, subiektywnych obrazów.

Czy jest tak jednak do końca? Chyba nie. Nie o przestrzenie (ich kulturowe, geograficzne, spektakularne „tożsamości”), ani nie o podmiot tu chodzi. A przynajmniej nie tylko. W filmie **Hazard, bogowie i LSD** narrator/autor mówi w pewnym momencie: „jak pokazać to, czego nie widzę?”. We wszystkich jego filmach zauważam próbę szukania takiego spojrzenia, jakiego nie jest w stanie wyprodukować, uchwycić ludzki podmiot, spojrzenia „nie-ludzkiego”. Stąd, jak sądzę, szeregiem zabiegów subiektywizacji w jego filmach towarzyszą chwytły de-antropomorfizujące spojrzenie kamery, szukające nie-ludzkiego spojrzenia, niemożliwego z ludzkiego punktu widzenia. Stąd też ciągła obecność ujęć z różnych „maszyn widzenia” (kamery przemysłowe w Las Vegas w filmie **Hazard, bogowie i LSD**), eksponowanie techniki, dzięki której uzyskujemy widziane przez nas obrazy (scena na początku filmu **Obraz światła**, wyjaśniająca działanie kamery, dzięki której będziemy mogli zobaczyć obrazy zorzy polarnej). Ta dialektyczna para subiektywnego/nie-ludzkiego spojrzenia wydaje mi się bardzo ważna – to najbardziej pierwotna dialektyczna diada, ożywiająca kino Mettlera.

K. M.: Esej filmowy często korzysta z konwencji „dziennika

podróży”, co widać w filmach Chrise Markera czy Agnès Vardy. Wynika to, jak sądzę, z założeń samej formy eseistycznej, która nie jest systematycznym wykładem, ale *itinerarium* – zapisem drogi, przygód i przestojów myśli. W filmach Mettlera topografia mentalna nakłada się na topografię fizyczną. W jednym z wywiadów reżyser zrównuje dom – miejsce, z którego wyrusza i do którego wraca – ze znajomą, oswojoną przestrzenią własnego „ja”. Wyjście z domu, wyruszenie w podróż byłoby wyzwaniem rzuconym owemu ja, próbą ucieczki od samego siebie, otwarcia się na coś innego. W trakcie wyprawy „ja” konfrontuje się z czymś innym – innymi ludźmi, kulturami, perspektywami, które stara się przyswoić, wchłonąć i zasymilować. A przyswajając, wchłaniając, asymilując samo ulega przemianom. Tak jak pierwotny projekt filmu, który zmienia się w toku selekcji, obróbki i montażu całości nakręconego materiału. Być może tym samym jest również próba asymilacji owego nie-ludzkiego spojrzenia – próbą wyjścia poza własne spektrum percepcyjne.

Hazard, bogowie i LSD zaczyna się w okolicy, w której Mettler spędził dzieciństwo – uzależniony od narkotyków John Paul prowadzi reżysera (a razem z nim nas, widzów) przez okolicę, która dla małego Mettlera była progiem, dzielącym oswojoną, sąsiedzką przestrzeń od reszty świata. Skojarzenia z „podróżą bohatera” – schematem fabularnym opartym na badaniach Josepha Campbella i Carla Gustava Junga – są jak najbardziej uprawnione. W „podróży bohatera” mamy do czynienia z tym samym cyklem – „ja”/bohater wychodzi z domu, konfrontuje się z czymś innym, pokonuje/przyswaja to, co inne, a następnie wraca do domu, odmieniony. Większość filmów Mettlera to również „podróże bohatera” – tyle, że stawką Mettlera nie jest odnalezienie skarbu, czy ocalenie księżniczki, ale – jak powiedziałeś – pokazanie tego, co niewidzialne, co nieprzedstawialne. Jak zorza polarna w filmie **Obraz światła** czy czas w filmie **Koniec czasu**. **Wszystko zaczyna się teraz.**

J.M.: To odpodmiotowanie spojrzenia najwyraźniej widać

w *Petropolis*. Cały film jest zapisem kamery, przymocowanej do helikoptera, sterowanej przy pomocy specjalnego, hydraulicznego urządzenia. Mettler był w helikopterze, ale nie trzymał kamery w rękę. Nie patrzył w wizjer, sterował nią przy pomocy umieszczonej w kabinie aparatury.

Obraz w tym filmie tworzy bardzo ciekawą dialektykę tego, co ludzkie i nieludzkie, zarówno na poziomie tego, co stoi „za obrazem”, jak i tego, co na nim widać. Obraz powstaje niemal bez udziału ludzkiego spojrzenia, za sprawą maszyny widzenia, która nie tylko widzi inaczej niż człowiek, ale tak naprawdę nie potrzebuje go wcale do patrzenia. A przy tym maszyna ta jest wykonana ludzką ręką, jak wszystkie maszyny w filmach Mettlera. Jest specyficznym ludzkim sposobem kontaktu z naturą, do której w filmach Mettlera dostęp mamy właśnie wyłącznie przez technikę.

Na poziomie tego, co widać, pracuje ta sama dialektyka. Apokaliptyczny krajobraz zalanych ropą terenów jest miejscem nienadającym się do życia, „nieludzką ziemią”. A jednocześnie krajobraz ten jest efektem ludzkiej działalności.

Krajobraz z *Petropolis* jest też ekstremum przestrzeni ciągle powracającej w filmach Mettlera – pustyni. W filmie *Hazard, bogowie i LSD* są to gorące, piaszczyste i kamieniste pustynie Stanów Zjednoczonych (Dolina Śmierci, Monument Valley), w filmie *Obraz światła* lodowa pustynia Manitoby. Co jest powodem tej fascynacji? Moim zdaniem między innymi to, że pustynia, pobyt samotnej jednostki na pustyni, jest dla Mettlera metaforą sytuacji widza w kinie. Na gorących pustyniach powietrze rozgrzewa się do tego stopnia, że działa jak lustro – odbija obrazy z daleka, wywołując zjawisko fatamorgany. U Mettlera gładka powierzchnia pustyni (lód, piasek, skała) działa jak ekran, na którym ukazują się obrazy. To przestrzeń, gdzie halucynowane są nasze fantazje. Najlepiej widać to w filmie *Hazard, bogowie i LSD*, gdzie z obrazów z pustyni nagle przeskakujemy bez żadnego komentarza do obrazu kasyna w kształcie Sfinksa. Z jednej strony rozumiemy to przejście, na zasadzie zmiany miejsca podróżnika-filmowca, z drugiej – mamy wrażenie, że na ekranie pustyni nagle pojawia się fatamorgana, wyhalucynowany obraz. Co więcej – jest to obraz obciążony w naszej kulturze bardzo ciężkim fantazmatycznym bagażem, bo przecież Edyp, etc.

K.M.: W filmie *Obraz światła* lodowa pustynia jest miejscem, w którym pojawia się zorza polarna – zjawisko, które w filmie Mettlera nabiera transcendentnej jakości. Reżyser wykorzystuje technikę, żeby pokazać zorzę w sposób niedostępny ludzkiemu oku – sięga po zdjęcia satelitarne, korzysta z fotografii poklatkowej. Tym samym stawia pytanie, co to znaczy „naprawdę” zobaczyć zorzę? Czy „naprawdę” widzi ją ten, kto obserwuje ją na miejscu – bezpośrednio, gołym okiem? Czy ten, kto widzi ją na ekranie, oczyma maszyny, przeefiltrowaną przez obiektyw i narzędzia do obróbki obrazu, w „nieludzkiej” skali i dynamice?

Dodatkowo, zorza to rodzaj osobliwego, astronomicznego kina. Powstaje, kiedy wiatr słoneczny, strumień projekcji ze słońca, wpada w atmosferę, wzbudzając atomy w okolicach polarnych. Górne warstwy atmosfery działają jak rodzaj ekranu, na którym „wyświetla się” zorza. Ekranem projekcji – projekcji psychicznej – jest też sama zorza, na którą kolejne pokolenia obserwatorów projektowały własne lęki i fantazje.

Pustynia zdaje się fascynować Mettlera jako miejsce, w którym ludzkie oko nie znajduje żadnych punktów odniesienia, w którym zawiodą ludzkie miary i kategorie (czasu, skali, odległości). Jednym z najbardziej pamiętnych fragmentów filmu *Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz* jest opowieść pilota, który spadł na ziemię zrzucony z atmosfery. Mimo że spadł z ogromną prędkością, mówił, że bez żadnych punktów odniesienia czuł, jakby tkwił w miejscu i jakby czas przestał płynąć. Taką pustynią, miejscem *off-grid*, niepoddanym (jeszcze lub już) obróbce w kategoriach czasu i przestrzeni, są też powracające u Mettlera wyobrażone wizje Ziemi sprzed pojawienia się człowieka i po jego zniknięciu.

W filmach *Petropolis* i *Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz* udaje się Mettlerowi osiągnąć podobny efekt dezorientacji, przynajmniej, jeśli chodzi o skalę – w ujęciach lawy, przetaczających się przez hawajską wyspę, jak i w niektórych ujęciach wyrobisk nie ma żadnych „ludzkich” punktów odniesienia, co sprawia, że nie potrafimy odnaleźć się w tej przestrzeni, określić skali i odległości. Nie wiemy, czy oglądamy zbliżenie, czy plan ogólny. Miałem podobne wrażenie, gdy oglądałem pierwsze zdjęcia z powierzchni Marsa – zagubienie, bezradność oka, które nie może określić, czy patrzy na drobne wzniesienia, czy na potężny łańcuch górski.

J.M.: W niektórych filmach widać takie pragnienie zredukowania podmiotu do czystego spojrzenia, niedającego się przypisać żadnej ludzkiej pozycji. Marcelin Pleyneł twierdził, że w renesansowym malarstwie iluzjonistycznym, umieszczone u zbiegu linii przecinającej obraz spojrzenie odsyłało do oka – synekdochy podmiotu, który zastąpił Boga. W obrazach takich, jak te, które składają się na *Petropolis*, mamy do czynienia ze spojrzeniem, jakby z boskiej perspektywy. To boskie spojrzenie wraca też w filmie *Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz*. Poszukujące świata przed nastaniem czasu ujęcia obrazów zdolnych wyrwać się niszczącemu strumieniowi czasu, w teologicznych kategoriach są obrazami rzeczywistości zbawionej, naznaczonej boską obecnością, niedostępną człowiekowi. A przy tym te obrazy, którym nie możemy przyporządkować współrzędnej czasu, mają w sobie pewną nieprzyjemną właściwość – dezorientują, tak samo jak pozbawione koordynatów, nieoswojone obrazy przestrzeni.

Ale tym, co umożliwiła produkcję tych obrazów, co sprawia, że oko może dosłownie sięgać tam, gdzie wzrok nie sięga (na pozycje boskie w teologicznym ujęciu), jest u Mettlera technika. Obrazy natury są u niego w dużej mierze obrazami umożliwiającej ich produkcję techniki. Technika w filmach Mettlera jest pewną podstawową poznawczą dyspozycją człowieka, narzędziem, bez którego jesteśmy bezbronni wobec świata. W filmie *Obraz światła* na lodową pustynię ekipa wjeżdża i wyjeżdża w pociągu. Ujęcia, w których wjeżdżamy i wyjeżdżamy na lodową pustynię są kręcone w kabinie maszynisty. Sufity są w niej niskie, przytłaczające, okna, przez które widzimy krajobraz, przypominają okna czołgu.

Ten obraz podróżników w nieznanym, w przypominającym ciężki czołg pociągu, można czytać jako metaforę człowieka jako zwierzęcia technicznego, niezdolnego do innego kontaktu z otoczeniem, niż w „pancerzu techniki”. Takie różne „pancerze” wracają zresztą później w filmie, choćby te monstrolne ciężarówki, stworzone do jeżdżenia po śniegu.

I choć technika w końcu ponosi u Mettlera porażkę w starciu z „naturą” (obrazy wraków samochodów w filmie *Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz*), choć zdarza się jej prowadzić do niewyobrażalnych katastrof (jak w *Petropolis*) to mimo wszystko jego kino patrzy na nią raczej z optymizmem. Czasem z celebracją, jak w obrazie CERN w filmie *Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz*.

K.M.: W filmie *Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz* mamy dwa przykłady imponujących protez technicznych, które pozwalają ludzkiemu oku spoglądać coraz głębiej i dalej: mikroskopy w CERN i obserwatorium astronomiczne na Hawajach. Ów ciągły pęd ku czemuś, czego nie widać, ciągle poszerzanie pola widzenia (o coraz odleglejsze galaktyki, coraz mniejsze cząstki), pokazuje, do jakiego stopnia ludzkim spojrzeniem zawiaduje pragnienie. Przypomnijmy – według psychoanalizy pragnienie jest naszą zasadniczą kondycją, motorem wszelkich działań. Pragnienie, którego nie sposób zaspokoić, które zawsze dąży do czegoś jeszcze, czegoś więcej, czegoś dalej. Każdy kolejny obiekt, który obiecuje zaspokojenie, obiecuje, że tym razem „to już to”, prędzej czy później rozczarowuje – wypatrujemy jeszcze odleglejszych gwiazd, jeszcze mniejszych cząstek.

A jak opisać wizję natury u Mettlera? Choć filmy Mettlera bywały często zestawiane z filmami Herzoga, wydaje się, że w przeciwieństwie do Herzoga, który zakłada skrajnie odczarowaną wizję natury, która jest piekłem i chaosem, Mettler patrzy na nią przychylniejszym okiem. Najwyraźniej widać to w *Petropolis*, powstałym na zamówienie Greenpeace. Mettler zdaje się podzielać wizję właściwą ruchom ekologicznym – natura ma swój stały, odwieczny porządek, który zakłóca ingerencja człowieka. Z drugiej strony – obojętność natury, tempo zmian, mierzone nie w latach, ale setkach tysięcy lat, nieadekwatność wobec ludzkich linijek i zegarków, jest w filmach Mettlera głównym źródłem wzniosłości, uczucia przynajmniej niejednoznaczności.

J.M.: Wydaje mi się, że wizja natury u Herzoga i Mettlera jest o tyle podobna, że obaj w znacznym stopniu w swoich portretach natury operują kategoriami wzniosłości i ironii. Romantyczna wzniosłość – natura jako spotkanie, w którym przekracza zasadę przyjemności, konfrontuje ją z grozą – jest rozbijana przez ironię. U Mettlera ironia na ogół służy pokazaniu tego, w jaki sposób człowiek-zwierzę kierujące się głównie zasadą przyjemności, pacyfikuje wzniosłość tak, by działała zgodnie z tą zasadą. Takie przejścia montażowe widać zwłaszcza w filmie *Bogowie, hazard i LSD*. Pustynia i wyrastające na niej fantazmatyczne Las Vegas; obraz alpejskiego lodowca przechodzący w obraz białej piany, wypełniającej nocny klub w Zurychu pełen tańczących ludzi.

Mettler demaskuje obrazy wzniosłości, pokazując stojący za nimi proces produkcji, całą techniczną aparaturę, która je produkuje. Tak jak Herzog, przez odniesienia do malarstwa romantycznego, ujawnia ich naturę.

Czy Mettler bardziej niż Herzog daje się ponieść „popędowi wzniosłości” i naiwnej wizji niezakłóconej przez człowieka natury? W niektórych momentach filmu być może trochę tak – przebrzmiewa to w filmie **Obraz świata**, w przywoływanych przez siebie obrazach lawy z filmu **Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz**. Może najślisiej w **Petropolis**, zwłaszcza w zestawieniu z filmem **Lekcje ciemności** Herzoga, przedstawiającym zalane ropą tereny Iraku po pierwszej wojnie w Zatoce. Herzog tak montuje obrazy i słowa, że mamy wrażenie, iż obcujemy z jakąś mitologiczną narracją, że jesteśmy w krajobrazie po jakiejś mitycznej katastrofie (wielkiej wojnie? starciu bogów? inwazji obcych?). Nawet koparki pracujące na zalanych ropą terenach wyglądają tyleż jak maszyny, co jak jakieś przedpotopowe monstra. W efekcie Herzog naturalizuje katastrofę, czy też raczej tworzy przestrzeń, w której podział na to, co „ludzkie” i „naturalne” traci sens – wszystko istnieje na tej samej płaszczyźnie. U Mettlera jest chyba większa pokusa transcendencji człowieka wobec natury (w nią wpisuje się też pewna new-age’owa duchowość obecna w jego filmach) i towarzysząca jej fantazja „natury nieskalanej ludzką ręką”.

K.M.: W swoich filmach Mettler podejmuje szereg problemów z tradycyjnego repertuaru epistemologii i ontologii – granice poznania, czas, opozycja natura/kultura. W dwóch tomach **Kina** Gilles Deleuze przekonująco pokazał jak może myśleć kino – nie za pomocą pojęć, ale obrazów-ruchu i obrazów-czasu. U Mettlera mamy zarówno pojęcia, jak i obrazy. W filmie **Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz** Mettler mówi o czasie w komentarzu z offu, wypytuje ekspertów, prosi rozmówców, żeby zdefiniowali, czym jest dla nich czas. W większości przypadków definicje grzeszą w kłiszach, reprodukcją bardzo tradycyjne, zdroworoządkowe ujęcia. Mettler zdaje się być tego świadomy. Mimo że nie stroni od komentarzy z offu, dużo większe nadzieje pokłada w obrazach. Jak już mówiliśmy, obrazy w filmach Mettlera to przede wszystkim obrazy miejsc: laborato-

rium CERN, wyrobisk w Albercie, niszczonego Detroit, kasyn w Las Vegas. To jednak nie alegorie, wizualne przedstawienia pojęć czy idei – obrazy, które należy rozkodować, obrać z ich wizualności, żeby dotrzeć do pojęcia (powiedzmy – Detroit jako alegoria kłęski cywilizacji technicznej). Alegorie to obrazy wtórne wobec pojęć, pełniące rolę ilustracyjną, służebną wobec myślenia pojęciowego. Mettlerowi, jak sądzę, udaje się coś innego – w najlepszych momentach znosi opozycję między pojęciem a obrazem, ideą a konkretem. W miejscach, które dokumentuje, idee istnieją w konkretny, zmysłowy sposób (widzialny, słyszalny, namacalny). Dzięki temu można je pokazać, można je zarejestrować.

J.M.: Jeśli chodzi o status obrazów w kinie Mettlera, to mają one jednak pewien metaforyczny potencjał. W każdym pojęciu tkwi pewien metaforyczny ciężar, metaforyczna bezwładność. Z tym że jak wszystkie dobre pojęcia, także kino Mettlera walczy z tą dosłowną metaforycznością obrazów, z ich ciężaniem do alegorii.

K.M.: A skoro zaczęliśmy rozmawiać o komentarzu, trzeba zapytać, jaką funkcję pełni u Mettlera komentarz z offu? Na pewno, jak to często bywa, zszywa poszczególne wątki i fragmenty, stanowi ogólną ramę, przypomina o autorze (narratorze, montażyście, inscenizatorze). Dzięki głosowi z offu Mettler, podobnie jak Herzog, jest bardzo mocno obecny w swoich filmach. W filmie **Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz** przez chwilę widzimy obraz z montażowni – tej samej meta-przestrzeni, z której dochodzi głos autora.

J.M.: Komentarz reżysera miewa też czasami ironiczny, kontrpunktowy charakter. Co odsyła nas z kolei do problemu montażu u Mettlera. Z jednej strony wydaje się dość prosty, oczywisty. Kolejne montażowe sklejki niby przebiegają w sposób wyznaczony przez „narrację”, kolejne stacje podróży. Ale jeśli oglądaliśmy na przykład film **Hazard, bogowie i LSD** bez wcześniejszego przygotowania, nie wiedząc, że to „dziennik podróży”, zauważylibyśmy, że sklejki rządzą się inną logiką, bynajmniej niewyznaczaną jedynie przez podróż.

Z rozmowy z uzależnionym od LSD przechodzimy do obrazów pogrążonych w religijnej ekstazie wyznawców ewangelic-

kiego kościoła, działającego przy lotnisku w Toronto. Od ekstazy narkotycznej do religijnej. Stamtąd przenosimy się na pustynię. Miejsce istotne dla abrahamicznych religii, pojawiające się w kluczowych dla nich obrazach: przejście Mojżesza i Żydów przez pustynię, prorocy uciekający na pustynię, Jezus na pustyni, zmagający się z kuszeniem przez złego ducha itd. A z drugiej strony – pustynia może kojarzyć się z urbanistyczną pustynią, panującą wokół *Airport Strip* przy lotnisku. A gdy opuszczamy pustynię na rzecz Las Vegas, tym, co najpierw widzimy jest budynek w kształcie Sfinksa...

Wszystkie te przejścia mają głęboko ironiczny charakter. Montaż, jak wiemy od jego XX-wiecznych teoretyków z Benjaminem na czele, zawsze jest medium głęboko dialektycznym. U Mettlera montaż pracuje cały czas w dialektyce wzniosłości i ironii.

Ta dialektyka łączy się z inną dialektyką funkcjonującą w jego kinie – zasady przyjemności i wzniosłości. W filmie *Ha-zard, bogowie i LSD* obserwujemy zakład w Las Vegas specjalizujący się w sprzęcie pobudzającym elektrycznie genitalia. Jego szef mówi, że człowiek to maszyna poszukująca przyjemności. Ale ten popęd przyjemności cały czas dialektycznie przechodzi w coś innego, co stoi już po stronie wzniosłości – przekraczającej zasadę przyjemności, wystawiającej na fascynację nieznanym, na samostracenie. Jak ta dialektyka pracuje, widać najlepiej w portrecie pary uzależnionej od heroiny, którą Mettler spotyka w Szwajcarii.

K.M.: Z jednej strony mamy montaż dialektyczny, intelektualny, z drugiej – szczególnie w ostatnich działaniach Mettlera – wyraźne ciążenie w kierunku montażu bardziej spontanicznego, ekspresyjnego, improwizowanego, może nawet „montażu automatycznego” (przez podobieństwo do „pisania automatycznego” surrealistów). Mettler brał udział w pracach nad specjalnym oprogramowaniem, które umożliwiała swobodną ekspresję montażową. W filmie *Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz* pojawia się cała sekwencja powstała w ten właśnie sposób – obrazy, kształty, figury pulsujące do elektronicznej muzyki. W ten sposób w filmie, który zderza różne czasowości (ludzką, geologiczną, religijną) mamy też dwa różne plany cza-

sowe montażu – tradycyjny, wielomiesięczny, żmudny proces, o którym przypomina nam fragment nakręcony w montażowni, i montaż w czasie rzeczywistym, przypominający praktyki VJów. To właśnie ta wrażliwość na zmiany filmowego medium, krytyczna refleksja nad własną praktyką, otwarcie na nowe technologie produkcji i obróbki obrazów, więcej – gotowość współtworzenia tych technologii bezspornie sytuują Mettlera w awangardzie współczesnego kina. 🍀



FILMY

✦ OBRAZ ŚWIATŁA

Picture of Light

PETER METTLER, SZWAJCARIA / SWITZERLAND 1994 83 MIN

16

✦ BALIFILM

Balifilm

PETER METTLER, KANADA / CANADA 1997 28 MIN

17

✦ HAZARD, BOGOWIE I LSD

Gambling, Gods and LSD

PETER METTLER, SZWAJCARIA / SWITZERLAND 2002 180 MIN

18

✦ SFABRYKOWANY KRAJOBRAZ

Manufactured Landscapes

JENNIFER BAICHWAL, KANADA / CANADA 2006

19

✦ PETROPOLIS

Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands

PETER METTLER, KANADA / CANADA 2009 43 MIN

20

✦ KONIEC CZASU.

WSZYSTKO ZACZYNA SIĘ TERAZ

The End of Time

PETER METTLER, SZWAJCARIA / SWITZERLAND 2012 109 MIN

21



SZWAJCARIA / SWITZERLAND 1994
83 MIN

REŻYSERIA / DIRECTED BY:

Peter Mettler

ZDJĘCIA / CINEMATOGRAPHY BY:

Peter Mettler

PRODUCENCI / PRODUCERS:

Alexandra Gill, Peter Mettler, Ingrid Veninger,
Andreas Züst

PRODUKCJA / PRODUCTION:

Andreas Züst, Grimthorpe Film

**WYBRANE NAGRODY I FESTIWALE
/ SELECTED FESTIVALS AND AWARDS:**

1994 – MFF Toronto / Toronto IFF,
MFF Locarno: Nagroda La Sarraz
/ Locarno IFF: LA Sarraz Award,
Hot Docs Toronto: Nagroda dla Najlepszego Filmu,
Za Najlepsze Zdjęcia i Scenariusz
/ Hot Docs Toronto: Best Film, Best Camera,
Best Script



OBRAZ ŚWIATŁA

Picture of Light

Pomysł na ten film zrodził się w 1990 roku, w trakcie rozmowy, jaką podczas kolacji Peter Mettler przeprowadził z meteorologiem Andreasm Züstem. Züst opowiedział Mettlerowi o fascynacji zorzami polarnymi, których piękno chciał sfilmować. Kilka lat później Züst został producentem filmu Mettlera i obydwaj znaleźli się na dalekiej kanadyjskiej północy, w Churchill w stanie Manitoba, czyli w miejscu, gdzie kończy się cywilizowany świat, a zaczyna Arktyka.

Podróż, która miała być wyprawą w poszukiwaniu zórz polarnych, stała się w efekcie filmowym poszukiwaniem istoty światła. Twórcy pytają o to, jak traktujemy światło i jak je przedstawiamy. Wewnętrzna sprzeczność, jaką kryje w sobie każda próba rejestracji naturalnego piękna zórz polarnych, stała się nie tylko tematem, lecz również formą tego filmu. Reżyser odkrywa przed nami transcendencję i abstrakcję zórz polarnych po to, aby z jednej strony uwolnić naszą metafizykę w odbiorze światła, a z drugiej – zmusić nas do zastanowienia się nad związkami natury i technologii. Mettler prowadzi widza do zderzenia świata rzeczywistego i przedstawionego. Zmagania ekscentrycznych bohaterów na dalekiej Północy są jednak tym dla przesyconych liryczną wrażliwością poszukiwani granicy pomiędzy światłem i cieniem.

Film, kreony przez sześć tygodni, w temperaturze poniżej zera stopni, po raz kolejny udowodnił, że Mettler to doskonały przykład intuicyjnego i wizualnego reżysera, który otwiera przed widzem unikalne sposoby percepcji rzeczywistości. Jak napisał Rick Groen w *Globe and Mail*, temat filmu **Obraz światła** doskonale oddaje zamiłowanie Mettlera do abstrakcji i niemierzalności: „w zorzy polarnej odnalazł cel idealnie pasujący do swoich zainteresowań – zorza jest i rzeczywista, i złudna, ewidentnie autentyczna, a jednocześnie iluzoryczna“.



BALIFILM

Balifilm

2



Krótki, eksperymentalny etnograficzny film dokumentalny zrealizowany na Bali. Mettler wchodzi z kamerą w sam środek grupy tancerzy, muzyków, twórców teatru cieni. Znosi dystans między widzem a widowiskiem, zdaje się brać czynny udział w występie. Dzięki dynamicznej pracy kamery oraz montażowi dostraja obraz do rytmu wykonawców – przyspiesza go, zwalnia, wyostrza, rozmywa, przechodzi od zdjęć kolorowych do czarno-białych i z powrotem. Film ma wyrazistą, niemal namacalną fakturę. Mettler kręcił na starych kawałkach taśmy, które następnie kopiował na VHS i znowu na taśmę 16mm. Muzykę wykonał kanadyjski zespół Evergreen Club Gamelan Ensemble, korzystający z tradycyjnych indonezyjskich instrumentów. Muzycy grali na żywo w trakcie projekcji. W filmie znalazły się nowe aranżacje utworów zachodnich kompozytorów inspirowanych się tradycyjną muzyką indonezyjską. 🌿



KANADA / CANADA 1997
28 MIN

REŻYSERIA / DIRECTED BY:
Peter Mettler
ZDJĘCIA / CINEMATOGRAPHY BY:
Peter Mettler
PRODUCENT / PRODUCER:
Peter Mettler
PRODUKCJA / PRODUCTION:
Grimthorpe Film

**WYBRANE FESTIWALE I NAGRODY
/ SELECTED FESTIVALS AND AWARDS:**
2010 – Festival dei Popoli Florencja
/ Festival dei Popoli Firenze
2004 – MFF Helsinki / Helsinki IFF
1998 – Duiburger Filmwoche:
Najlepszy Film Krótkometrażowy
/ Duisburger Filmwoche: Best Short Film,
MFF Rotterdam / Rotterdam IFF,
MFF Kair / Cairo IFF
1997 – Visions du Réel Nyon,
MFF Vancouver / Vancouver IFF,
MFF Kijów / Kiev IFF



SZWAJCARIA / SWITZERLAND 2002
180 MIN

REŻYSERIA / DIRECTED BY:

Peter Mettler

ZDJĘCIA / CINEMATOGRAPHY BY:

Peter Mettler

PRODUCENCI / PRODUCERS:

Cornelia Seitter, Alexandra Gill, Ingrid Veninger

PRODUKCJA / PRODUCTION:

Maximage

WYBRANE FESTIWALE I NAGRODY

/ SELECTED FESTIVALS AND AWARDS:

2004 – Planete Doc FF: Nagroda Główna

/ Planete Doc FF: Main Award

2003 – MFF Amsterdam / IDFA

2002 – MFF Toronto / Toronto IFF,

Visions du Réel Nyon: Nagroda Główna

/ Visions du Réel Nyon: Grand Prix,

MFF Vancouver: Najlepszy Film Dokumentalny

/ Vancouver IFF: Best Documentary,

MFF Montreal: Najlepszy Film Dokumentalny

/ Montreal IFF: Best Documentary



HAZARD, BOGOWIE I LSD

Gambling, Gods and LSD

Hazard, bogowie i LSD to unikalny i śmiały w rozwiązaniach formalnych film, którego produkcja zajęła 10 lat. Ten kręcony w różnych częściach świata eksperymentalny obraz ucieka od łatwych kategoryzacji. Opowiada o ludzkim poszukiwaniu transcendencji i sensu, o odrzuceniu śmierci, iluzji bezpieczeństwa, a także o naszej relacji z naturą. To po części eksploracja kultury, dziennik z podróży oraz wyprawa w poszukiwaniu niewypowiedzianego. Film wymyka się prostym kategoriom. Mettler stosuje różne style filmowe: od dziennika podróży do filmu muzycznego, od formy eseju do sztuki wideo. Zabiera nas w podróż w różne części świata, obserwując sposoby, w jakich ludzie poszukują transcendencji. Rozmawia z narkomanem, hazardzistą, odrodzonym chrześcijaninem i Albertem Hoffmanem, wynalazcą LSD.

Każdy z nich na swój sposób próbuje odnaleźć i wyrazić sens ludzkiego życia. Obrazy, które widzimy, zostają w nas na długo: od orgiastycznych stanów świadomości ewangelicznej mszy w Toronto, poprzez Las Vegas, Szwajcarię, aż do południowych Indii. Gdziekolwiek jesteśmy, widzimy to samo: poszukiwanie emocji, szczęścia, przeznaczenia, jak również poszerzenia pola świadomości...

Film utkany jest z niezwykłych hipnotycznych scen, w których fakty spotykają się z fantazją, a dokumentalna obserwacja z poetycką aurą filmowanych miejsc. Widzimy dziewczynę w pokoju hotelowym w Las Vegas, a za nią, przez okno, wysadzany w powietrze hotel. Z kolei karciarz pokazuje nam popioły swojej żony, które zawinięte są w chusteczkę. Istotnym elementem konstrukcji tego filmu okazuje się również wyrafinowana ścieżka dźwiękowa, łącząca muzykę Freda Fritha, Mikołaja Góreckiego i Dimitriego de Perrota. W rezultacie powstaje szczególna audiowizualna kompozycja, której rytm jest wyzwaniem dla naszych wyobrażeń o świecie. 🍀



SFABRYKOWANY KRAJOBRAZ

Manufactured Landscapes



Wielkie budowle, fabryki, kopalnie są symbolem gospodarczej potęgi Chin oraz inżynierskiego kunsztu chińskich konstruktorów, spełnieniem odwiecznego marzenia chińskich władców o ujarzmieniu przyrody, wyrazem rozwoju ekonomicznego kraju.

Sfabrykowany krajobraz to pełnometrażowy film dokumentalny o pracy Edwarda Burtynskiego, jednego z najbardziej uznanych kanadyjskich fotografów. Jego niesamowite zdjęcia obrazujące przemysłowe krajobrazy znajdują się w kolekcjach 15 największych placówek muzealnych na świecie, między innymi w National Gallery of Canada, Bibliotece Narodowej w Paryżu, Museum of Modern Art i Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku. Burtynski jest twórcą wielkoformatowych zdjęć „sfabrykowanych krajobrazów” – kamieniołomów, wysypisk odpadów, fabryk, tam i kopalni. Fotografuje zarówno osiągnięcia cywilizacji, jak i jej ruiny, robiąc to w sposób przez wielu określany mianem „oszałamiającego” czy też „pięknego”. Ekipa filmowa towarzyszyła mu podczas tworzenia zdjęć dokumentujących efekty wielkiej rewolucji przemysłowej, jaka ma miejsce w Chinach. Celem obiektywu Burtynskiego są takie miejsca, jak: Tama Trzech Przełomów, ciągnące się na długości jednego kilometra korytarze fabryczne i zapierająca dech w piersiach przebudowa Szanghaju. Nakręcony na 16mm taśmie **Sfabrykowany krajobraz**, który unika prostych i jawnych sądów, stanowi pewnego rodzaju medytację nad wpływem człowieka na planetę. „Pewnego dnia uświadomiłem sobie, że dookoła mnie nie zostało już nic naturalnego. Zmiany, jakim pod wpływem przemysłu uległa natura – oto, czym się dziś zajmuję” – tak oto komentuje film jego bohater, Edward Burtynski. 🌱

4

KANADA / CANADA 2006
109 MIN

REŻYSERIA / DIRECTED BY:

Jennifer Baichwal

ZDJĘCIA / CINEMATOGRAPHY BY:

Peter Mettler

PRODUCENCI / PRODUCERS:

Nick de Pencier, Daniel Iron, Jennifer Baichwal

PRODUKCJA / PRODUCTION:

National Film Board of Canada

WYBRANE FESTIWALE I NAGRODY

/ SELECTED FESTIVALS AND AWARDS:

2007 – PLANETE+ DOC FF / PLANETE+ DOC FF,
FF Sundance / Sundance FF

2006 – MFF Toronto: Najlepszy Film Kanadyjski
/ Toronto IFF: The Best Canadian Film

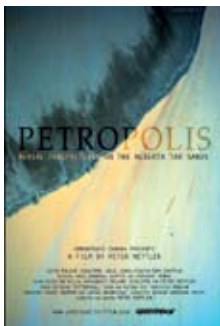




KANADA / CANADA 2009
43 MIN

REŻYSERIA / DIRECTED BY:
Peter Mettler
ZDJĘCIA / CINEMATOGRAPHY BY:
Ron Chapple, Peter Mettler
PRODUCENCI / PRODUCERS:
Sandy Hunter, Laura Severinac
PRODUKCJA / PRODUCTION:
Greenpeace Canada

**WYBRANE FESTIWALE I NAGRODY
/ SELECTED FESTIVALS AND AWARDS:**
2009 – MFF Amsterdam / IDFA,
Festival dei Popoli Florencia: Nagroda za Dystrybucję
/ Festival dei Popoli Firenze: Award for the Distribution,
Visions du Réel Nyon: Nagroda Młodej Publiczności
/ Visions du Réel Nyon: Young People Award

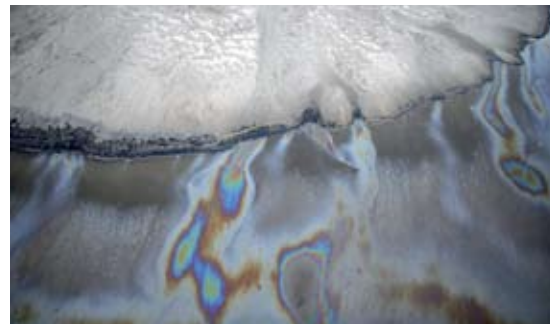


PETROPOLIS

Petropolis: Aerial Perspectives on the Alberta Tar Sands

Pierwsze kadry filmu nie pozostawiają wątpliwości, że znajdujemy się w jednym z tych miejsc, które zwykle się nazywać rajem na Ziemi. Krajobraz północnej Kanady widziany z lotu ptaka urzeka i oczarowuje od pierwszego ujęcia. Ten poetycki obraz okazuje się jednak pełnym ekologicznej trwogi epitafium. Wkrótce kamera kieruje się na obszar zwany Tar Sands, czyli Smoliste Piaski – drugie co do wielkości zagłębienie bitumenu na świecie. W tym ogromnym kompleksie infrastruktury przemysłowej co roku wydobywa się tony substancji, będącej mieszanką piasku, wody, gliny i ciężkiego oleju.

Spektakularne formy, wyglądające na pierwszy rzut oka jak malownicze żłobienia uformowane przez procesy geologiczne, okazują się korytami ścieków, którymi spływają brunatne strumienie. Szkielety dźwigów, pełne mulistej cieczy baseny i bryły fabrycznych kominów odsłaniają kolejne plany krajobrazu przemysłowego, który zdaje się nie mieć granic. W powietrzu unosi się atmosfera martwoty – nie widać ludzi. Wyczuwamy jednak ich obecność, odnajdujemy ją w ruchu dźwigów i pracy silników. Gdy w końcu w kadrze pojawia się człowiek – w kombinezonie, na środku pustej platformy – wygląda jak intruz. I istotnie: jego widok każe myśleć o inwazji, bezprawnym działaniu, które uderzają z kolonizatorską bezwzględnością. Opuszczamy teren fabryki, razem z kamerą wracając na łono dziewiczej przyrody – trudno jednak cieszyć się tym uroczym widokiem ponownie. Poczucie winy miesza się z żalem bliskim żalobie. I choć pierwszy plan stanowi tu polityczna wymowa filmu (i jego inteligentne, skrupulatne wyliczanie kosztów eksploatacji piasków ropośnych), to sam twórca jest świadomy osobliwego piękna, jakie tkwi w zniszczeniu, co wzmacnia tylko jego sprzeciw wobec przemysłu wydobywczego. 🌱



KONIEC CZASU. WSZYSTKO ZACZYNA SIĘ TERAZ

The End of Time



Twórcą tego filmu jest wizjoner, którego adekwatniej byłoby nazwać kompozytorem obrazu i dźwięku. Peter Mettler z kamerą przemierza świat, aby zbadać ludzkie koncepcje czasu. Jego film jest urzekającym połączeniem filmu dokumentalnego i spekulacji filozoficznej, poszerzającej ludzkie horyzonty. Podobnie jak filmy *Hazard, bogowie i LSD*, tak i *Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz* jest nie tylko obrazem oszałamiającym wizualnie, lecz przede wszystkim bogatym we wnikliwe przemyślenia na temat natury czasu. I znów, jak w poprzednim filmie, Mettler kieruje się raczej intuicją, a nie naukowymi obserwacjami. Pokazuje, że czas jest konceptem, który pozwoliliśmy sobie narzucić – istnieją przecież inne metody patrzenia, mierzenia i doświadczenia czasu, oparte wcale nie na tradycyjnym zegarze i giełdowym dzwonie. Mettler pokazuje, że istnieją różne perspektywy czasu: od naukowców, którzy pod Genewą badają uderzające w siebie protony w 27-kilometrowym tunelu, poprzez buddystów odwieczających drzewo, pod którym Budda osiągnął oświecenie, muzyka DJ-a Richiego Hawtina, dla którego nowe technologie przesunęły granice czasu, squatersów, żyjących w opuszczonych domach w Detroit, niedaleko miejsca, gdzie Henry Ford zbudował swoją pierwszą fabrykę, po samotnego mieszkańca wyspy na Hawajach, którego dom powoli, ale skutecznie, okrąża lawa z wulkanu.

W drodze poprzez świat i czas Mettler odnajduje niesamowite połączenia pomiędzy pozornie oddalonymi od siebie rzeczami. Wzory malowideł w świątyni buddyjskiej przypominają kolorowy układ kręgów w tunelu CERN-u pod Genewą. Wprowadzając medytacyjny i transowy nastrój, Mettler nieustająco sprawdza nie tylko nasze rozumienie czasu, lecz również sensowność całej struktury myślenia, związanej z jego upływem. Obrazując połączenia między pierwotnym mistycyzmem i najnowszymi odkryciami współczesnej nauki, *Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz* staje się filmem dziwnie bliskim – jakby przypominającym zapomnianą już przez nas prawdę o świecie. 🍀



SWAJCJARIA / SWITZERLAND 2012
109 MIN

REŻYSERIA / DIRECTED BY:

Peter Mettler

ZDJĘCIA / CINEMATOGRAPHY BY:

Camille Budin, Peter Mettler, Nick de Pencier

PRODUKCJI / PRODUCERS:

Brigitte Hofer, Cornelia Seitter, Ingrid Veninger, Gerry Flahive

PRODUKCJA / PRODUCTION:

Maximage

WYBRANE FESTIWALE I NAGRODY

/ SELECTED FESTIVALS AND AWARDS:

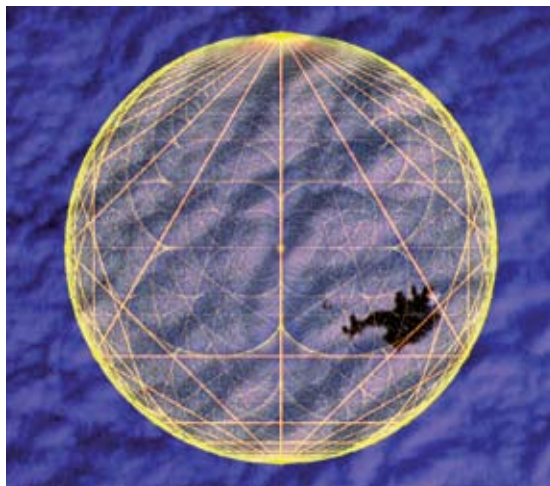
2012 – MFF Amsterdam / IDFA,
MFF Locarno / Locarno IFF,
MFF Toronto / Toronto IFF





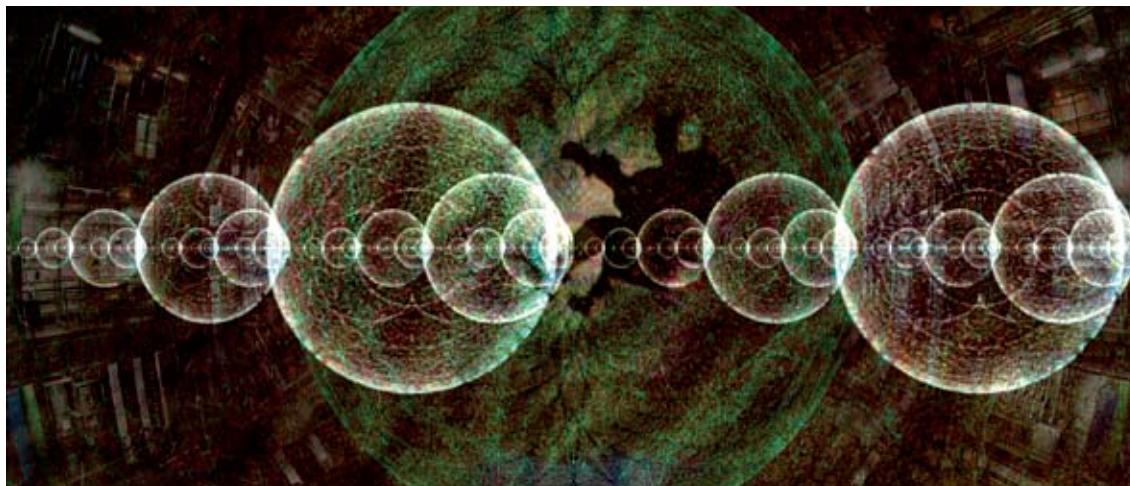
ŻYWE OBRAZY PETERA METTLERA

Image Mixing by Peter Mettler



Na sześciu monitorach pokazany zostanie wybór prac Petera Mettlera. Materiał zebrany został podczas improwizowanych spektakli, które artysta tworzy od 2002 roku miksując na żywo obrazy. Podstawą są tu nagrania wykorzystane w filmie **Hazard, Bogowie i LSD**. Nakładane są na nie kolejne warstwy, które sprawiają, że wyjściowe obrazy zyskują nowe znaczenia. Docelowy film nie jest tworzony przez długotrwały montaż, ale na oczach widzów jak to ma miejsce w teatrze lub na koncercie. Wizualizacjom Mettlera towarzyszą m.in. orkiestry jazzowe, kameralne, balijskich gamelanów i występy techno. Początkowo Mettler korzystał z taśm Mini DV i analogowych mikserów video. Przez ostatnie 7 lat pracuje nad własnym oprogramowaniem MIXXA. W filmie **Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz** również znalazła się sekwencja stworzona podobną metodą i tymi samymi narzędziami. 🍷

* WE WSPÓŁPRACY Z GREGIEM HERMANOVICEM,
Z WYKORZYSTANIEM TOUCHDESIGNER BY DERIVATIVE



1
PIĄTEK, 10 MAJA – NIEDZIELA, 19 MAJA
WARSZAWA, ILUZJON,
W GODZINACH OTWARCIA KINA
WSTĘP WOLNY

PROJEKT WSPÓŁFINANSUJE
MIASTO STOŁECZNE WARSZAWA



MIASTO
STOŁECZNE
WARSZAWA





PONIEDZIAŁEK, 13 MAJA – NIEDZIELA, 26 MAJA
 WROCŁAW, KLUB FESTIWALOWY NISKIE ŁĄKI
 W GODZINACH 14:00-24:00,
 W WEEKEND OD GODZINY 12:00.
 WSTĘP WOLNY

TELEDIVINTRY PETERA METTLERA

“Teledivinity” by Peter Mettler

TE-LE- (tele) przedrostek dal, daleki; w połączeniu, łączący na odległość: telekineza// telewizja//; używany w nazwach urządzeń działających na znacznych odległościach [pochodzenie: z greckiego *téle* - dal.]

TE-LE-PATH-Y (telepatia) rzeczownik; rzekome przekazywanie myśli lub pomysłów inaczej niż za pomocą znanych zmysłów
DIV-I-NA-TION (wróżenie) rzeczownik; przepowiadanie przyszłości bądź nieznanego w sposób nadprzyrodzony, intuicyjne odgadywanie

DI-VINE (boski) przymiotnik; cechujący Boga/bogów, boska mądrość// mający przymioty Boga// (pop.) niezwykle dobry lub piękny, boska muzyka

DI-VINE (wyczuć, domyślić się) czasownik; odgadnąć// przepowiedzieć// wyczuć obecność podziemnych wód lub metali za pomocą rozgałęzionej różdżki// praktykować wróżenie

TE-LE-DIV-IN-I-TRY rzeczownik; czynność polegająca na odgadywaniu znaczenia, myśli lub pomysłów za pomocą medium rejestrującego obraz lub dźwięk//odbieranie lub przesyłanie na dużą odległość tego, co postrzegane jest jako boskie

„**Hazard, bogowie i LSD**, który nakręciłem w 2002 roku, zaczyna się sekwencją ukazującą pewien proces, którego podjąłem się w trakcie zdjęć – podobny do kolekcjonowania lub wyczuwania, np. podziemnych wód. Wymyśliłem dla niego nazwę **Teledivinity**, będącą połączeniem znaczeń kilku słów.

Wystawione przeźrocza pochodzą ze wspomnianej sekwencji, skarbicy wielu tysięcy obrazów. Ich źródłem jest sam film, jak również setki typowych filmów i transmisji telewizyjnych z tamtego okresu. Poprzez nakładanie na siebie oryginalnych obrazów, stają się one nierozróżnialne, dając pole do nowego typu interpretacji wizualnych. Pierwotna wyrazistość obrazu ulega rozkładowi, sprawiając wrażenie, że duchy naszej przyszło-przeszłości nawiedzają palimpsest barw i map pikseli, jarząc się jak nasze zbiorcze, podświadome odkrycia archeologiczne z ery cyfrowej. Boksy najlepiej oglądać z różnych odległości. Oddalając się, można zauważyć pojawiające się nowe kształty i figury, a wszystko dzięki zmieniającej się perspektywie”.

Peter Mettler

Prezentowana w przestrzeni Klubu Festiwalowego Niskie Łąki we Wrocławiu wystawa Petera Mettlera wykorzystuje zdjęcia z sekwencji otwierającej jego film **Hazard, Bogowie i LSD**. Obrazy zostały pokryte dziesiątkami innych, typowych telewizyjnych kadrów. Poprzez nawarstwienie, oryginalne znaczenie obrazów zaciera się, pozwalając na nieskończoność interpretacji. Prace najlepiej oglądać wielokrotnie, z różnej odległości: jeden krok w przód lub tył sprawia, że przed widzem objawiają się nowe kształty i znaczenia. 📌



WYSTAWA PLENEROWA ZDJĘĆ PETERA METTLERA „JESTEŚMY NATURĄ, KTÓRA MYŚLI O SOBIE”

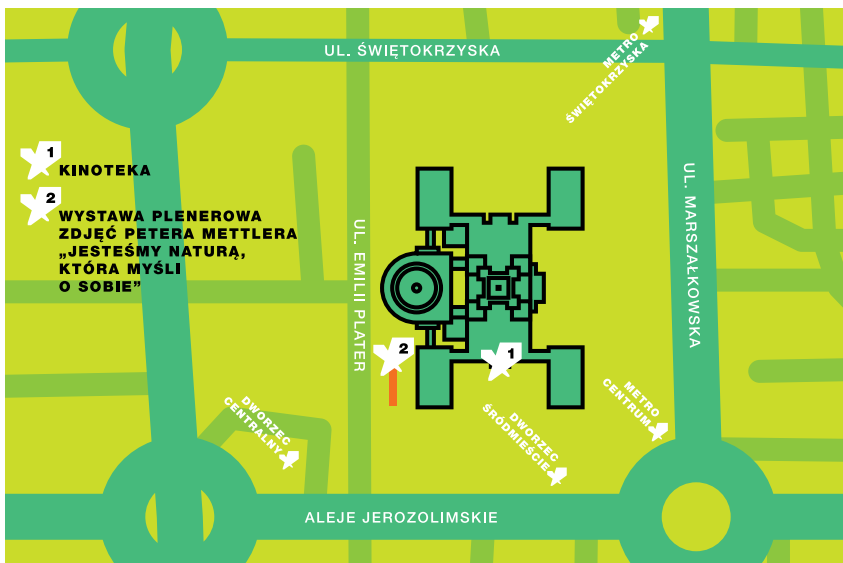


Na wystawie zaprezentowane zostaną obrazy umysłu i Ziemi, stworzone lub zebrane przez Petera Mettlera podczas jego pracy nad filmem *Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz.* 🌱



3

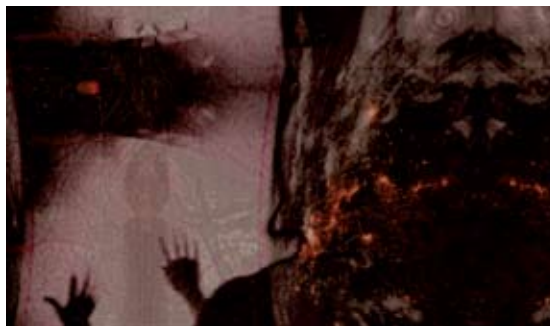
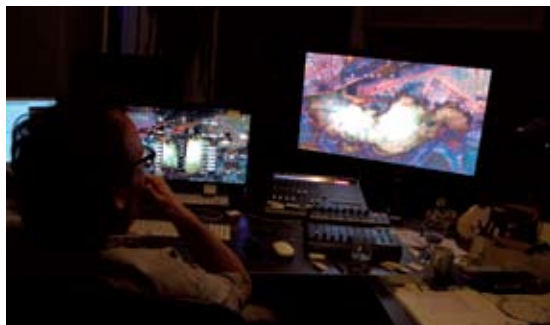
PIĄTEK, 10 MAJA – PIĄTEK, 31 MAJA
WARSZAWA, GALERIA AMS
– TRAWNIK PRZY MUZEUM TECHNIKI
(PAŁAC KULTURY I NAUKI)



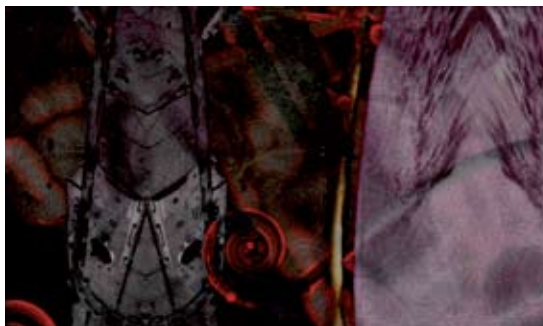


LIVE CINEMA SHOW FREDA FRITHA I PETERA METTLERA

Live Cinema Show by Fred Frith and Peter Mettler



W ramach imprezy Peter Mettler spotka się na scenie z **FREDEM FRITHEM**, światowej sławy **JAZZOWYM EKSPERYMENTATOREM**, jednym z najbardziej oryginalnych twórców muzyki gitarowej, aby stworzyć niepowtarzalne **AUDIOWIZUALNE SHOW**. Mettler i Frith współpracują od lat, tworząc jedyny w swoim rodzaju improwizowany dialog pomiędzy obrazem i dźwiękiem. Mettler, korzystając ze stworzonego przez siebie autorskiego programu komputerowego, zmixsuje na żywo zdjęcia, klipy i fragmenty filmów pochodzące z gromadzonej przez niego od lat bazy. Z kolei Frith, członek legendarnych formacji Henry Cow, Skeleton Crew oraz Massacr, który rozgłos zyskał po odegraniu głównej roli w wielokrotnie nagradzanym **Step Across the Border** (również w programie tegorocznej edycji festiwalu PLANETE+ DOC) i współpracował z takimi sławami, jak Brian Eno, John Zorn, Robert Wyatt czy The Residents, w oryginalny sposób połączy eksperymenty gitarowe, elementy jazzu oraz rozmaite brzmienia, wydobywane z gitar za pomocą kamieni, patyków i innych przedmiotów. 🍷



PONIEDZIAŁEK, 13 MAJA, GODZ. 20:00
WARSZAWA, TEATR STUDIO

BILETY W CENIE 25 ZŁ DO KUPIENIA
W KASIE TEATRU STUDIO
I NA WWW.TEATRSTUDIO.PL

STUDIO

PROJEKT WSPÓLFINANSUJE
MIASTO STOŁECZNE WARSZAWA



MIASTO
STOŁECZNE
WARSZAWA



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Ambasada Szwajcarii



WTÓREK, 14 MAJA, GODZ. 20:00,
WARSZAWA, KINOTEKA
/ TUESDAY, MAY 14, .8 P.M., WARSAW, KINOTEKA

W JĘZYKU POLSKIM I ANGIELSKIM
/ IN POLISH AND ENGLISH

BILETY DO KUPIENIA W KASIE KINOTEKI
/ TICKETS CAN BE PURCHASED AT KINOTEKA

ZGŁOSZENIA PO BEZPŁATNE WEJŚCIÓWKI
DLA PROFESJONALISTÓW BRANŻY FILMOWEJ
PRZYJMOWANE BYŁY DO 19 KWIEŚNIA 2013
/ APPLICATIONS FOR FREE ENTRANCE
FOR FILM PROFESSIONALS WERE ACCEPTED
TILL APRIL 19, 2013

WYKŁAD MISTRZOWSKI: PETER METTLER

Masterclass: Peter Mettler

Dokumentalista, fotograf i artysta wizualny Peter Mettler jest gościem specjalnym tegorocznej edycji festiwalu filmowego PLANETE+ DOC. Jego najnowszy film *Koniec czasu. Wszystko zaczyna się teraz*, w którym reżyser zabiera widzów w porwijącą podróż w czasie i przestrzeni, bierze udział w konkursie głównym o **Nagrodę Millennium** i o nagrodę **Canon Cinematography Award** przyznawaną twórcy najlepszego obrazu.

Podczas wykładu mistrzowskiego, który poprowadzi krytyk filmowy **KUBA MIKURDA**, Peter Mettler opowie o swojej wizji kina dokumentalnego, filozofii i metodach pracy, w tym m.in. o strategiach filmowania i montażu, metodach badawczych, związkach filmu z muzyką, metodach miksowania dźwięku i obrazu oraz ich prezentacji. Wykładowi towarzyszyć będą pokazy fragmentów jego filmów.

Wykłady mistrzowskie są organizowane we współpracy z MEDIA Desk Polska. Partnerami są: Canon, Szkoła Wajdy, Mazovia Warsaw Film Commission oraz magazyn *FilmPRO*.

Peter Mettler, a documentalist, photographer and visual artist, is a special guest of this year's PLANETE+ DOC FILM FESTIVAL. His latest film *The End of Time*, in which the director takes audience for a breathtaking journey through time and space, competes in the main competition for the **Millennium Award**, as well as for the **Canon Cinematography Award** for the best cinematography.

During his masterclass, moderated by a film critic Kuba Mikurda, Peter Mettler will present his vision of the documentary cinema, philosophy and work methods, including filming and editing strategies, research methods, connections of film with music, as well as sound and picture mixing and presentation. The lecture will be accompanied by fragments of Mettler's films.

Masterclasses are organised with the help of MEDIA Desk Poland. Partners are: Canon, Wajda School, Mazovia Warsaw Film Commission and the "FilmPRO" magazine.

MECENAS FESTIWALU:



Tradycyjna bankowość w nowoczesnym wydaniu

GLÓWNI PARTNERZY:



ORGANIZATOR:



WSPÓLORGANIZATOR:



DOFINANSOWANO
ZE ŚRODKÓW MINISTRA
KULTURY I DZIEDZICTWA
NARODOWEGO



PROJEKT WSPÓŁFINANSUJE
MIASTO STOŁECZNE WARSZAWA

