

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy  
Katedra filmových studií

Diplomová práce

Aleš Stuchlý

**Narativní a vizuální specifika ve filmové tvorbě Roberta Lepage**

Narative and visual specifics in the work of Robert Lepage

Praha 2011

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Marcel Arbeit, Dr.

Poděkování za pomoc při vzniku této diplomové práce patří v první řadě mému školiteli Prof. PhDr. Marcelovi Arbeitovi, Dr., vedení a zaměstnancům Librairie du Québec v Paříži za jejich ochotu a vstřícnost, dále Mgr. Lucii Česálkové, Ph.D za korektury, Mgr. Adéle Sušické za pomoc při překladu citací a mému bratrově Ing. Robertovi Konopáskovi za konečnou grafickou úpravu práce.

Tato diplomová práce je věnována PhDr. Jiřímu Cieslarovi (1951-2006),  
in memoriam a mé ženě Kláře.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 1. září 2011

Podpis

Tato diplomová práce se zabývá filmovou tvorbou kanadského režiséra, dramatika, herce, scénografa a divadelníka Roberta Lepage, který je dosud autor-  
sky podepsán pod pětici snímků, jež natočil v letech 1995–2003. Systematické  
a podrobné pojednání o úzce vymezeném tématu je zde vyvažováno odká-  
zy ke kulturně-politickému kontextu provincie Québec, s jejímž historickým  
vývojem jsou Lepageovy filmy neodmyslitelně spjaty. Metodologicky se práce  
zaměřuje na stylovou analýzu a kontextuální interpretaci Lepageových filmů.  
Pro potřeby této práce byly použity některé neobvyklé termíny (např. kubistic-  
ký narativ), jež mají přiblížit Lepageův fragmentární a z hlediska časoprostor-  
ových vztahů značně komplikovaný vyprávěcí styl. Cílem jednotlivých kapitol  
je především poukázat na fakt, jak pevně jsou autorovy formální postupy svá-  
zány s tematickou strukturou jeho děl, jíž vedle pátrání po identitě Québecu  
dominuje především touha přiblížit se pravdě o člověku jako takovém. Robert  
Lepage by měl po přečtení této práce natrvalo vstoupit do čtenářovy paměti  
jako tvůrce, který sice na poli divadla a opery dosáhl světového věhlasu, nic-  
méně jeho filmová tvorba teprve čeká (zejména v Evropě) na své docenění.

This thesis deals with the work of the Canadian filmmaker, playwright, actor,  
scenographer and theatre director Robert Lepage, who has until now shot  
five films during the period of 1995–2003. Systematic and detailed analysis of  
the chosen topic is accompanied by excursions into the cultural and political  
context of the Québec province, as Lepage's films are inherently connected  
with it. Methodologically the thesis is based on formalist analysis and  
contextual interpretation of Lepage's films. To describe Lepage's narrative  
style, fragmental and complicated in organization of time and space, the  
author has come up with a few unorthodox terms (such as "cubist narrative").  
The aim of each chapter is to point out that in Lepage's films formal  
techniques are closely bound with the very nature of his works: searching for  
Québec's identity and the desire to approach the truth about man in general.  
After having read this thesis, the reader should conceive Robert Lepage as an  
author who has gained worldwide popularity in the field of theatre and opera,  
whose films, however, are still waiting (especially in Europe) to be recognized.

## Obsah

Úvod .....	s. 7-9
<b>1. Specifika Lepageova postavení v kontextu kanadské kinematografie.....</b>	<b>s. 10-25</b>
1.1. Québec: katolicismus, separatismus, multikulturalismus (nástin historického, geografického, socio-politického a kulturního kontextu)....	s. 12-17
1.2. Renesanční naturel autora, outsiderství a hledání identity (od izolace k universalismu) .....	s. 17-23
1.3. Osobnosti québecké kinematografie: tematická příbuznost a duch postmoderny .....	s. 23-25
<b>2. Fragmenty prostoru a času: Zpovědnice.....</b>	<b>s. 26-39</b>
2.1. Prostupnost časoprostorových rovin: proměny mizanscény .....	s. 28-31
2.2. Barva a kulturní ikonografie: Lepage vs. Hitchcock .....	s. 31-36
2.3. Film jako metafora Québecu .....	s. 36-39
<b>3. Pravda, mýtus a reprezentace reality: Detektor lži, Nô .....</b>	<b>s. 40-54</b>
3.1. Kubistický narativ a motiv zrcadlení (Detektor lži) .....	s. 43-49
3.2. Mechanika omylů: prolínání umění a života na pozadí tzv. říjnové krize 1970 (Nô) .....	s. 49-54
<b>4. Synergický styl: Možné světy, Odvrácená strana Měsíce.....</b>	<b>s. 55-69</b>
4.1. Syntéza poezie, filosofie a vědy (Možné světy) .....	s. 57-63
4.2. Mikrokosmos vs. makrokosmos: lidská existence a kreativní potenciál narcismu (Odvrácená strana Měsíce) .....	s. 63-69
Závěr.....	s. 70-71
Bibliografie .....	s. 72-73
Soupis obrazových příloh .....	s. 74-75
Obrazová příloha.....	s. 76-100

## Úvod

Tato diplomová práce se zabývá filmovou tvorbou významného kanadského režiséra, dramatika, herce, scénografa a divadelníka Roberta Lepage (nar. 1957 v Québec City), který je dosud autorsky podepsán pod pětici filmových titulů, jež natočil mezi lety 1995–2003.<sup>1</sup> Systematické a podrobné pojednání úzce zaměřené na aspekty Lepageova autorského stylu je zde průběžně vyvažováno extenzemi ke kulturně-politickému kontextu provincie Québec, s jejímž historickým vývojem jsou Lepageovy filmy neodmyslitelně spjaty.

První kapitola se věnuje začlenění Lepageova filmového díla do co nejširších dějinných souvislostí, k nimž v textu průběžně a vydatně odkazuje. Tento historický exkurz zahrnuje vymezení jak pozice québeckého filmu a jeho hlavních představitelů v kontextu severoamerické kinematografie, tak i politických tendencí provincie Québec s důrazem na etnický, geografický, kulturní a sociální vývoj a klíčové osobnosti tamního veřejného života. Informativní pasáže se v tomto oddíle plynule překlápí ve specifikaci toho, co činí Lepageovu tvorbu i osobnost v daném kontextu tak výjimečnou, a zároveň propojují národní (globální) motivy s individuálními: multikulturní kořeny québecké společnosti zde zrcadlí multidisciplinární charakter Lepageovy tvorby. Dějinný nástin úvodní kapitoly je klíčový pro nastolení tématu, jež se v různých mutacích a souvislostech vine celou prací: tématu **hledání osobní a národní identity**.

<sup>1</sup> Lepage po uvedení svého zatím posledního snímku *Odvrácená strana Měsíce* (2003) otevřeně hovořil o tom, že se v budoucnu hodlá věnovat už pouze divadlu a filmovou kariéru ukončí. Soudě dle rozhovorů, které dal Lepage v loňském roce několika kanadským periodikům, však po osmi letech v tichosti připravuje nový snímek.

Následující tři kapitoly se z hlediska metodologie zaměřují na stylovou analýzu a kontextuální interpretaci všech pěti Lepageových filmů (v chronologickém pořadí); své místo zde však má i stručný popis a příležitostná komparace. Cílem jednotlivých kapitol je především poukázat na fakt, jak pevně jsou autorovy formální postupy svázány s podstatou jeho děl, již je vedle pátrání po identitě Québeku především touha přiblížit se pravdě o člověku jako takovém. Každá z kapitol se soustředí na jiná narativní a vizuální specifika autorovy tvorby a dává je do souvislostí s národní mytologií a historií Québeku i s dalšími přesahovými tématy, jež jsou pro Lepageovo dílo typické (morálka, osobní zodpovědnost, individuální a kolektivní paměť, sebereflexe atd.).

Druhá kapitola je věnována výhradně režisérovo debutovému snímku *Zpovědnice*, který slouží jako příklad skutečnosti, že Lepageovy filmy do značné míry fungují jako metafory jeho rodné provincie. Z formálního hlediska se zde zabývá Lepageovou prací s **mizanscénou** a proměnami barevného spektra, ale také autorovými aluzemi na tvorbu Alfreda Hitchcocka a Lepageovým vizuálním trademarkem, jímž jsou plynulé **časoprostorové přechody** v rámci jediného záběru. Třetí část se soustředí na Lepageovy filmy *Detektor lži* a *Nô*, které jsou adaptacemi jeho vlastních divadelních her. Současně jde o autorovy nejpolitictější tituly zpracovávající mj. nadčasové otázky québeckého **nacionalismu** a **separatismu**. Mezi dominantní témata této kapitoly patří vedle motivu **zrcadlení** zejména režisérovo využití možností paralelního vyprávění, střídání černobílého obrazu a barvy a prolnutí divadla a filmu (resp. života a umění) skrze žánr frašky. Zároveň zde pracuji s termínem **kubistický narativ**, který se mezi sporadickými vykladači Lepageova díla (např. Aleksandar Dundjerović) pomalu vžívá vzhledem k multiperspektivitě a fragmentárnímu časoprostorovému usprádaní některých jeho filmů.

Závěrečný čtvrtý oddíl, nazvaný Synergie stylů a zaměřený na dvojici vizuálně nejbohatších Lepageových filmů *Možné světy* a *Odvrácená strana Měsíce*



pak shrnuje vizuální i narativní specifika autorových snímků a obohacuje je mj. o příklady Lepageovy metody tzv. **fluidního střihu**. Tematicky zde navažuji na myšlenky, jimž jsem položil základy v úvodní kapitole a nadále rozvíjel v kapitole druhé a třetí: na pozadí filosofických a vědeckých konceptů zde naléhavěji než dosud rezonují otázky po identitě člověka a jeho omezených možnostech, jak sám sebe poznat. V některých popisných a interpretačních pasážích závěrečné kapitoly pak jazyk mého textu – v souladu s důležitými motivy narcismu a vzájemného zrcadlení – do jisté míry odráží košatost Lepageova vizuálního stylu.

Ve své práci jsem se snažil vyhnout tematické bezbřehosti na úkor jednotícího smyslu; cílem bylo naopak (v časově ohraničeném rámci Lepageovy dosavadní kariéry filmového režiséra) vhodně sladit témata geograficky, politicky či kulturně podmíněná s tématy univerzálními a průběžně se k nim navracet. Řečeno s názvem jednoho z Lepageových klíčových divadelních představení: jde tu o neustálou a smysluplnou *cirkulaci* jednotlivých motivů. I proto jsem se rozhodl vedle citací doplnit k důležitým osobnostem či žánrům (fraška, divadlo Noh) obecné informace a charakteristiky ve formě stručných encyklopedických hesel (jedinou obsáhlejší poznámku si vysloužil nejkontroverznější politik québeckých dějin Pierre Trudeau); jejich zásluhou se ozřejmuje, jak se tyto osobnosti a jevy ke kontextu Lepageova díla vztahují. K ambicím tohoto textu ovšem patří také snaha objevit filmové dílo Roberta Lepage pro české prostředí, v němž je tento autor zatím povážlivě málo známý, což dokazuje i minimum česky psané literatury, která o jeho filmovém díle pojednává (toto tvrzení se dá nicméně vztáhnout na celosvětový kontext). Poslední úvodní poznámka se týká bohaté obrazové přílohy: ta byla vybírána a strukturována tak, aby zvolené fotografie a obrázky přiblížily poetiku Lepageovy tvorby, a zároveň ilustrovaly souvislosti práce a závěry, k nimž tento text dospěl.

## 1 Specifika Lepageova postavení v kontextu kanadské kinematografie

Při pokusu definovat pozici filmového režiséra, dramatika, herce, scénografa a divadelníka Roberta Lepage v rámci současné kanadské kinematografie je třeba mít kromě díla samotného na paměti několik věcí: spletité kořeny, z nichž roste nejasná identita této kinematografie; specifickou historii Québecu coby kanadské provincie, z níž Lepage pochází a k níž se svým dílem permanentně vztahuje; a konečně také komplex, který má kanadský filmový průmysl ze sousední kinematografie americké.<sup>2</sup> Američané od dvacátých let minulého století ovládají kanadské distribuční společnosti i sítě kin. Takřka devadesát pět procent titulů promítaných v Kanadě pochází z Hollywoodu. V období let 1913–1960 zde bylo natočeno méně dlouhometrážních titulů než v kterémkoli z hollywoodských studií za jediný rok.<sup>3</sup> Kanadští filmaři jsou

<sup>2</sup> Problematické sebevědomí kanadské kinematografie dobře ilustruje citát výkonného ředitele Kanadského filmového institutu: „Může se to zdát divné, ale máme-li pochopit, co je kanadská kinematografie, musíme se vrátit do předrevolučního Mexika 19. století. Když totiž Porfirio Díaz, tehdejší mexický diktátor, uvažoval o své zemi, došel k závěru, který platí rovněž pro Kanadu a pro její filmovou produkci. Prohlásil tehdy: ‚Ubohé Mexiko! Jsi tak daleko od Boha a tak blízko hranicím Spojených států!‘ Pokud jde o Boha, nebude to s námi tak hrozné, ale fakt, že Spojené státy jsou za rohem, je nezpochybnitelný. Pro kanadský film byla tato skutečnost vždy prokletím i požehnáním. Od začátku jsem musel bojovat s kulturní a ekonomickou nadvládou mocného jižního souseda, vymezovat se vůči Hollywoodu. Od samotného úsvitu kanadské kinematografie jsou vize našich filmařů velice rozdílné od amerických, nenajdete tu tak silné individualisty a dobyvačné nátury ani mezi dokumentaristy, ani mezi tvůrci hraných filmů. Každých z nich má přitom plno snů, jenže po většinu 20. století v nich byla především touha opustit Kanadu a natáčet v Hollywoodu.“ Tom McSorley, *Focus on Canadian Film: Beginning of the Third Millennium. Katalog 40. MFF Karlovy Vary*. Karlovy Vary 2005, s. 281.

<sup>3</sup> Fakta o historii kanadského filmu jsou převzata z Eugene P. Walz, *Introduction: What Is Canadian Cinema?* In: Eugene P. Walz (ed.), *Canada's Best Features, Critical Essays on 15 Canadian Films*. Amsterdam: Rodopi 2002, s. xiv-xxxiv.

de facto outsiders ve vlastní zemi, ale paradoxně díky tomu se mohl jejich výrobní model vyvinout jinak, než bývá tradičně zvykem. Kinematografie je tu pojmána jako státem podporovaná kulturní instituce a zároveň jako silný nezávislý sektor.<sup>4</sup> Typický produkt zde tudíž představují nízkorozpočtové autorské filmy, přičemž pestrost a objem jednotlivých filmů jsou především v posledním čtvrtstoletí úctyhodné.<sup>5</sup> Tento trend má své kořeny v šedesátých letech minulého století, přičemž od poloviny let osmdesátých jeho proměny ovlivňuje vznik specializovaných televizních kanálů a nástup nových technologií (od videa přes DVD až po internet). Jak se shoduje většina kanadských filmových odborníků, je tento typ low-budgetových autorských titulů doménou zejména frankofonního Québecu.<sup>6</sup>

Právě kulturně-politickým vývojem této kanadské provincie, tématy klíčovými pro formování její identity, ale i čistě osobním rozměrem Lepageovy divadelní a filmové tvorby, bez něž nelze hloubku, význam a přesah jeho díla docenit ani řádně uchopit, se zabývají následující podkapitoly.

<sup>4</sup> „Za mezník, kdy konečně došlo ke zviditelnění kanadského filmu, se obvykle považuje rok 1986; tehdy získal na festivalu v Cannes cenu mezinárodní kritiky Denys Arcand se snímkem *Úpadek amerického impéria* (*Le Déclin de l'empire américain*); stejný režisér dobyt Cannes o tři roky později ještě přesvědčivěji s *Ježíšem z Montréalu*. V tomto období také začala snaha kanadských institucí o účinnou propagaci kanadských filmů v zahraničí.“ Marcel Arbeit, *Současný kanadský film I* (Existencialismus v kanadském filmu aneb Všichni jsme na světě sami). *Cinepur*, červenec 2006, č. 46, s. 10.

<sup>5</sup> „Kanada už dvacet let ukazuje světu, že je zemí, která nemá nouzi o filmové příběhy. Koloniální dědictví, historie politických i kulturních střetů mezi anglofonní Kanadou a frankofonním Québecem, cílený multikulturalismus a neustálá nutnost čelit hegemonii svého jižního souseda – to vše dává Kanadanům množství námětů a témat, která tvůrci zpracovávají z nejrůznějších pohledů a perspektiv.“ M. Arbeit, c. d. (pozn. 3), s. 10.

<sup>6</sup> „Québec je v tomto ohledu nejúspěšnější – jeho síla spočívá jak v objemu lokálního publika, tak i ve výsledcích tamních filmařů.“ Jerry White, *The Cinema of Canada*. London: Wallflower Press 2006, s. 5.

## 1.1 Québec: katolicismus, separatismus, multikulturalismus (stručný nástin historického, geografického, socio-politického a kulturního kontextu)

Vzhledem k dědictví anglické a francouzské kolonizace země v 17. a 18. století je Kanada z historického a kulturního hlediska biculturní společností. Když významný kanadský filosof John Ralston Saul uvažoval o tamním kulturním vývoji, prohlásil, že vztah národ-stát má v této zemi charakter soužití siamských dvojčat, jež mají dvě hlavy a jedno tělo.<sup>7</sup> Vzhledem k tomu, že se Kanada vytrvale přeměňuje na multikulturní a multietnickou zemi, poněkud přiléhavějším se jeví být příměr Toma McSorleye, který s oblibou hovoří o bájné hydře s velkým počtem hlav, k nimž stále přibývají další.<sup>8</sup>

Reakcí na zmíněná fakta je mimo jiné potřeba kanadských tvůrců vyprávět příběhy specificky „kanadským“ způsobem, který by mohl mít potenciál naředit jinak čím dál homogennější mediální prostředí. Toto úsilí nicméně dosti komplikuje skutečnost, že Kanada sama je zcela nehomogenní.<sup>9</sup> Kultura, a tedy i kinematografie Kanady v jádru vyrůstá ze tří samostatných tradic: domorodé (původní obyvatelstvo se svou obrovskou kulturní a jazykovou diverzitou), anglofonní (anglo-kanadské) a frankofonní (québecké). Předmětem našeho zájmu je zde samozřejmě především poslední jmenovaná tradice, spjatá s největší kanadskou provincií Québec.

<sup>7</sup> John Ralston Saul, *Canada at the End of the Twentieth Century: Reflections of a Siamese Twin*. Toronto: Penguin Canada 1998, s. 207.

<sup>8</sup> T. McSorley, c. d. (pozn. 1), s. 281.

<sup>9</sup> Od 16. století do této rozlehlé země proudili lidé z různých koutů planety. V 19. století tvořili největší přistěhovalecké skupiny zejména Italové a lidé východoevropského původu, v 60. a 70. letech 20. století to začali být zejména Portugalci, Haitané, Libanonci, Jihoameričané a přistěhovalci z jihovýchodní Asie. Od konce druhé světové války přišlo do Québecu více než 650 000 přistěhovalců z osmdesáti zemí. Podle sčítání z roku 2001 v Kanadě žije 34 etnických skupin, z nichž největší jsou skupiny Kanadčanů, Angličanů, Francouzů, Skotů, Irů, Němců, Italů, Číňanů, Ukrajinců a asi 3,5 % tvoří původní indiánské obyvatelstvo.

Geograficky je tato provincie ohraničena Ontariem na západě, Novým Brunšvikem a Labradorem (pevninská část provincie Newfoundland) na východě a USA na jihu. Jak by asi neváhal zdůraznit každý hrdý Québečan, který si je vědom koloniální minulosti své země, její rozloha je třikrát větší než rozloha Francie a dokonce šestkrát větší než rozloha Velké Británie. Přírozené hranice provincie tvoří téměř výhradně voda – Hudsonův průliv na severu, řeka Sv. Vavřince a její záliv na jihu, Jamesova a Hudsonova zátoka na západě. Ze severu na jih leží Québec ve třech morfologických jednotkách: na Kanadském štítu, v nížinách řeky Sv. Vavřince a v Apalačských horách. Téměř osmdesát procent Québečanů nicméně žije v městských aglomeracích právě podél řeky Sv. Vavřince – mezi nejdůležitější patří Montréal a Québec City, hlavní město celé provincie.

Název Québec pocházející z domorodého algonkinského jazyka znamenal „zúžení“ nebo „průplav“ a ve skutečnosti šlo o označení konkrétního místa na řece Sv. Vavřince – právě na něm dnes stojí Québec City. Québec byl původně osídlen indiány kmene Algonkinů a Irokézů, přičemž Evropané začali do historie provincie zasahovat v 16. století (viz příjezd francouzského cestovatele Jacquese Cartiera roku 1534). Následující období charakterizovaly relativně přátelské vztahy mezi Evropany a indiány na jedné straně a trvalým napětím mezi francouzskými a britskými kolonisty na straně druhé. Roku 1608 bylo založeno Québec City jakožto hlavní město tzv. Nové Francie. Během správy Francouzů bylo toto opevněné město důležitým centrem obchodu a všeobecného rozvoje oblasti a dnes je pokládáno za kolébkou francouzského vlivu v Novém světě.

Francouzsko-britská rivalita následně vyvrcholila takzvanou sedmi-letou válkou, během níž padlo město Québec City do rukou Britů (1759); jejím důsledkem bylo převedení celé kolonie pod britskou správu (1763 na základě Pařížské smlouvy). V rámci tzv. Québeckého zákona (Québec Act, 1774) se dostalo oficiálního uznání francouzským správním zákonům, byly

garantovány náboženské svobody, určeny hranice provincie a povoleno používání francouzštiny jako úředního jazyka.

Od té doby lze québeckou společnost definovat pomocí třech převládajících trendů: katolictví, důrazu na rodinné hodnoty a zemědělství. Hluboké katolické kořeny a akcent na rurální způsob života vytvořily z Québecu velmi tradiční agrární společnost. V roce 1791 byla kolonie rozdělena na dvě části, a to zejména díky obrovskému přílivu loyalistů,<sup>10</sup> kteří s přáním zůstat poddanými britské koruny uprchli před americkou revolucí a usadili se hlavně v západním Québecu. Tak vznikla britská Horní (dnes Ontario) a francouzská Dolní (dnes Québec) Kanada. Po nepokojích v obou částech rozdělené provincie došlo opět ke sjednocení (1840). V roce 1867 se Québec stal zakládajícím členem Kanadského dominia. Příchod druhé průmyslové revoluce mezi lety 1920 a 1940 znamenal i urbanizaci venkova, a tak byla vyšší životní úroveň náhle dosažitelná podstatně většímu množství lidí.

Hlavní politické, sociální a kulturní změny se v Québecu začaly odehrávat na přelomu padesátých a šedesátých let minulého století. Počínaje smrtí dlouholetého premiéra této provincie Maurice Duplessise (1959) zde nastal přechod od náboženské společnosti k společnosti technologické. Roli církve coby jisté esence národní identity začal od té doby suplovat sám francouzský jazyk.<sup>11</sup> Toto období takzvané tiché revoluce znamenalo počátek rychlé eko-

<sup>10</sup> Jako loyalisté (*loyalist*) byli za Americké revoluce označováni severoameričtí kolonisté, kteří zůstali věrní Koruně (tj. Království Velké Británie). Alternativní označení pro tuto skupinu byla: toryové (*Tories*), královi muži (*King's Men*) či royalisté (*Royalists*). Tato strana dominovala v Kanadě, naproti tomu v třinácti provinciích byla podstatně slabší. V průběhu Americké revoluce a po ní proto loyalisté z těchto oblastí odcházeli do Kanady (zejména pak oblasti Velkých jezer a řeky sv. Vavřince) a usidlovali se tam. Kenneth R. Carty – Peter W. Ward, *National Politics and Community in Canada*. Vancouver: UBC Press 1986, s. 24nn.

<sup>11</sup> Frankofonní Québečané nedefinují svou identitu coby jednu z mnoha etnických identit v Kanadě. Přemýšlejí o ní jako o národní identitě založené na francouzštině, které je zatížena velkou symbolickou hodnotou. To je důvod, proč jazyk nese tak výraznou



nomické expanze a prudkého vzrůstu národního sebevědomí a hrdosti. Tyto společenské jevy však měly (a dodnes mají) i svou stinnou stránku – vzrůst politického napětí při snaze vedení provincie získat větší kontrolu nad správou své vlastní ekonomiky a institucí. Nárůst nacionalismu a separatismu pak nepochybně zůstává součástí post-koloniálního diskurzu; je odpovědí na danou sociální hierarchii a marginalizaci frankofonního obyvatelstva.<sup>12</sup>

Za vlády liberálního premiéra Jeana Lesageho provinční vláda rozvinula síť sociálních služeb a zavedla smíšené školy (pro chlapce i dívky) a systém bezplatného školství pro žáky mladší šestnácti let. V roce 1960 vznikla organizace Rassemblement Pour l'Indépendance National (Shromáždění za národní nezávislost) a o osm let později se utvořila politická strana Parti Québécois. Mezi lety 1963-1970 pak spáchala Front de la Libération du Québec (Fronta osvobození Québecu) řadu teroristických útoků proti symbolům anglické nadvlády v Kanadě. Během tzv. říjnové krize 1970 se situace vyostřila: členové FLQ unesli v Montréalu britského diplomata Jamese Grosse, zatímco jiná buňka FLQ později unesla jednoho z ministrů provinční vlády Sierra Lapor-

emocionální zátěž a proč obecně mezi frankofonním obyvatelstvem panuje shoda na tom, že by francouzština měla být podporována v institucích a ve veřejném prostoru. (...) Identita Québecu byla postavena na základě příslušnosti k území, obsaženém uvnitř québeckých hranic. Uvnitř tohoto teritoria se nově příchozí Québečané různých etnik spojili s už existujícím jádrem. Identita Québecu je od té doby definována jako národní identita. Občané Québecu teď vidí jazyk jako hlavní nástroj pro integraci lidí různého původu do jednoho celku a zajištění jejich účasti na hostitelské společnosti. Jakožto oficiální jazyk hraje francouzština v Québecu obdobnou roli jako angličtina ve zbytku Kanady a Spojených států: jazyk tu není pouze indikátorem příslušnosti k určité etnické skupině, ale také prostředkem k účasti na veškerém životě společnosti. Simon Langlois, Canadian Identity: A Francophone Perspective. In: Paul Robert Magocsi (ed.), *The Encyclopedia of Canada's Peoples*. Toronto: University of Toronto Press 1999, s. 323-329.

<sup>12</sup> Národní citění občanů Québecu do značné míry ilustruje sociologický pohled na věc: z celkového množství asi sedmi milionů obyvatel této provincie se více než pět milionů lidí považuje za Kanadany francouzského původu, asi 350 000 lidí udává, že je britského původu a zbytek (přibližně 150 000) tvoří indiáni a Eskymáci.

tea. Premiér Pierre Trudeau – nejkontroverznější postava québeckých dějin<sup>13</sup> – tehdy vyhlásil válečný stav a poslal do Montréalu armádní jednotky. Laporte byl nakonec zavražděn, Gross propuštěn a vojska se roku 1971 opět stáhla.

V roce 1980 bylo vyhlášeno první referendum o nezávislosti provincie, které stejně jako referendum druhé (1995) skončilo porážkou separatistických sil. Méně než měsíc po druhém referendu (30. října 1995) ovšem kanadský parlament odsouhlasil rezoluci, uznávající (katolický, francouzský, bílý) Québec jako zřetelně vymezenou společnost se svými specifiky a odlišnými potřebami.

Role katolické církve, multikulturalismus a úsilí separatistů jsou téma, jež dodnes viditelně ovlivňují společenský i kulturně-politický charakter současného Québecu. Sám Robert Lepage se necítí být ani separatistou ani

<sup>13</sup> Pierre Trudeau (1919–2000) byl patnáctým kanadským ministerským předsedou (duben 1968 až červen 1979, a následně březen 1980 až červen 1984) a charismatickou postavou, jež dlouho dominovala kanadské politické scéně a vyvolávala vášnivé reakce. Jeho zastánci vyzdvihují sílu Trudeauova intelektu a přiznávají mu politickou prozíravost v procesu zachování národní jednoty. Rovněž oceňují jeho práci na zakotvení Kanadské listiny základních práv a svobod do kanadské ústavy. Kritické hlasy pak Trudeaua obviňují z chabé úrovně administrativních praktik, arogance a nedostatku porozumění pro potřeby území Kanady mimo Québec. Trudeau stál v čele kanadské vlády v jednom z nejbouřlivějších období v historii země a často se stával zdrojem kontroverzí. První roky Trudeauovy vlády se staly památnými především díky oficiálnímu uzákonění bilin-gvismu (dvojjazyčnosti) v Kanadě. Trudeau se rovněž stal prvním světovým státníkem, který souhlasil se setkáním s Johnem Lennonem a jeho ženou Yoko Ono během jejich světového turné za světový mír. Co se týká mezinárodních vztahů, Trudeau byl odhodlán udržet zemi v NATO, ale zároveň často sledoval vlastní, na ostatních velmocech nezávislou, zahraniční politiku. K velké nevoli amerického prezidenta Richarda Nixona a jeho ministra zahraničí Henryho Kissingera Trudeau obnovil diplomatické vztahy s Čínou. O Trudeauovi bylo rovněž známo, že se přátelí s kubánským diktátorem Fidelem Castrem a jeho excentrické chování (např. sjíždění zábradlí v královnině přítomnosti v Buckinghamském paláci) vyvolávalo v mnoha lidech přesvědčení, že je kanadský premiér (ve filosoficko-politickém smyslu slova) republikán. Robert Lepage k této výrazné postavě mnohokrát odkazuje ve svém třetím filmu *Nô*, jehož děj se odehrává během tzv. říjnové krize 1970 (viz podkapitola 3.2.). K Trudeauovi viz např. Reginald Whitaker, Reason, Passion and Interest: Pierre Trudeau's Eternal Liberal Triangle. In: Týž, *A Sovereign Idea: Essays on Canada as a Democratic Community*. Montreal: McGill-Queen's University Press 1992, s. 132–164.



federalistou, nicméně se hlásí ke kulturnímu protekcionismu jakožto defenzivní síle schopné vzdorovat přílišnému anglofonnímu vlivu. Co se role katolické církve týče, Lepage sice pochází z katolické rodiny, ale za věřícího se podle vlastních slov nepovažuje. To ovšem nemění nic na faktu, že katolická tradice hraje v jeho díle podstatnou roli (viz např. debut *Žpovědnice* viz kapitola 2) a protagonisté jeho filmů zpravidla řeší otázky morální zodpovědnosti a osobní viny. Téma multikulturalismu pak jeho tvorbou prochází kontinuálně a přímo souvisí s jeho osobním příběhem a motivem hledání osobní, lokální i globální identity. Lepage míří z „incestního“ kulturně-společenského milieu Québecu daleko za jeho hranice, neboť je mu jasné, že tamní identita může přežít především díky kreativnímu zpochybňování, otevřenosti a srovnávání.

## **1.2 Renesanční naturel autora, outsiderství a hledání identity (od izolace k universalismu)**

„Má rodina je metaforou Kanady,“ tvrdí rodák z Québecu Robert Lepage<sup>14</sup> a nutno dodat, že na první pohled smělé vyjádření nijak zvlášť nepřehání. Staršího bratra a sestru Lepageovi rodiče adoptovali a vychovali v anglicky hovořící provincii Nova Scotia, zatímco Robert i mladší sestra Lynda (jež se stala v roce 1997 jeho asistentkou) se narodili po návratu do frankofonního Québecu. Křehkost vztahů v rodině náležící k dělnické třídě tedy od začátku poznamenala jazyková bariéra, která navíc nepředstavovala jedinou komplikaci Lepageova dětství a dospívání: v pěti letech mu byla diagnostikována alopecie (ztráta vlasů) a následně i agorafobie – strach z otevřených prostor.

<sup>14</sup> Z rozhovoru s Aleksandarem Dunderovićem. Aleksandar Dunderović, *The Cinema of Robert Lepage: The Poetics of Memory*. London: Wallflower Press 2003, s. 11.

Jako teenager trpěl Lepage depresí a ve čtrnácti letech se přidal fyzický kolaps po požití neznámé drogy. Pocit totálního outsiderství v něm ještě umocnila sexuální sebeidentifikace: už coby teenager si Lepage uvědomil, že je gay.<sup>15</sup>

Originální terapií se mu postupně stávalo divadlo; nejprve na středoškolské a posléze i na vysokoškolské úrovni. Divadlo skýtalo řadu kostýmů a identit k zapůjčení, což Lepageovi pomohlo do značné míry setřást cejch outsiderství. V sedmnácti letech nastoupil na Conservatoire d'Art Dramatique de Québec, a když mu po absolutoriu nikdo nenabídl angažmá, vydal se cestou vlastních divadelních spolků. Původní soubor Théâtre Hummm se později sloučil s Théâtre Repère, souborem založeným na teorii intuitivní kreativity; stále slavnější uskupení nicméně rozbily osobní spory. V roce 1994 proto Lepage založil novou společnost Ex Machina, která v performativním centru La Caserne (Kasárna) v Montréalu existuje dodnes. Zhruba od stejné doby se datuje i jeho filmová tvorba, vznikající na základě původních scénářů, což je případ debutové *Žpovědnice* (*Le Confessionnal*, 1995) a *Možných světů* (*Possible Worlds*, 2000), či formou adaptací vlastních divadelních her: *Detektor lži* (*Le Polygraphe*, 1996), *Nô* (1998) a *Odvrácená strana Měsíce* (*La Face cachée de la lune*, 2003).

Pokud zde hovořím o renesančním naturelu Roberta Lepage, mám na mysli především fakt, že jde o umělce mimořádně úspěšného a vyhledávaného na poli hned několika uměleckých disciplín – nejen filmu, ale především divadla v mnoha jeho podobách a moderních mutacích (čínohra, opera, rocková show, nový cirkus atd.). Ve všech těchto oborech vynikají jeho díla

<sup>15</sup> „Když jsem v šedesátých letech vyrůstal, všichni okolo mě měli dlouhé vlasy. V tomhle věku chcete být normální, ať už jde o sexualitu, délku vlasů nebo o to, co kouříte. Mě život vytrvale naznačoval, že jednoduše nebudu součástí kolektivu. Proto jsem utíkal do svého nitra a stal se ze mě velký introvert.“ Robert Everett Green, In *Conversation with Robert Lepage*. *Globe & Mail* 2001, (11. 10.), s. 16-17.

jedinečnou vizualitou kombinující prvky rozličných divadelních tradic, filmu a nových médií, postmoderním přístupem k tvarování textu (bezbřehé spektrum citací a kulturních asociací), netradičním řešením scén i odvážným využitím nových technologií. On sám navíc v rámci jmenovaných disciplín figuruje nejen jako režisér, ale také jako autor libret a scénářů, scénograf a herec. U divadelních akcí – na rozdíl od filmů, v jejichž rámci si vždy udržuje dominantní autorskou pozici – se Lepageovy metody vymykají důsledně kolektivním přístupem k modelování výsledného tvaru (pochopitelně vyjma monodramat). V této podkapitole se soustředím výhradně na tematický rozptyl těch divadelních děl, jež mají relevanci buď k průběžně se navracujícímu motivu hledání identity, nebo jsou podstatná pro budoucí kontext některého z pěti Lepageových filmů, které budu rozebírat v dalších kapitolách.

Na výsluní kanadské divadelní scény Lepage dostala bilingvní hra *Circulation* (Cirkulace, 1981) pojednávající o cestě mladé québecké ženy do Spojených států, kde postupně odhaluje pohnutou historii své rodiny. Lepage, jenž dílo napsal, režíroval a navíc v něm ztvárnil jednu z rolí, signalizoval využitím obou úředních kanadských jazyků své sympatie k nové generaci québeckých tvůrců, kteří už nemají obavu z využívání angličtiny.<sup>16</sup> V hledání identity národa a potažmo i své vlastní pokračoval tento kanadský multitalent i v následujících dílech, v nichž se ještě více projevila jeho víra v kolektivní kreativitu a intuitivnost, jeho kosmopolitní směřování, fascinace orientální tradicí a rovněž touha po kreativním mísení jazyků i kultur.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> „Na počátku osmdesátých let jsme používali québecký jazyk, francouzštinu, jako naši primární zbraň. Pak přišel Lepage, který vedle originálního použití jazyka využil i neobyčejně silných a jednoduchých obrazů. Byli jsme vyvedeni z míry a ohromeni tím, jak tenhle québecký mladík dokázal všechno převrátit.“ Michel Tremblay in: John O'Mahoney, *Aerial Views*. *The Guardian*, 2001, (23. 6.), s. 11.

<sup>17</sup> Lepage ostatně hovoří plyně nejen francouzsky a anglicky, ale také italsky a německy. Během svých studií si částečně osvojil i ruštinu a japonštinu.

V roce 1985 se dostalo mezinárodního věhlasu jeho šestihodinové inscenaci *The Dragon's Trilogy* (Dračí trilogie). Ta je rozdělena do tří samostatných dějství, které dějově v úhrnu pokrývají období tří dekad, odehrávají se ve třech kanadských městech (Québec City, Montréal a Vancouver) a zahrnují tři jazyky (francouzštinu, angličtinu a čínštinu). V příběhu dvou québeckých dívek se autor zaměřuje především na motivy války, exilu a jejich vlivu na kulturní identitu národa. Lepage s tímto představením objel třicet měst po celém světě, čímž definitivně stvrdil svou pozici výjimečného talentu, jehož aspirace jsou na kanadský kontext nezvykle globální. Na tyto snahy navázal Lepage, milovník geografie, hrou *Tectonic Plates* (Tektonické desky) časově rozepjatou přes dvě desetiletí, během nichž sleduje vývoj milostného vztahu studentky umění a jejího profesora. Extenzí Lepageova tvůrčího potenciálu se pak v roce 1994 stal sedmihodinový epický spektakl *The Seven Streams of the River Ota/Les sept branches de la rivière Ota* (Sedm ramen řeky Ota), který sleduje sedm postav z tří různých kontinentů v průběhu padesáti let. Zdánlivě velikášsky působící projekt v sobě slučoval i motivy holocaustu, objevení nemoci AIDS či důsledků atomového výbuchu v Hirošimě. I tento fakt dobře ilustruje Lepageovu potřebu pojímat věci tohoto světa v co nejkomplexnějším měřítku. Už zde lze vysledovat jeden z podstatných leitmotivů jeho tvorby filmové: vytrvalé tázání se po tom, co utváří a mění lidské osudy, pátrání po tom, jak individuální paměť ovlivňuje kolektivní identitu a naopak jak kolektivní paměť formuje identitu jedince.

Z hlediska zacházení s jazykovými prostředky byla asi nejodvážnějším (a zároveň nejexcentričtější) počinem Lepageova participace na kanadském projektu bilingvní inscenace Shakespearova *Romea a Julie* (1990). Divadelní režisér Gordon McCall režíroval v angličtině linii Romea a Monteků, zatímco Lepage měl na starosti frankofonní linii Julie a Kapuletů. Ačkoli tvůrci zůstali věrni původnímu Shakespearovu textu, zcela proměnili estetická východiska

a dobový kontext. Děj hry zasadili na Transkanadskou magistrálu, která oddělovala světy obou zneprátených rodin, přičemž samotné postavy nosily džíny, kovbojské boty a řídily trucky. O rok později se díky inscenaci *Sen noci svatojánské* stal vůbec prvním Severoameričanem, který kdy režíroval Shakespeara v londýnském National Royal Theatre. Mezi Lepageovy multilingvální inscenace patří rovněž jeho autorská monodramata: *Vinci* (1986), *Needles and Opium* (Jehly a opium, 1991), *Elsinore* (neboli přepracování Shakespearova Hamleta, 1996), *The Andersen Project* (2006) a samozřejmě především *La Face cachée de la lune* (Odvracená strana Měsíce, 2001).

Jak už bylo řečeno, Lepage se průběžně věnuje i hudebnímu divadlu, především pak operě (mj. *Faustovo zatracení*) a velkolepým multidisciplinárním spektaklům v rámci moderní cirkusové platformy Cirque de Soleil (představení s názvem *KÁ*) či designu scén pro hudební produkce (světové turné vlivného muzikanta Petera Gabriela, bývalého člena skupiny Genesis). Aniž by to jakkoli ubíralo na Lepageově aureole publikem i odbornou veřejností vysoce ceněného, renesančně založeného tvůrce (v letech 1989 až 1993 byl dokonce uměleckým ředitelem prestižního Národního centra francouzského divadla v Ottawě), je nutné v této souvislosti dodat, že sepětí filmu a divadla není v Kanadě až tak ojedinělou záležitostí – spíš se zdá, že jedno bez druhého tu do jisté míry nemůže existovat.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> „Na počátku úzkého propojení kanadského filmu a divadla stála nejspíše nutnost: režiséři, kteří hledají kvalitní herce, totiž musí dříve či později navštívit některou z divadelních scén. Většina známějších kanadských herců a hereček má za sebou bohatou divadelní kariéru a mnohdy působí paralelně ve filmu i na divadelní scéně. (...) V devadesátých letech se obrátil k filmu rodák z Québec City, dramatik a divadelní režisér Robert Lepage. V roce 1992 zfilmoval jeho hru *Tektonické desky* Peter Mettler, jiná dvě dramata, *Detektor lži* z roku 1987 a *Odvracená strana Měsíce* z roku 2001 si však do filmové podoby převedl již Lepage sám. Ve filmu *Nô* využil i další ze svých her, *Sedm ramen řeky Ota* z roku 1994. Mezi anglofonními režiséry se v té době žádný významný divadelní autor nevyskytoval, a tak občas vznikaly pouze filmové adaptace starších divadelních her, navíc nikoli kanadských. Až na počátku nového tisíciletí začali anglofonní filmaři

Poslední z kreativních tváří Lepage-všestranného umělce, jíž se zde budu v krátkosti zabývat, je Lepage-herec. Pro náš kontext je ovšem klíčová výhradně jeho role v přelomovém díle kanadského filmového klasika Denyse Arcanda *Ježíš z Montréalu* (*Jésus de Montréal*, 1989). Snímek, v němž skupina mladých a progresivně smýšlejících herců zinscenuje v montréalské bazilice neortodoxní, doslovně pojatou verzi Pašijí, měl na Lepage nepochybně silný vliv, a to především na rovině tématu. Arcandova vize québeckého sociálního klimatu zmítaného přechodem od moderní společnosti ke společnosti post-moderní, jeho pohled na střet tradic starého světa a ještě neustavený řád světa nového je předzvěstí Lepageových titulů, v nichž se minulost, přítomnost a budoucnost často setkávají na platformě jediného záběru.

Důležitost této zkušenosti se přímo váže k „lepageovskému“ leitmotivu hledání identity jedince a národa, které jsou v jeho podání nerozpojitelné. Jak vyplývá z následujících kapitol, Lepage ohledává fenomén québecké identity prostřednictvím individuálního pátrání: jeho filmy jsou zaujaté lokální problematikou a québeckou obsesí z neschopnosti jasně sebeurčení, ale zároveň šíří témat i způsobem zpracování vystupují z izolace, překračují lokální rozměr a míří k podstatně univerzálnějším sdělením. Jeho divadelní i filmové dílo, o které mi tu jde především, charakterizuje v dané souvislosti nejen kombinace lokální a mezinárodní perspektivy, ale i jakýsi dvojí pohyb: dostředivý a současně odstředivý; formální i tematický pohyb dovnitř a současně ven. Jak mimo jiné napoví následující podkapitola, Lepageova snaha o překračování

častěji spolupracovat se současnými kanadskými autory nebo divadelními soubory, či se dokonce pokoušeli o převedení vlastních divadelních her na filmové plátno. Zároveň však o sobě dávali vědět i další québeckí dramatikové: v poslední době Lepage úspěšně následoval například Kanadan libanonského původu Wajdi Mouawad, jenž převedl do filmové podoby svou úspěšnou hru *Pobřeží* (Littoral, 2004).“ Marcel Arbeit, *Současný kanadský film II* (Anglofonní a frankofonní kanadský film – proces neúmyslného sblížení). *Cinepur*, září 2006, č. 47, s. 8.



uměleckých, geografických, sociálních, politických a kulturních hranic, není v Québecu zcela osamocená. Je však z hlediska výše řečeného multikulturního kontextu, z hlediska důslednosti, míry autorského vkladu i mezinárodního ohlasu na Lepageovo dílo zcela výjimečná.<sup>19</sup>

### 1.3 Osobnosti québecké kinematografie: tematická příbuznost a duch postmoderny

Frankofonní tvůrci dlouho zůstávali ve stínu svých kolegů natáčejících v angličtině, a to navzdory faktu, že podstatná část kvalitní kanadské kinematografie šedesátých a sedmdesátých let vznikla v Montréalu. Mezi režiséry, kteří se o rozmach québecké kinematografie výrazně zasadili, patří například Gilles Carle (*Pravá povaha Bernadette*, 1971) či autor jednoho z nejocetovanějších tamních snímků *Můj strýček Antoine* (*Mon oncle Antoine*, 1971) Claude Jutra, který byl do své sebevraždy v roce 1986 trpělivým výzkumníkem v oblasti québecké historické paměti. Opomenout nelze ani tvorbu režiséra, básníka a kritika Jeana-Pierra Lefebvra (*Divoké květy*, 1982), na problémy québeckých imigrantů zaměřeného Denise Chouniarda (např. *Černí pasažéři*, 1997), a také dva další tvůrce, kteří jsou živoucím důkazem pozvolného (nejen) žánrového přibližování frankofonních a anglofonních filmařů: Charlese Binamé (*Srdce na dlani*, 1997) a především stále populárnějšího Denise Villeneuvea (viz retrospektiva na letošním 46. MFF Karlovy Vary 2011).<sup>20</sup> Snahou nahlížet lokální národní

<sup>19</sup> „To, co odlišuje Lepageovo dílo od tvorby jiných québeckých filmařů, je fakt, že jeho subjektivní pojetí vyprávění se pohybuje v jakýchsi mezisvětích: spočívá v současném nahlížení ven a dovnitř. Tahle zvláštní pozice dvojího vnímání je dána jak výchovou, již se Lepageovi dostalo, tak i charakterem jeho divadelní tvorby. Zkušenost dospívání v Québecu v bilingvní a bikulturní rodině mu přinesla cenný vhled do toho, jaké je to být outsiderem i insiderem zároveň.“ A. Dundjerović, c. d. (pozn. 13), s. 51.

<sup>20</sup> „Kanadští filmoví teoretikové i kritici zpravidla přísně oddělují anglofonní kanadskou kinematografii od frankofonní québecké, a dokonce i samotní kanadští filmaři

identitu prismaticem universalismu se vedle Roberta Lepage prezentují i další québečtí tvůrci. Kromě už zmiňovaných Claudea Jutra, Denise Villeneuvea či Denyse Arcanda (Kanadana v podstatné části své tvorby zřetelně vycházejícího z francouzské tradice filmařů typu Erica Rohmera či Jeana Renoira) jmenujme alespoň režiséry, jako jsou François Girard, Richard Ciupka a hlavně milovník bizarností André Forcier (*Albertovy Spojené státy*, 2005); přestože i oni navíc patří mezi autory, kteří se podíleli na postupném zviditelňování québeckého filmu, žádný z nich ve svém díle nedosáhl takové komplexnosti a múzičnosti (jež jsou předmětem mého zkoumání v dalších kapitolách) jako Robert Lepage.<sup>21</sup>

V kontextu výše citovaných existenciálních tendencí současného kanadského filmu se ovšem za největší blížence Lepageovy dají pokládat dva jiní tvůrci, z nichž každý představuje jinou – svým názvem navíc geograficky vymezenou – filmařskou školu: klíčový představitel tzv. nové torontské vlny Atom Egoyan a hrdý reprezentant tzv. prérijního postmodernismu,<sup>22</sup> winnipežský filmař Guy Maddin. Příbuznost Lepageova univerza a autorských světů těchto dvou režisérů tkví v často až postmoderním přístupu k látce. Surrealismem ovlivněný Maddin si bere z postmoderny hlavně možnost hrát si s prolínáním nadsázky a autenticity a ignorovat věrnost realitě především

často zastávají názor, že obě tyto skupiny nic nespojuje. Přes odlišný historický a kulturní kontext však v posledním desetiletí přibývá společných témat a tvůrčích postupů. Nejde jen o existenciální ladění filmů, které již od osmdesátých let charakterizuje převážnou část kanadské kinematografie, takže v současnosti stěží najdeme v anglofonní Kanadě či v Québecu režiséra, jehož filmy by se nedaly označit jako existenciální. Jde o konkrétnější shody – o snahu propojovat různá média, o specifický způsob práce s motivy a tématy a jejich užívání jako metafory nebo symbolu či o neochotu nechat se vázat žánrovými pravidly.“ M. Arbeit, *Současný kanadský film II*, s. 8.

<sup>21</sup> „Největší osobností québeckého filmu je v současné době bezesporu Robert Lepage, koncem 90. let se však na scéně objevil také mimořádně nadaný a velmi originální Denis Villeneuve.“ Marcel Arbeit, *Kde film je ještě uměním: Kanadský film od osmdesátých let 20. století*. Katalog 32. LFŠ Uherské Hradiště, Uherské Hradiště 2006, s. K 24.

<sup>22</sup> E. P. Walz, c. d. (pozn. 2), s. xxxii.



při práci s barvou (*Příběhy z nemocnice Gimli*, 1988; *Archanděl*, 1990 nebo *Nejsmutnější hudba světa*, 2003). Egoyan pak zejména ve svých raných filmech snoubí dekonstrukci melodramatického žánru s – pro dílo Roberta Lepage typickými – existenciálními motivy morálky, osobní zodpovědnosti, sebereflexe a potřeby dopátrat se pravé postaty věcí.<sup>23</sup>

<sup>23</sup> „Lepage toho má s Egoyanem více společného. Jejich příběhy vyžadují aktivního diváka, který spolu s protagonisty skládá z jednotlivých útržků celkový obraz. Oba zajímá morální aspekt hledání pravdy. Oba zkoumají, za jakých podmínek si člověk ještě dokáže udržet vnitřní integritu, zůstat sám sebou. Jejich postavy pronikají do jiných světů, přijímají nejrůznější role, i když u Egoyana je to většinou z vlastní vůle, zatímco u Lepage z donucení. Ani jeden z nich se nevyhýbá společenským a historickým souvislostem – ve srovnání s Egoyanem, pro nějž občas slouží jako metafora současného nepřehledného světa historický osud arménského národa, má ovšem Lepage svůj politický obzor přeci jen poněkud širší.“ M. Arbeit, *Současný kanadský film II*, s. 8-9.

## 2 Fragmenty prostoru a času: Zpovědnice

Jak je patrné z dosavadního textu, pozice québeckého rodáka Roberta Lepage je v kontextu kanadské kinematografie z mnoha důvodů výlučná: žádný jiný kanadský umělec nestírá tak koncepčně a napříč uměleckými disciplínami hranice mezi kulturami, a to jak v měřítku lokálním, tak i globálním. Jeho filmy jsou nepochybně pokusem o nalezení sebe sama, ale stejně tak jsou i nekonvenčním pátráním po identitě samotné Kanady (resp. jeho rodného Québecu). V následujících analýzách pěti Lepageových autorských snímků se zaměřím na specifické narativní a vizuální postupy, které charakterizují styl tohoto québeckého solitéra, ale také na kulturní, historické a společenské přesahy těchto děl, které úzce souvisejí s tématy rozebíranými v první kapitole. Každou z kapitol uvozuje stručný nástin fabule a kontextu díla, což mi v jednotlivých podkapitolách umožní vybrané Lepageovy vizuální a narativní trademarky a kulturně-společenské metafory srozumitelněji rozvinout.

Lepageův debut z roku 1995 nazvaný *Zpovědnice* v sobě již obsahuje mnohé formální i tematické prvky, které jsou pro jeho dílo typické: vrstevnatý děj, barevnou expresivitu, fluidní pojetí střihu i schopnost kombinovat žánry, motivy a předměty zdánlivě nespojitelné.<sup>24</sup> Lepageova díla lze jen stěží nazvat přímočarými – je mimořádně obtížné ve zkratce přiblížit veškeré zákruty jejich

<sup>24</sup> „Jeho kinematografické vyjadřování charakterizuje lehkost, s níž sbližuje nesourodé, a obraznost, která dovoluje neslučitelnému pohodlně pobývat v jednom záběru. V neposlední řadě jeho snímky zdobí také hravost a subtilní smysl pro humor.“ Šárka Gmitterková, *Nedržet se při zemi. A22*, 2006, č. 37, s. 12.

příběhů –, přesto je za nimi cítit rozkoš z vyprávění. Jeho filmy sice vybízejí k analýze, ale standardnímu popisu se vzpouzí. Je třeba k nim přistupovat jako k promyšleným labyrintům, uvnitř kterých vše souvisí se vším, a v nichž přehlédnutí sebemenšího detailu může vést k nekonečnému bloudění.

„V mém rodném městě minulost nese přítomnost na ramenou jako dítě.“ Tato věta z obou stran svírá vyprávění Pierra Lamontagne, divákova průvodce po tajemstvích *Žpovědnice*, jejíž děj odehrává střídavě v letech 1952 a 1989. Na té nejsvrchnější rovině snímek sleduje vcelku tradiční vyprávěcí model, který je charakteristický i pro Lepageovy divadelní hry, a zároveň funguje coby analogie ke kulturně-politickému vývoji samotného Québecu: protagonista (zde dva protagonisté-bratři Marc a Pierre pátrající po skutečném otci prvního ze jmenovaných) se ohlíží do minulosti, aby pochopil důvody svých současných pocitů úzkosti a vykořeněnosti a našel klíč ke své budoucnosti. Záběr na most, který výše citovaná slova v úvodu i na konci filmu doprovází, zde funguje jako symbol spojnice časových rovin, prostorů i lidských osudů. Větu: „V mém rodném městě minulost nese přítomnost na ramenou jako dítě,“ však můžeme číst také jako premisu autorova sofistického přístupu k vyprávění. V komplikovaném narativu snímku<sup>25</sup> – plném fragmentárních informací, rafinovaných časoprostorových manévřů, zapeklitých rodinných vazeb a léta zamlčovaných skutečností – je určujícím pohybem právě přechod

<sup>25</sup> Vyprávěcí struktura filmu *Žpovědnice*, odehrávajícího se v Québec City, je nelineární. Na základní linii, tedy pátrání hrdiny Pierra po skutečném otci svého (domněle adoptovaného) bratra Marca, jsou napojeny další čtyři narativní linky: okolnosti natáčení a premiéry snímku *Žpovídám se* Alfreda Hitchcocka v Québec City; situace rodiny obou bratrů v roce 1952, kdy ještě nebyli na světě; Pierrovy objevy ohledně rodinných vazeb v roce 1989; a konečně i poměry v Marcově životě. Pointou snímku je, že Pierrův otec Paul-Emile je ve skutečnosti i nepřiznaným otcem Marca, kterého ovšem zplodil s Rachel - sestrou své ženy (a Marcovi celý život zbaběle tvrdil, že je adoptovaný, čímž přispěl k jeho pozdější existenciální frustraci). Záludnost Lepageova vyprávění ovšem tkví také v tom, že poznání, jehož se v samotném závěru dostane divákovi, zůstane některým z aktérů příběhu navždy utajeno.

z minulosti do přítomnosti (nebo naopak), zpravidla uvnitř jediného záběru.<sup>26</sup> Toto pravidlo je důsledně dodržováno nejen v rovině obrazu (která mě v této práci zajímá především), ale též ve zvukové stopě: útržky zvuků i části rozhovorů občas předjímají přechod do jiné časové roviny, čímž přispívají k relativizaci vyprávění.<sup>27</sup> Historické pasáže filmu *Zpovědnice* jsou navíc náhlou změnou barvy či využitím identického obrazového motivu konfrontovány s realitou filmu *I Confess* (Zpovídám se),<sup>28</sup> který v roce 1952 v místním québecském kostele a emblematickém zámku Frontenac natáčí Alfred Hitchcock (viz poznámka 22). Zejména na práci s mizanscénou, na způsob využití barvy a světla v komplexu vyprávění, a rovněž na autorské odkazy k tvorbě Alfreda Hitchcocka v kontextu historického vývoje Québecu se zaměřují následující podkapitoly.

## 2.1 Prostupnost časoprostorových rovin: proměny mizanscény

Jak osvětlí níže uvedené příklady, mizanscéna Lepageova filmu *Zpovědnice* je tvořena takřka výhradně interiéry – veškerý děj se tu odehrává mezi zdmi konkrétních místností a budov. Za touto skutečností lze cítit nejen odkaz

<sup>26</sup> „Lepage pojímá příběh jako archeolog: odkrývá minulost vrstvu po vrstvě, pečlivě ji zkoumá a nachází k ní paralely v současnosti.“ M. Arbeit, *Současný kanadský film II*, s. 9.

<sup>27</sup> „Narativ tohoto filmu je konstruován z fragmentů prostoru a času, které divákovi neodhalují pravdu, takže i oni jsou součástí stejného procesu uvědomování, jakým prochází záhadami opředený hrdina Pierre.“ A. Dundjerović, c. d., s. 51.

<sup>28</sup> Snímek podle francouzské hry Paula Antelma z roku 1902 vypráví příběh pátera Michaela Logana, jemuž je ve zpovědnici sdělena informace zásadního významu. Otto Keller je přistižen při krádeži, zabije svědka a ze svého činu se vyzpovídá právě páteru Loganovi. Ten zachová zpovědní tajemství, sám však upadne v podezření. U soudu je sice osvobozen pro nedostatek důkazů, spoluobčané ho ale nadále považují za viníka, dokud Kellerova žena svého muže neprozradí. Otto Keller prchá, je postřelen a Logan mu ještě udělí poslední pomazání. Hitchcock v tomto filmu vlastně nastoluje otázku, jak dalece je vinen kněz, který neudá zločince.

k Lepageově bohaté divadelní praxi,<sup>29</sup> ale také analogii k stísněnému, uzavřenému prostoru zpovědnice coby ústřední metafoře díla.<sup>30</sup> Autorova jevištní zkušenost se ve filmu *Zpovědnice* projevuje i v zacházení se světlem: Lepage ve svých filmových interiérových scénách využívá světlo k umocňování či potlačování barev, budování tajnosnubné atmosféry, zvýraznění emocionálního kontextu i subjektivního vnímání postav. Tím, co mě zde zajímá nejvíce a co je pro Lepageovo filmové dílo nanejvýš charakteristické, je však jeho „bezešvý“ vizuální styl, jímž autor organicky propojuje děj v minulosti (rok 1952) a přítomnosti (rok 1989). Tento postup se ve filmu *Zpovědnice* projevuje několika způsoby – pokaždé zde však hraje klíčovou roli právě sofistikované využití mizanscény (Lepage místy přechází v čase, aniž by změnil místo, kde se záběr odehrává), světla či barev.<sup>31</sup> Prvním typem přechodu mezi dvěma časovými rovinami snímku je tu jízda kamery prostorem, jehož dobové ukotvení se mění prostým začleňováním figur do předkamerového prostoru. Příkladem budiž titulková jízda kamery kostelem: na počátku záběru jsme v roce 1989, kde v prázdném kostele stojí na otcově pohřbu pouze Pierre se svým bratrancem Andrém. Během pozvolného pohybu kamery podél prázdných lavic ovšem začínají záběr zaplňovat postavy v oblečení jasně upozorňujícím

<sup>29</sup> „Lepage někdy zachází s předkamerovou realitou jako s jevištěm: dekorace, předměty a domy signifikantně zaplní záběr tak, že přesáhnou v jakési zhuštěné vyjádření příběhu prostorem. Ve *Zpovědnici* hned zkraje zaujme záběr na dva identické činžáky rozdělené nepochopitelnou průrvou a rovněž jejich obyvatelé, bratři Pierre a Marc, dospívali rozdělení nevyšloveným tajemstvím.“ Š. Gmíterková, c. d., s. 12.

<sup>30</sup> Zpovědnici je v Lepageově debutu označována jak místnost vyhrazená pro udělování svátosti smíření, tak i komůrka, v níž striptýzové tanečnice oblažují své zákazníky. Významová dualita tohoto ritualizovaného prostoru podtrhuje fakt, že – metaforicky řečeno – v autorově snímku jde především o nepřikrášlenou, nánosů zbavenou, „nahou“ pravdu.

<sup>31</sup> Využití světla ve *Zpovědnici* je subjektivní a má emocionální funkci. Konstrukt reality, který Lepage vizuálně vytváří, představuje minulost a přítomnost jako jednotu uvnitř totožného prostoru. Autor pak prostřednictvím světla a barev dodává každému z časových údobí specifickou vizuální kvalitu. A. Dundjerović, c. d., s. 73–74.

na fakt, že se nacházíme zpět v roce 1952 (tuto skutečnost ještě ve zvukové rovině doplňuje náhlý nástup dobového šlágru). Prolínání časových rovin, toto neustálé grafické propojování minulosti a přítomnosti v rámci jediného, stříhem nepřerušného záběru, však má i jiný než čistě estetický účel (umocnění rytmu a plynulosti snímku). Pohyb zpět v čase odráží konkrétně v tomto případě i kulturní změny, ke kterým došlo mezi těmito dvěma mezníky. Prázdný kostel v roce 1989 představuje pokles zájmu o církve jakožto představitele symbolické i politické moci v Québecu, ovšem po přechodu do Duplessisovy éry padesátých let se kostel plní lidmi a odráží tak sílu a význam církve té doby.

Konec tohoto záběru nás dostává k druhému typu prolínání světů minulosti a přítomnosti, v němž už ovšem hraje roli klasický stříh. Zmíněná jízda končí pohledem na zповědnici, přes niž se objeví červený nápis s názvem filmu: *Le confessionnal*. V písmeně „O“ se však objevuje hitchcockovský emblém – kresba břitvy. Po stříhu následuje záběr na zrcadlový odraz otce obou bratrů, Paula-Emilea, který se právě stejným typem břitvy holí. Druhým typem časoprostorové transformace je tedy přechod motivovaný rekvizitou, která se buď doslovně, nebo skrze identický geometrický tvar vyskytuje v obou časových rovinách. Jiným příkladem způsobu, jímž Lepage skrze symetrii předmětů a tvarů svazuje obě časové roviny, může být vizuální přechod ze čtverců zůstávajících na stěně Pierrova bytu po sundaných obrazech do čtvercových ok oplocení v gay klubu či do mřížky vyplněné čtverci, která uvnitř zповědnice odděluje kněze od kajícíka. V těchto případech ale Lepage nevyužívá stříhu, nýbrž kompozičně vhodnějších prolínaček.

Třetím typem tohoto časového přemostění (zde opět v rámci jediné lokace – interiéru) je i plynulý pohyb kamery do jedné ze stran, během něhož začne libovolný objekt (nejčastěji však nenasvícená, do tmy ponořená stěna) suplovat roli zatmívačky. Lepage tu pracuje s mizanscénou metodou

„fluidního stříhu“: z místnosti bytu Pierrova otce v roce 1952 se tudíž skrze několikavteřinový pohyb kamery podél tmavé zdi přesuneme do jiné místnosti téhož bytu o třicet sedm let později.<sup>32</sup> Čtvrtým způsobem, jímž Lepage prohlubuje kontinuitu příběhu ve dvou časových rovinách, je ukončení (zpravidla statického) záběru pomocí stříhu ve chvíli, kdy na plátně dochází k výraznému obrazovému i zvukovému předělu, který ovšem vyrůstá z logiky dané scény. Ve *Zpovědnici* to je mimo jiné spouštění clony v taxíku, sfouknutí svíčky, zaklapnutí kufru auta či náhlý pád postavy ze štaflí. A konečně pátým typem přechodu – v tomto případě časoprostorového – je prolnutí obou rovin skrze barvu. Dobře to ilustruje například moment, během něhož se krev ve vaně (potrat Paul-Emileovy manželky) prolínačkou vpije do obrazu červené stěny v Pierrově bytě nebo okamžiky, v nichž se z černobílého obrazu noříme do barevného či naopak. Metodické užití barevného spektra však má mnohem více funkcí než jen zmíněné udržování časoprostorové kontinuity.

## 2.2 Barva a kulturní ikonografie: Lepage vs. Hitchcock

Barvy v Lepageově filmu *Zpovědnice* nepředstavují v jednotlivých záběrech pouhé atraktivní pozadí – jejich role je po většinu času zcela dominantní a symbolická.<sup>33</sup> Jednotlivé barvy zde propojují nejen výše zmíněné časoprostorové linie, ale i jednotlivé narativní linky (viz poznámka 22). Zároveň jsou

<sup>32</sup> „Průvodním znakem Lepageových filmů budiž fluidní pojetí stříhu, které na úkor ryze účelového přenosu dění vyzdvihuje obvykle nechtěný proces: čas proměny prostředí. *Zpovědnice* je podobnými metamorfózami prostoupená; chodby, patra, místnosti jako by ztrácely reálnou hmatatelnost a braly na sebe podobu membrán, jimiž příběh volně pulsuje mezi různými časoprostorovými rovinami.“ Š. Gmíterková, c. d., s. 12.

<sup>33</sup> „*Zpovědnice* v sobě snoubí dokonce tři barevné úrovně – černobílá patří Hitchcockovi, zlatavý opar milosrdně halí ne zrovna bezbolestné retro a sytě rudá současnost se koupe v následcích hříchů minulosti.“ Š. Gmíterková, c. d., s. 12.



zdrojem vizuálních metafor, mají nepominutelnou psychologickou funkci a v neposlední řadě odkazují jak k (ve filmu tematizovaným) exotickým kulturám a jejich výtvarné tradici, tak i k dějinám kinematografie (zde reprezentovaným především dílem Alfreda Hitchcocka).

Důležitým barevným kódem je zde oslepující krvavá červeně. Pierre hned v úvodu snímku přijíždí před svůj rodný dům červeným automobilem, jehož barevný design je v prudkém kontrastu k okolí, v němž se od jeho dětství „nic nezměnilo“. Metaforický význam červené barvy se dobře vyjevuje v motivu neustále přebarvované stěny Pierrova pokoje: hrdina postupně natírá stěnu různými barvami, z nichž přesto pokaždé znovu vystoupí na povrch prázdná místa po svěšených fotografiích jako nerozluštěná mementa minulosti. Rámy odstraněných obrazů jsou symbolickou evokací přetrvávajících důsledků otcova hříchu i připomínkou toho, že Lepage využívá barvy také jako prostředku k vyvolávání vzpomínek a osvěžování historické paměti (více v kapitole 4).

Psychologický rozměr využití červené barvy lze demonstrovat na scénách, v nichž barva umožňuje divákovi pochopit podobný stav mysli protagonistů, kteří se přitom nacházejí v odlišném časoprostoru. Jako příklad může sloužit sled těchto tří záběrů: po záběru, v němž vidíme nešťastnou Rachel (sestra Paul-Emileovy manželky, s níž otec obou hrdinů zplodil Marca), která v dlani svírá břitvu, následuje stříh a záběr na červenou barvu odtékající do umyvadla. Divácká očekávání jsou ovšem v třetím záběru postavena na hlavu: v něm totiž sledujeme Pierra, jak nad tímž umyvadlem oplachuje barvu ze štětce, jímž maloval obraz. Barvou jsou tak k sobě svázány postavy, pro něž jejich zobrazované konání představuje formu útěku: Rachel se sebevraždou zbavuje tíže své existence a Pierrovo malování je vlastně dočasně eskapistickým gestem, které mu umožňuje přestat myslet na rodinné tragédie a záhady.



Vzhledem k tomu, že Lepageovy divadelní inscenace často odkazují k orientální tradici (viz podkapitola 1.2.), není nijak překvapujícím faktem, že i v barevně experimentální *Zpovědnici* se objevují aluze na čínské a japonské malířství. Pierre se vrací do rodného Québecu po třech letech studia malířství v Číně, kde je pojetí dominantní červené barvy zcela odlišné než v tradičně katolickém Québecu. Zatímco v Číně je červená barvou radosti a štěstí (které Pierre obrazně zanechal na asijském kontinentě), v katolické tradici je červená především obrazem Kristova umučení a oběti (již musí nejen Pierre přinést na oltář pravdy). Lepage ale obě kultury prostřednictvím Pierra a barevného spektra také nenásilně propojuje: červeným vínem maluje Pierre na bílý ubrousek v restauraci frankofonní příjmení obou bratrů v čínštině (Lamontagne = hora). Referencí k japonské kultuře je zase symetrický a puristicky bílý interiér bytu bývalého kněze Raymonda Massicottea, který se mylně domnívá, že je otcem obou bratrů. Právě v jeho rozlehlé bělostné koupelně o to zřetelněji vynikne červená barva zvěstující Marcovu sebevraždu.

Mezi další barevné kódy, jimiž Lepage konkrétní scény svazuje významově k sobě a zároveň jejich prostřednictvím „zahušťuje“ atmosféru, patří využití kombinace červené a černé, s ostrůvky bílé. V gay klubu a sauně, kam Marc dochází, vytváří volba těchto barev v kombinaci s jízdou kamery, která v jediném záběru z nadhledu snímá jednotlivé kóje, až infernální iluzi.<sup>34</sup> Řada alegorických barevných emblémů je tu také navázána na „tekuté zdroje“, které Lepage hojně využívá ve většině svých filmů. Ve *Zpovědnici* tak vedle klasické malířské barvy začleňuje do obrazu i vodu (ať už v podobě plného akvária, plynoucí řeky či napuštěné vany), krev a víno. Bez povšimnutí nelze v tomto

<sup>34</sup> „Život homosexuálního gigola je demonizován ve scéně ze sauny, v níž kamera shora nahlíží do jednotlivých kabin jako do oddílů pekla.“ M. Arbeit, *Současný kanadský film II*, s. 13.

kontextu nechat ani přisvícené žluto-oranžové výjevy ze sauny, které svou vizuální patinou připomínají scény uvnitř zpovědnice. V kombinaci s dalšími vodními zdroji (zde např. akvárium s rybami) pak tyto přízračné sekvence získávají metaforický a existenciální význam.<sup>35</sup>

Barvy jsou také jedním z hlavních zdrojů referencí k dílu Alfreda Hitchcocka. Děje se tak v první řadě ve formě přechodu z černobílého obrazu do barevného, a to jak v rámci jediného záběru, tak i za pomoci takřka neznatelného stříhu. V jedné z úvodních sekvencí Lepage přechází z barevně snímaného fiktivního procesu natáčení Hitchcockova snímku *Zpovídám se* nejprve do černobílého obrazu (v rámci téhož záběru) a následně i do existující scény skutečného Hitchcockova filmu, z níž se opět (i barvou) vrací do kostela v roce 1952. Tímto postupem a zasazením dané sekvence do inkriminovaného québeckého kostela Lepage potvrzuje, že jeho autorské intence byly, co se týče výběru místa, do značné míry totožné jako ty Hitchcockovy: oba autoři, přestože vsadili každý na jiný žánr (u Lepage jde o složitě strukturované rodinné melodrama s detektivními prvky, zatímco u Hitchcocka o přímočarý thriller), si vybrali Québec City kvůli staromilskému charakteru místa a tehdy (50. léta) výrazně klerikálnímu a nacionálnímu prostředí. Jinak ale Lepage s lehkou ironií upozorňuje na fakt, že jeho ambice – alespoň co se žánrového rozptýlu týče – jsou přeci jen vyšší, než byly ty Hitchcockovy. V procesu rozuzlování motivů jednání postav v závěru Lepageova snímku otec obou bratrů vypráví kostru příběhu tohoto filmu samotnému Hitchcockovi. Ten jej ale odmítne zfil-

<sup>35</sup> „Ryby v akváriu jako metaforu lidského života najdeme už u Lepage. Ve *Zpovědnici* jde Pierre hledat svého bratra Marca do homosexuální sauny, a než se ponoří do spleti chodeb a kójí, projde recepcí, kde stojí akvárium. Když pak konečně Marca najde, uvidí ho nejprve přes prosklené dveře sprchové místnosti a pak s ním mluví v oranžové záři, která barvou připomíná exotické ryby. Existenciální potenciál záběrů na ryby plující v akváriu však už před Lepagem docenil Atom Egoyan v *Exotice* (1994).“ M. Arbeit, *Současný kanadský film II*, s. 11.

movat s poukazem na to, že se nejedná o napínavý příběh, nýbrž o antickou tragédii.<sup>36</sup>

Lepage ovšem kromě tohoto přepínání mezi černobílým obrazem a barvou ve *Zpovědnici* příležitostně odkazuje také k podobným barevným motivům z ikonických Hitchcockových filmů. Již zmiňované scény, v nichž se Pierre neustále marně snaží přemalovat červenou stěnu pokoje, evokují snímek *Marnie* (1964): stejně jako tato stěna odráží Pierrovu traumatickou minulost a těžké vzpomínky, tak i u Hitchcocka zrcadlí problematické vzpomínky a kompulzivní naturel hrdinky Marnie. Podobný význam ostatně nese použití červené ve filmu *Vertigo* (1958), kde tato barva souvisí jak s romantickými fantaziemi hlavního hrdiny, tak i s jeho závratí a pocity strachu. Nepřehlédnutelným autorským odkazem je i výše zmíněná scéna Marcovy sebevraždy v kvazijaponské koupelně bývalého kněze Massicottea, která zřetelně asociuje (nedobrovolnou) smrt Marion Craneové v Hitchcockově filmu *Psycho*.<sup>37</sup>

Rozklad barevného spektra jako by odrážel fakt, že Lepage neustále rozkládá a boří veškerá divákova očekávání. Dekonstrukce filmové techniky navíc

<sup>36</sup> „Zpovědní tajemství nelze v Hitchcockově ani v Lepageově filmu porušit, ale obdobou mřížky zpovědnice je přepážka mezi pasažérem a řidičem taxíku, a zpovědi získané touto formou zákazu vyzrazení nepodléhají. Taxikář zpravidla naslouchá svým zákazníkům, v tomto případě se však svěří on, a to samotnému 'mistru hrůzy' Hitchcockovi; pro toho však příběh není užitečný, neboť nejde o horor ni o thriller, ale o 'řeckou tragédii'. Lepage tak metaforicky vykresluje rozdíl mezi žánrovou prózou a příběhy, jež volně oscilují mezi více žánry zároveň – nemusí se odlišovat kvalitou, ale rozhodně se liší šíří záběru.“ M. Arbeit, *Současný kanadský film II.* s. 9.

<sup>37</sup> „Bisexuální Marc Lamontagne je stejně jako Marion Craneová morálně dvojnásobnou osobností a jeho vlastní smrt je stejně jako smrt Marion halena do bílé barvy. Nicméně, jak Marc mizí do vody, jeho řezné rány na zápěstí mění vodu na červenou, což nás přivádí k bouřlivé psychologii hrdinů filmů *Marnie* a *Vertigo*, respektive k nevyřešeným vzpomínkám a utrpení, které pronásledují protagonisty obou těchto filmů.“ Justine Smith, *Post-Modernism and the use of Collage: Le Confessionnal and Alfred Hitchcock. House of Mirth and Movies.* Dostupné na WWW: <<http://houseofmirthandmovies.com/2010/03/23/post-modernism-and-the-use-of-collage-le-confessionnal-and-alfred-hitchcock/>> [vyšlo 23. 3. 2010; cit. 20. 6. 2011].

dává vyniknout představě kompletního propojení časoprostorových rovin, stejně jako lidské neschopnosti existovat nezávisle na minulosti. Na základě kulturních referencí pak Lepage sugeruje myšlenku, jež dokonale zapadá do postmoderní ideologie, kterou se nechává ovlivnit hned několik předních québeckých tvůrců (viz podkapitola 1.3.): veškeré umění existuje v souvislosti s tím, co mu předcházelo.

Přesto nelze říci, že by Lepageovo odkazování k Hitchcockovu dílu bylo čistě cinefilním aktem; jak blíže osvětlí další podkapitola, okolnosti natáčení Hitchcockova filmu *Zpovídám se* Lepage využívá především k přesnější charakteristice a analýze sociálního a kulturně-politického klimatu Québecu.

### 2.3 Film jako metafora Québecu

Hned v úvodu snímku *Zpovědnice* vypravěč Pierre Lamontagne jmenuje tři věci, které v roce 1952 zásadně ovlivnily život v Québecu: objev televizoru, znovuzvolení Maurice Duplessise premiérem provincie a fakt, že slavný americký režisér Alfred Hitchcock přijel do Québec City natáčet a následně i v premiéře uvést svůj nový film. Zavedení televize v Québecu může být chápáno jako předzvěst tzv. tiché revoluce šedesátých let – tedy období, kdy se média stala důležitým nástrojem intelektuálů a politiků v jejich boji za transformaci Québecu z katolické, venkovské společnosti ve společnost moderní, sekulární a politickou. Hlavní součástí pronikavé charakteristiky dobové québecké společnosti (a jejího kulturně-politického kontextu)<sup>38</sup> jsou v Lepageově filmu nicméně dva posledně jmenované motivy spojené s osobami Duplessise a Hit-

<sup>38</sup> Lepageův alegorický pohled na québeckou společnost má nicméně ve *Zpovědnici* často přídech jemné ironie: viz záběry prozrazující kontinuální lehký úšklebek nad nacionální aureolou québecké turistické dominanty – zámku Frontenac, kde se odehrává většina příběhu Hitchcockova snímku *Zpovídám se*.

chcocka. Z hlediska nastínění regionálního politického kontextu je podstatná především scéna, v níž se otec obou hlavních hrdinů (bratrů Pierra a Marca), taxikář Paul-Emile, dá s Hitchcockem ve svém voze do řeči právě o tehdejší premiérovi provincie Maurici Duplessisovi. Paul-Emileova historka vypráví o tom, na co se jednoho dne zeptal Duplessise jeho vlastní otec – proč tak elegantní člověk jako on nosí tak pomačkaný klobouk. Duplessis údajně ukázal na svůj stylový oblek a řekl: „Tohle je to, čím chce každý francouzský Kanadán být.“ Následně si ukázal na klobouk a pravil: „A tímhle je každý francouzský Kanadán doopravdy.“ Konverzační scénka tak ve zkratce přesně ilustruje a komentuje rurální a dělnické kořeny québecké společnosti, její tápání v otázkách identity i její touhu mít se lépe – resp. vyrovnat se ve stylu a hmotném zjištění anglofonním Kanadánům. Hitchcock pak pokračuje v dialogu otázkou, zda tento premiérův tah vychází. Dostane se mu kladné odpovědi: „Letos (tedy v roce 1952 – pozn. aut) byl zvolen už potřetí.“ I tady lze cítit jemnou Lepageovu ironii, jelikož na éru Duplessisovy vlády dnes Québecané nahlíží spíše jako na „dobu temna“; Duplessis totiž nebyl pouze autokrat a sociální konzervativce, jeho éra je dnes vnímána i jako represivní.<sup>39</sup> Ostatně – většina tragických událostí, jež v Lepageově filmu způsobily rodině Lamontagne problémy, (a které její členy pronásledují ještě po několika dekádách), jsou přímo spojeny s nábožensky rigidním a sociálně represivním prostředím konce padesátých let v Québecu.<sup>40</sup> Příznačnými okamžiky ilustru-

<sup>39</sup> Maurice Duplessis byl zakladatel a vůdce konzervativní strany Union Nationale Party, která vládla Québecu v letech 1936–1939 a 1944–1959, a která reprezentuje všechno, proti čemu se tzv. tichá revoluce vymezovala. Období Duplessisovy vlády, jež bývá občas označováno termínem *La grande noirceur* (tedy „Velká tma“), bylo typické jak silným postavením církve, tak i politikou antikomunismu, antiunionismu a sociálního konservativismu.

<sup>40</sup> Paralelu k těmto represivním silám navíc tvoří televizní vysílání, které Lepage opakovaně zachycuje výhradně v momentech, kdy místní reportéři v druhé časové rovině (v roce 1989) informují o událostech na pekingském náměstí Tchien-an-men.

jíciemi dominantní roli tehdejší církve jsou ty, v nichž se dozvídáme, že místní arcibiskupství muselo nejprve Hitchcockovi schválit scénář. Jak ale Lepage ukazuje, snímek *Zpovídám se* pak byl přesto – výhradně pro úzkoprsé québecké publikum – ještě trochu sestřihán. Podobně jako narážkami na nadřazené postavení církve (o nich už byla řeč v souvislosti s časovými přechody v podkapitole 2.1.) je snímek protkán i odkazy na významnou roli patriarchátu.<sup>41</sup> V kontextu výše zmíněné rivality anglofonního a frankofonního obyvatelstva Kanady (a koneckonců také reprezentace osobnosti Alfreda Hitchcocka) je pozoruhodné i to, jakým způsobem ve *Zpovědnici* Lepage zachází s oběma úředními jazyky – angličtinou a francouzštinou. Zatímco v Hitchcockově filmu *Zpovídám se* je francouzština jazykem sluhů a služebných v pozadí, u Lepage se role obrací: francouzština dominuje, zatímco angličtina je vyhrazena pouze domorodému striptérovi jménem Moose, Alfredu Hitchcockovi a jeho štábu. Angličtina je tu ale zároveň představena v obou časových rovinách příběhu dvěma různými způsoby. Zatímco v roce 1952 je angličtina jazykem síly a symbolem prestiže, vyššího společenského statutu nebo slávy (Hitchcock a jeho herečka), v roce 1989 je angličtina prezentována jako jazyk nižší společenské třídy, která přežívá po motelech a levných bytech (striptér Moose a Marcova ex-přítelkyně Manon s dítětem žijící v ekonomicky i sociálně nestabilní situaci).

Ústřední metafora složitého příběhu, která přímo souvisí jak s motivem relevance minulosti pro přítomnost, tak i s charakteristikou moderního

<sup>41</sup> „Marc je mučen nejen myšlenkou na to, že neví, kdo je jeho skutečným otcem, ale tíží jej i společenské uspořádání, které klade enormní důraz na roli otce. *Zpovědnice* přetéká patriarchálními odkazy, a to nejen v rámci tradičního rodinného svazku, ale také uvnitř církve, politiky a dokonce i filmové tvorby. Film nás nutí, ptát se po tom, jak měříme svou vlastní cenu tváří v tvář sociálním a kulturním normám, které jsou často přijímány bez námitek.“ Justine Smith, c. d.

Québeku, zazní v sekvenci z roku 1989, v níž se vypravěč Pierre setká s bývalým knězem Raymondem Massicottem nad partií japonské obdoby šachu. Hra, v níž se místo figurek používají sklenice bílého a červeného vína, má svou „přidanou hodnotu“ v tom, že hráč, který figuru bere, musí soupeřův kámen-sklenici vína vypít. Paradoxně tedy ten, kdo v partii vítězí, se mnohem rychleji opije: slovy bývalého církevního hodnostáře Massicottea se v této hře „snoubí rafinovanost Východu s požívačností Québecu“. Průběh hry samotné však ještě doprovází knězův komentář, který metaforicky opisuje jednání klíčových postav filmu i pátrání obou bratrů po své identitě: „Vždycky, když si myslíte, že jste pánem situace, vynoří se krok, který jste udělal dřív, a začne vás děsit. Snažíte se situaci zachránit, ale je příliš pozdě.“

Pierre pak ve finále tomuto tvrzení vzdoruje a ukazuje, že některé křivdy minulosti a přítomnosti lze napravit kurážným pohledem do budoucnosti. V závěrečné scéně *Zpovědnice* tak Pierre kráčí po vnější straně mostu a na ramenou nese syna svého mrtvého bratra Marca (viz v úvodu kapitoly citovaná věta o tom, že „minulost nese přítomnost na ramenou jako dítě“). Prostřednictvím konejšivých slov dává najevo, že nemíní udělat stejné chyby jako jeho zbabělý otec. Stejně chyby, které by mohly stát nejen u konce rodinných vazeb, ale v přeneseném smyslu také u rozpadu kontinua québecké identity:<sup>42</sup> díky (jakoli nedokonalému) poznání své minulosti už Pierre nenechá svou přítomnost (sebe sama) a budoucnost (Marcovo dítě) padnout.

<sup>42</sup> „Ačkoli je ve filmu nakonec vyjevena identita Marcova skutečného otce (jímž je Paul-Emile), v konečné analýze kulturní identity je québecká identita odhalena jako přechodná, neurčitá, jako cosi provizorního, co je definováno církví, Hollywoodem a québeckými filmaři.“ Christopher E. Gittings, *Canadian National Cinema*. New York: Routledge 2002, s. 134.



### 3 Pravda, mýtus a reprezentace reality: Detektor lži, Nô

Jedním z témat otevřených v předchozích kapitolách bylo i těsné sepětí kanadského divadla a filmu – tedy disciplín, jimž se Robert Lepage ve svém díle paralelně věnuje. Oba snímky, na něž se zaměřuje tato kapitola, mají z tohoto hlediska specifickou pozici: oba jsou filmovou adaptací původní Lepageovy divadelní hry a oba se navíc svým námětem či okolnostmi vzniku vztahují ke klíčovým okamžikům historie Québecu, o nichž jsem psal v kapitole první: k tzv. říjnové krizi 1970 a oběma referendům o nezávislosti provincie (1980 a 1995).

*Detektor lži* (Le Polygraphe) z roku 1996 je projektem, který byl v průběhu osmi let Lepagem upraven pro rozličná média: původně šlo o sérii divadelních improvizací, které za účasti Lepage, herečky Marie Brassardové a režiséra Pierra Phillippea vznikaly v roce 1988. Během následujících let vzniklo několik verzí divadelního textu, který vykrytalizoval v bilingvní představení, jež mělo premiéru pod názvem *Le Polygraphe* v roce 1990 v Torontu. Finální verze textu pak byla publikována v roce 1990, a stala se první samostatně vydanou Lepageovou divadelní hrou, ačkoli její tvar je výsledkem kolektivní tvorby v průběhu vývoje jednotlivých představení. Po jevištní a literární verzi přišla v roce 1996 na řadu filmová adaptace. Na rozdíl od svého debutového, ryze autorského filmu, napsal Lepage scénář k tomuto snímku spolu s představiteli hlavních rolí – již zmíněnou Marií Brassardovou, scenáristou Michaelem MacKenziem a představitelem Marca ze svého debutu *Zpovědnice* Patrickem Goyettem. Tím však kolektivní charakter spolupráce končí: stejně jako u všech ostatních svých filmů, i tady si Lepage striktně hlídal pozici demiurga, který má nad dílem úplnou autorskou kontrolu, ačkoli se oproti



hře rozhodl učinit několik ústupků, jež měly posílit šance filmu na jeho mezinárodní distribuci.<sup>43</sup>

Pokud jsem v první kapitole konstatoval, že jedním z charakteristických prvků Lepageovy tvorby je potřeba dopátrat se pravé postaty věcí, pak autorův v pořadí druhý snímek *Detektor lži* může sloužit jako nejtransparentnější důkaz tohoto tvrzení. Ústředním tématem tohoto snímku je odhalování naší schopnosti či neschopnosti zjistit o sobě pravdu a odpovědět si na otázku, kým jsme. Toto pátrání zde však má pro Lepage osobní, traumatizující kontext: v roce 1980 byla zavražděna herečka France Lachapelleová z již zmiňovaného souboru Théâtre Hummm; Robert Lepage našel tělo a dlouho figuroval jako hlavní podezřelý, a proto musel v průběhu vyšetřování podstoupit test na detektoru lži (polygrafu), jehož výsledek mu však policie nikdy nesdělila.<sup>44</sup>

*Detektor lži* klade stejně jako *Zpovědnice* značné nároky na divákovu pozornost a citlivost k detailům, jak už napovídá i jeho syžet. Mladý student politologie François je během úvodních titulků podroben nejprve úspěšné zkoušce nanečisto a následně neprůkaznému testu na policejním polygrafu. Už rok je podezříván z vraždy své bývalé přítelkyně Marie-Claire, což proměňuje jeho život v kontinuální utrpení; proto požádá svou kamarádku Claude,

<sup>43</sup> „Lepage si je vědom toho, že mají-li být jeho filmy široce přijímané, tedy mají-li se dostat k mezinárodnímu publiku, musí své vyprávění přizpůsobit požadavkům filmového průmyslu na formu, žánr a vnímání publika. Při tvorbě filmu *Detektor lži* se tedy záměrně dopustil některých ústupků komerčnímu pragmatismu na úkor své autorské nezávislosti. V průběhu třídění materiálu vypadlo téma homosexuality hlavního hrdiny François, které se objevovalo v původní hře. Vztah François a jeho zavražděné přítelkyně Marie-Claire se také změnil: v divadelní hře jde o dobré přátele, ve filmu je Marie-Claire Françoisova bývalá partnerka. Jde o ústupky světovosti příběhu, protože nešťastný konec stejně jako homosexuální postava by mohly diváky odradit.“ A. Dundjerović, c. d., s. 78.

<sup>44</sup> „Detektor lži můžeme vidět jako pátrání po etických hranicích snímků na motivy skutečné události (komu a čemu pomůže doslovná rekonstrukce brutálních zločinů?), tvůrčí terapii, obžalobu policejních praktik i jako volání po důvěře, představující hlavní činitel mezilidské i mezinárodní komunikace.“ Š. Gmitterková, c. d., s. 12.

aby potvrdila jeho alibi. Jiná Françoisova známá Judith, rovněž patřící mezi podezřelé, se chce s totožnou zkušeností vyrovnat natočením filmu o dané události, přičemž Françoisova sousedka, herečka Lucie, je v tomto připravovaném filmu obsazena do role zavražděné Marie-Claire. François je natolik svírán pocity nejistoty a viny, že nakonec není schopen rozlišovat mezi tím, z čeho je obviňován, a tím, co se skutečně stalo. Následně se ukáže, že Claude natolik žárlila na Françoisův vztah s Marie-Claire, že se rozhodla naplánovat a uskutečnit vraždu: během noci vraždy se François na Marie-Claire rozhněval a žárlivá Claude, která se ztotožnila s jeho pocity zloby, ji zabila. Těsně před koncem filmu se Claude vrací do Françoisova prázdného bytu, kde spáchá sebevraždu stejným způsobem, jakým zabila Marie-Claire - upálením.<sup>45</sup> Nutno dodat, že do děje snímku pak ještě průběžně zasahuje nový přítel Lucie, soudní patolog Christof, který je uprchlíkem z východního Berlína, stejně jako jeho kamarád Hans - Françoisův vyšetřovatel. Snímek se odehrává souběžně v Québec City a Montréalu na konci 80. let a sám François tu zároveň v čase pádu Berlínské zdi obhájí diplomovou práci na téma exilu v době studené války.

O téměř dvě dekády nazpět - do roku 1970 - se vrací Lepageův třetí snímek *Nô* (1998), jehož scénář vznikl adaptací jedné ze sedmi částí Lepageova sedmihodinového divadelního opusu *The Seven Streams of the River Ota* (Sedm ramen řeky Ota). V centru příběhu zde stojí mladá exaltovaná herečka Sophie, jež účinkuje v kanadském pavilonu na Expu '70 v japonské Ósace

<sup>45</sup> Podstatným faktem zůstává, že případ sám se během filmu de facto nevyšetřuje; důležitější jsou v *Detektoru lži* měnící se charaktery, provázanost všech postav a jejich chování v reakci na neustálé podezírání a s tím související neustálé proměny perspektivy. V závěru filmu se během složité inscenační montáže vyjeví, že případ je již dávno uzavřen. Kvůli prominentnímu postavení otce Claude byl však držen v tajnosti a detektor byl nařízen pouze kvůli vyloučení všech ostatních podezřelých.

ve francouzské frašce George Feydeaua<sup>46</sup> *La Dame Chez Maxim* (Dáma od Maxima) a náhle zjišťuje, že je těhotná, a to pravděpodobně s druhým hlavním hrdinou příběhu – Michelem, jedním ze svých milenců, který je členem levicové Fronty osvobození Québecu (FLQ). Snímek, využívající v ukotvení děje podobné paralelní montáže jako *Detektor lži*, se odehrává souběžně na Světové výstavě v Ósace (barevně snímaná Sophiina linie) a v problémy zmítaném Montréalu (černobílým obrazem vyjádřená linie Michelova), a jako takový zůstává především platformou pro křížení osobních i politický referencí. Lepage v tomto díle klade důraz na propojenost života a umění a rovněž na neoddělitelnost čistě osobních a obecně lidských dějin: *Nô* je nejen intimní historií jednoho páru, ale též ironickým pohledem na dějinné mýty a interpretací lokální historie Québecu.

Vzhledem k výše řečenému proto budu – stejně jako v předchozích kapitolách –, dělit i zde svou pozornost mezi specifika Lepageova stylu a kulturně-politický kontext, který je zejména s Lepageovým filmem *Nô* neodmyslitelně svázán.

### 3.1 Kubistický narativ a motiv zrcadlení (*Detektor lži*)

*Detektor lži* je v jádru příběhem postupného odhalování pravdy o sobě, který využívá motivu záhadné vraždy k propojování všech rovin vyprávění. Způsob vyprávění je tu úzce spojen s neustále narůstajícími dějovými vrstvami protichůdných významů, jejichž vyznění ještě umocňuje paralelní střih a využití akcelerace (či zpomalení) času uvnitř záběru. Podobný princip

<sup>46</sup> Georges Feydeau (1862–1921) byl francouzský dramatik éry známé jako Belle Époque. Napsal asi dvacet celovečerních her, kolem dvaceti jednoaktovek, několik dramatických monologů, tři operety a jedno baletní libreto.

řazení protikladných významů, jež vytvářejí nový smysl, je zřejmý už ve *Žpo- vědnici*, kde jednotlivá po sobě jdoucí vyprávění vytvářejí další příběh, který lépe odhaluje pravdu o postavách. V obou těchto filmech se narativ skládá z fragmentů, které postupně utvářejí jeden celek, a přece dovádí Lepage svou vizi v *Detektoru lži* ještě dál: svět vyprávění je tu nejprve rozbit na jednotlivé úlomky, aby mohl být znovu dán dohromady jako skládačka, což je metoda evokující např. postupy francouzského klasika Alaina Resnaisa. Lepageův způsob použití kamery a střihu, pomocí nichž se přesouvá v prostoru a čase společně s hlavní postavou, která hledá odpovědi na své otázky, připomíná Resnaisův filmový jazyk časoprostorové skládanky a v jistém smyslu může evokovat dokonce plátna kubistických malířů.<sup>47</sup> Jelikož Lepage buduje děj formou postupného skládání mozaiky mnohonásobných metaforických významů, není filmový příběh *Detektoru lži* ani tak kombinací různorodých vyprávění jako spíš jednolitým vyprávěním vedeným významovými asociacemi. Stejně jako kubističtí umělci, také Lepage pracuje s prostorovou koncepcí díla: podobně jako oni své předměty, i Lepage zobrazuje události svého filmu nikoli jen z jedné perspektivy, ale hned z několika pohledů.

V rovině formy se Lepage snaží o sjednocení protikladů: každý záběr má svou vlastní autonomii, zároveň ale vstupuje do vztahu s jiným záběrem (či záběry). To se odráží také v rovině obsahu: pomocí dialektického přístupu Lepage srovnává zdánlivě protikladné děje a filmovou metodou se snaží najít spojení mezi odlišnými objekty (jako je detektor lži nebo ruská matrjoška).

<sup>47</sup> „Příběh *Detektoru lži* dává znovu dohromady jednotlivé díly, aby rekonstruoval původní celek. Pravda má vyjít najevo prostřednictvím zkoumání mnoha různých úhlů pohledu, nejen jedné převládající verze. Podobně jako Resnaisova díla připomíná Lepageův film svou strukturou kubistický obraz – realita se v něm skládá z pospojovaných fragmentů. Důraz na střih odpovídá Ejzenštejnovu pojetí střihu jako základního nástroje pro vytváření filmové reality.“ A. Dundjerović, c. d., s. 82-83.

Scénu za scénou dovádí snímek diváky, aby si uvědomili, jak nejistá je skutečnost, v níž se soukromá pravda nikdy nemůže stát součástí hmatatelné vědecké reality. V tomto smyslu může být daný příběh chápán jako Lepageovo zamyšlení nad limity osobní pravdy, jež se vždy skrývá pod povrchem. Stejně jako v zrcadlové síni je tu skutečnost odhalována jen proto, aby odhalila existenci nějaké další skutečnosti. Ve svém introspektivním filmu Lepage často používá zrcadla a obrazy v zrcadle, aby přítomnost postav znásobil a zachytil v různém pojetí – připomíná tak dvojakost života, jeho možné obrazy a změny (k estetické dokonalosti a ještě větší vrstevnatosti dotáhl Lepage tento postup ve svém zatím posledním snímku *Odvrácená strana Měsíce* – viz závěrečná podkapitola 4.2.)

Zrcadla, v nichž vidíme jednoduché nebo mnohonásobné obrazy, tu představují dominantní motivy filmového vyprávění a jsou důležitým vizuálním symbolem hledání pravdy o vlastní identitě.<sup>48</sup> Na zrcadlení klade režisér důraz zejména v interiérech bytů svých postav; funkci pouhé rekvizity však překračují i prosklené vitríny v sekvencích z restaurace, v níž François pracuje jako číšník. Zrcadla se objevují i v sekvenci z maskérny, kde se Lucie připravuje na vystoupení v avantgardně pojatém představení Shakespearova *Hamleta* (v rámci Lepageova konceptu nejasných identit hraje roli dánského královny právě ona). Jako odrazné plochy ovšem Lepage nepoužívá pouze zrcadla – důležitý je i odraz Luciina obličeje v louži benzínu během závěrečné sekvence a rozbíhavost linií života symbolizuje i dlouhý záběr na nekonečně se rozdělující kolejnice. Významným symbolem je zde v tomto smyslu i Christofova matrjoška, v níž lze po otevření najít zase jen další panenku.

<sup>48</sup> „*Detektor lži* nechává postavy odrážet se v zrcadlech, a protože jsou všichni víceméně zataženi do reálného zločinu i jeho uměleckého 'zrcadlení', mají zmnožené obrazy tříštivý dopad na celistvost jejich identit.“ Š. Gmíterková, c. d., s. 12.

Prvek zrcadlení je v *Detektoru lži* navíc znovu obohacen o zcizující efekt filmu ve filmu. Příkladem může být jedna z úvodních scén snímku, v níž má Lucie na konkurzu (na roli zavražděné Marie-Claire v Judithině filmu) předvést, jak propadá panice. Kamera pomalou jízdou přejde z kamerových zkoušek do vzpomínky na její první, tragickým momentem poznamenané setkání s Christofem. V kontrolním zrcadle metra vidíme sebevražedný skok jakéhosi muže do kolejí a následný šok Lucie. Projíždějící vagóny tříští její hysterickou mimiku na jednotlivé fáze, které evokují fakt, že i François a Judith si musejí krok za krokem protrpět všechna dílčí obvinění, jež nahlodávají jejich křehkou integritu.

K podtržení těchto pocitů postav Lepage využívá i zmíněnou akceleraci a zpomalení toku času uvnitř jediného záběru. Pomocí těchto technik autor divákovi přibližuje mentální stav hrdinů v konkrétním úseku jejich života a fikční čas filmu ještě obohacuje o „osobní čas“ postavy. V sekvencích z restaurace vidíme nejprve zrychlené prostírání stolu číšníky a následně standardní či zpomalený pohyb Françoise uvnitř zrychleně se pohybujícího reje hostů a personálu – jeho osobní čas se za dané situace vleče a v pochybnostech nikam nemíří. Zrychlený a zpomalený čas však reprezentuje i Françoisovu subjektivní pozici vzhledem k vyšetřování případu a zároveň je Lepageovým technickým trikem, s jehož pomocí stimuluje naše očekávání a podezíravost. Zřetelné je to například v sekvenci z restaurace, v níž François obsluhuje Christopha a Lucii, kterou divák může během vyprávění považovat za možnou příští Françoisovu oběť.<sup>49</sup> Lepage zpomaluje Françoisův pohyb mezi osazenstvem

<sup>49</sup> Pomocí kubisticky rozkladného vyprávění s dominantním motivem zrcadlení, v němž navíc autor využívá možností paralelního střihu a akcelerovaného/zpomaleného času svádí Robert Lepage v *Detektoru lži* diváka na falešnou stopu. V náznacích nám jako správný rafinovaný/manipulativní vypravěč kontinuálně naznačuje, že vrahem je skutečně François, a tak stejně jako ve *Žpovědnici* do samého konce netušíme, jaké tajemství bude (komu) vyjeveno.

podniku v momentě, kdy hrdinovi dojde, že Lucie bude hrát v připravovaném Judithině filmu právě zavražděnou Marie-Claire. V jediném záběru (á la *Žpovědnice*) Lepage přejde do několik hodin vzdálené budoucnosti, kdy už jsou v restauraci jen oni tři: François pak omylem převrhne láhev červeného vína na Lucii, která spadne ze židle. Lepage zde využívá extrémní slow motion v záběru na bezmocně ležící překvapenou Lucii, na jejímž světlém oblečení se roztéká rudá tekutina – její stylizace odpovídá pohledu na napadeného, krvácejícího člověka.

Jak jsem psal v úvodu této podkapitoly, zmíněný paralelní stříh neslouží v *Detektoru lži* pouze k mechanickému propojování různých vrstev vyprávění a zdůraznění provázanosti klíčových postav, ale také pomáhá akcentovat politický rozměr filmu. Ideálně je to patrné ze sekvence, kdy jsou do sebe paralelně nastříhávány proslov Françoise při obhajobě dizertace s názvem „O kulturních vazbách a ztrátě identity v exilu za doby studené války“ a Christofova anatomická přednáška. François zde mluví mj. o vývoji ve východním Berlíně, ze kterého Christof před časem uprchl, zatímco Christof přednáší o poškození těla zavražděné dívky. Lepage do sebe navíc nastříhává útržky obou monologů tak, aby posílil iluzi, že François dokončuje Christophovy věty a naopak – pečlivě volená slova dvou (tehdy ještě) cizích lidí jako by se doplňovaly a dávaly tak dohromady významovou jednotu; a to ještě předtím, než se z filmu dozvíme detaily o jejich soukromém životě.

V závěru filmu, – jenž se odehrává o pět let později, tedy v době druhého referenda o nezávislosti Québecu – pak dává (nyní již vysokoškolský pedagog) François svým studentům při vysvětlování poměrů ve znovusjednoceném Německu poutavý příklad, jímž opět bezděky ilustruje osud patologa Christofa vracejícího se po sebevraždě manželky s důvěrou ve smíření zpět do vlasti. Françoisovy postřehy o poválečném vývoji Německa se tu stávají



metaforou rekonstrukce lidského života a touhy člověka po vyrovnanosti.<sup>50</sup> Pointa jeho univerzitní historické lekce tkví nicméně v tom, že „dnes už je sice možné nahlédnout tělo, lidské vědomí i city, ale duše jako taková stále zůstává tajemstvím, jež v sobě zase skrývá jen další tajemství“. Tuto Françoisovu úvahu Lepage v poslední sekvenci doprovází záběry z letištní kontroly, během níž jsou Christofovi rozkládány jeho památeční ruské matrjošky, které symbolicky poukazují na hlavní myšlenku díla týkající se (ne)možnosti najít pravdu o sobě a společnosti i problematiky její reprezentace – každá matrjoška je zde symbolem pravdy, v níž se skrývá další pravda, a tak dál až do prostor, kam svými silami nedohlédneme.<sup>51</sup>

Různorodá vyprávění *Detektoru lži* se tedy protínají na křižovatce osobních a kolektivních historií, zrad, vášní, útěků a neschopnosti schovat se před vlastní minulostí (jak Christof, tak François často zpochybňují možnost zapomenout a smířit se s minulostí, která je svírá).<sup>52</sup> Mnohoznačná podání

<sup>50</sup> François doslova říká: „Německo bylo nejprve zdevastováno k obrazu zbytku Evropy, následně rozděleno, pak obnoveno a nakonec sjednoceno. Ale dojde smíru? Lidé pociťují nostalgii po časech, v nichž mohli všechny potíže svést na existenci zdi (stejně jako François na časy, kdy byl podezírán z vraždy – pozn. aut.). Jsme svědky dichotomie. Musíme se srovnat se svými obavami, mít důvěru. V našich čím dál smíšenějších kulturách je důvěra jedinou cestou, jak dojít smíření, což je velmi obtížné.“

<sup>51</sup> „Utajovanou vykořeněnost emigranta, který dobrovolně opustil ze dne na den své blízké, popisuje Lepage v *Detektoru lži* – tam patolog Christof odejde od své východoberlínské rodiny s tím, že jde jen koupit víno, a nikdy už se domů nevrátí. Přes úspěšnou kariéru v Montréalu se pak jeho život stále podobá rozložené matrjošce, kterou si sebou před lety přivezl do Kanady. Když Christof musí na pokyn bezpečnostní kontroly na letišti matrjošku rozebrat, nemá už čas ji složit a spěšně hází jednotlivé díly do zavazadla – podobně rozložený zůstane i jeho život.“ M. Arbeit, *Současný kanadský film II*, s. 11.

<sup>52</sup> „Důležitý kontext pro vnímání tohoto filmu představuje i obrovský sociální a politický rozruch, který vyvolalo druhé neúspěšné referendum o nezávislosti Québecu v roce 1995. Lepage v *Detektoru lži* totiž metaforicky vypovídá o pomalém procesu poznání, že québecký separatismus by se měl spíše než minulostí zabývat tím, kým jsou Québecané v současnosti a jaká je jejich osobní pravda. Závěrečná desetiletí dvacátého století byla v Québecu obdobím, v němž lokalismus a kulturní protekcionismus začaly ustupovat a do popředí se naopak dostalo povědomí o vnějším světě globálních kulturních odkazů a měnících se a migrujících identit.“ A. Dundjerović, c. d., s. 78.

jejich příběhů zde odhalují osobní a politickou pravdu za povrchním zdáním, čemuž napomáhá i fakt, že fyzický prostor filmu je reálný a dají se v něm rozpoznat atributy běžného života v Québecu a NDR (Německé demokratické republice).

Hlavní konflikt však zůstává ztělesněn v postavě Françoise a jeho pohledu na sebe a vlastní (ne)vinu. Vzhledem k výše popsaným okolnostem případu zde vyvstává zásadní pochybnost, kterou Lepage vznáší z pozice umělce i traumatizovaného člověka – je detektor lži ze své postavy i detektorem pravdy, nebo spíše traumatizujícím prostředkem nátlaku k vynucení přiznání? Vražda Marie-Claire zdeptaného Françoise po dva roky ovlivňuje, izoluje jej od nejbližších přátel a posiluje jeho pochybnosti o sobě. Všichni lidé, s nimiž se setkává, jsou nějak spojeni s vraždou, a přitom je dohromady svádí pouhá náhoda a shoda okolností. Navzájem jsou si cizí a jejich setkání podtrhuje podobnost jejich osobních příběhů i jejich vztah k hlavní zápletce filmu. Tento postup Lepage dále rozvíjí ve svém následujícím filmu *Nô*, kde se do dramatického mechanismu rovněž zapojuje nedorozumění a souhra náhod.

### **3.2 Mechanika omylů: prolínání umění a života na pozadí tzv. říjnové krize 1970 (Nô)**

Snímek *Nô* je nejen osobním příběhem politicky i sociálně marginalizovaného páru (nezávislé herečky Sophie a sympatizanta militantního separatistického hnutí Michela), ale svého druhu také historickou sondou, jež se snaží dopátrat smyslu událostí z října 1970.<sup>53</sup> Události intimního charakteru zde fungují

<sup>53</sup> O tzv. říjnové krizi jsem se stručně zmiňoval v první historizující kapitole, pro účely této podkapitoly a kontext děje filmu *Nô* je však nutné okolnosti tehdejších událostí trochu rozvést. Během tzv. říjnové krize v roce 1970 unesla 5. října Fronta pro osvobození Québecu (dále jen FLQ) britského obchodního radu Jamese Crosse z jeho

jako metafory politické situace, zatímco všední život tu zrcadlově odráží archetypální svět umění. Lepage za tímto účelem využívá principy frašky<sup>54</sup> (konkrétně hry Georgese Feydeaua *Dáma od Maxima*), v níž jsou obě hlavní figury vláčeny vírem okolních událostí. Výsledkem je jakási shakespearovská „komedie omylů“,<sup>55</sup> jejíž mechanismus dává (opět prostřednictvím paralelního stříhu) do pohybu permanentní konfrontace prostředí i kulturních tradic (Québek vs. Japonsko), ale také Lepageovo symbolické zacházení s jazykem, časem a barevnými kódy.

Tuto tezi naplňuje už samotný úvod filmu, v němž Michel sleduje v televizi postup událostí tzv. říjnové krize a zapojuje se do teroristické činnosti společně s třemi dalšími členy Fronty osvobození Québecu. Když Sophie zjistí, že je ve druhém měsíci těhotenství, telefonuje Michelovi do Montréalu, aby mu to oznámila. Rozhovor se však vyostří (hrdinka se domnívá, že v Kanadě jsou čtyři hodiny odpoledne, ačkoli tamní čas ukazuje čtyři hodiny ráno) a ukončuje ho příjezd Michelových teroristických přátel, kteří se u něj

rezidence. O pět dní později byl unesen a následně 17. října zavražděn také ministr práce v québecké vládě, Pierre Laporte. Tehdejší ministerský předseda Pierre Trudeau na únosy reagoval vyhlášením stanného práva, které poskytlo federální vládě rozsáhlé možnosti zatýkat a věznit občany bez předchozího odsouzení. I přesto, že je tato reakce dodnes považována za kontroverzní a některé z význačných osobností kanadského politického života ji označili za nepřiměřenou, veřejnost proti zákrokům policie protestovala jen minimálně. Trudeau se na veřejnosti během krize projevoval důrazně a konzistentně a na otázku kam až je ochoten zajít, aby teroristy zastavil, odpověděl: „Sledujte a uvidíte“. Pětice teroristů z FLQ byla výměnou za vydání Jamese Crosse letecky dopravena na Kubu, ale během následujících let byli všichni, kdo se na únosech a vraždě podíleli, zatčeni a odsouzeni.

<sup>54</sup> Film *Nô* v několika klíčových bodech naplňuje žánr frašky: jde o druh komedie, který v dramatickém ději, zápletky i povaze jednotlivých postav užívá situační nebo karikaturní nadsázku, jež místy směřuje k mírně obscénnímu dramatickému výrazu. Postavy jsou poprvé u Lepage podány formou výrazných, ale záměrně zjednodušených charakterů, které nemusí být nutně představeny v dramatickém vývoji.

<sup>55</sup> „*Nô* se zamýšlí nad tím, co se stane, když jsou dva lidé ve dvou (od sebe značně vzdálených) lokalitách simultánně vystaveni situacím, které připomínají komedii omylů. Tyto scény jsou založeny na sérii nedorozumění – kulturních, jazykových, politických a sexuálních –, které generují hlavní konflikt.“ A. Dundjerović, c. d., s. 105.

chtějí schovat před vyhlášeným stanným právem. Nečekaný vpád zabrání Sophie, aby Michelovi řekla, že je těhotná, a neohlášený noční host v ní navíc vzbudí podezření, že Michel má milenkku. Sophie se v Japonsku opije a zaplete se s Walterem, ženatým kanadským kulturním atašé. Milostná Feydeauova fraška *Dáma od Maxima*, v níž Sophie hraje, se začíná prolínat se skutečností v momentě, kdy Waltrova manželka Patricia společně s Francisem Xavierem (mladým hercem, který o Sophii usiluje) objeví dvojici v Sophiině hotelovém pokoji. Skutečnost, že život napodobuje umění, Lepage umocňuje tím, že nechává děj v hotelovém pokoji volně přejít ve scénu Feydeauovy hry: otevírání a zavírání ložnicových dveří, matoucí náhody a ironická nedorozumění zvýrazňují prvky frašky jak v chování Sophie, Waltra, Patricie a Francise Xaviera, tak i ve hře *Dáma od Maxima*.<sup>56</sup>

Paralelní scény z Montréalu jsou jakousi ozvěnou událostí v Ósace - i z québeckého odboje se totiž v Lepageově režii stává fraška. Pomocí ironických her s jazykem a časovými pásmy tu autor prezentuje nacionalistické hnutí jako divadlo. Jeden z Michelových přátel totiž omylem použije pro načasování bomby hodiny, které si Michel nastavil na čas v Ósace, ale majitel hodin je natolik ponořen do debaty o formulaci komuniké, kterým se skupina přihlásí k útoku (podle něj používají jeho druzi z Fronty osvobození Québecu syntax a spojení, která se protíví spisovné francouzštině), že si toho ani nevšimne. Poté, co Michel přeformuluje text politického prohlášení, zjistí, že v bytě tiká

<sup>56</sup> „Těhotná Sophia, která v této hře ztělesňuje hlavní roli, nechápe, proč musí québecktí divadelníci účinkovat právě v přihlouplé frašce francouzského autora, navíc režirované francouzským režisérem. Na první pohled Feydeau skutečně nemá s Japonskem, stále žijícím ve stínu atomové smrti, ani se separatisticky naladěným Québecem, kde byl právě zaveden výjimečný stav a začalo hromadné zatýkání, nic společného. Přesto však Sophiin pobyt v Japonsku vyústí ve skrumáž, jíž se zúčastní zamilovaný spoluherec, kanadský kulturní atašé i jeho žárlivá žena, a která do Feydeauovy hry zapadá natolik, že se hotelové apartmá náhle mění v důvěrně známé jeviště.“ M. Arbeit, *Současný kanadský film II*, s. 9.

bomba načasovaná podle času v Ósace a společně s ostatními prchne z bytu pouze několik vteřin předtím, než bomba exploduje. Policista z protější strany ulice sleduje, jak záškodnické skupině celá akce doslova vybuchne před očima. Separatisté však nejsou jediní, koho Lepage vykresluje jako neschopné břídi-ly – podobně zobrazuje také zástupce federalistických institucí. Frašku tak nehrají v Montréalu pouze Michel a jeho přátelé, ale vystupují v ní také dva policisté, kteří sledují Michelův byt z ložnice protějšího domu. Když do pokoje vstoupí majitelka bytu, která chce prostory ukázat budoucím nájemníkům, oba policisté se horečně snaží zaujmout okatě nenápadné pózy a utajit poli-cejní akci, příchozí skupinka však považuje jejich vyděšenou reakci za pokus zakrýt přerušené sexuální hrátky.

Snoubení divadla a filmu Lepage místy akcentuje i v rovině výpravy (divadelní stylizace kostýmů a rekvizit především ve scénách z Ósaky) a stři-hu (přechod mezi časovými pásmy pomocí zatažení či roztažení záclon evo-kující jevištní oponu). Kromě Feydeauovy frašky dotváří alegorický kontext díla i představení tradičního japonského divadla Noh,<sup>57</sup> k němuž odkazuje už název Lepageova filmu a které se objevuje nejprve v televizním zpravodajství a následně i přímo na ósacké Světové výstavě v průběhu úvodních titulků. V úvodu Lepageova snímku mluví televizní reportér o tradiční japonské divadelní hře, jejíž námět do jisté míry kopíruje příběh Michela a Sophie: hra totiž znázorňuje trápení ženy ve vyhnanství, která se do svého domova vrátí kvůli slovům svého milence-válečníka, který je pro ni „napsal ohněm“.

<sup>57</sup> Noh (nebo také Nógaku) je klasické japonské hudební drama, které je provozováno už od 14. století. Postavy hrají s maskami a ženské i mužské role hrají muži. Noh představuje převážně vážnou dramatickou formu, která kombinuje drama, hudbu a tanec do esteticky velmi bohatého celku: obsahuje historické mýty, tradice i staré příběhy. Noh divadlo má své vlastní nástroje a techniky, které se často dědily, neboť Noh drama bylo v Japonsku podporováno klany, aristokracií, vládou a zvláště armádou. Typické pro divadlo Noh je i to, že délka hereckých výstupů zde trvá od 30 do 120 minut.

Z černobílého televizního záznamu hry divadla Noh se tu plynule dostáváme přímo na jeviště v Japonsku – klasický stříh zde nahrazuje Lepageův typický trik, kdy se černobílý obraz změní na plně barevný. Pravidelné střídání barevného a černobílého obrazu zde autorovi slouží primárně k odlišení obou časových pásem, v nichž se děj paralelně odehrává. Intenzivní barevnost událostí ze Světové výstavy účelně kontrastující se zrnitou „černobílostí“ akcí probíhajících v Montréalu však zároveň dobře vystihuje rozdíly v názorech obou hrdinů a jejich dočasnou partnerskou nekompatibilitu. Nikoli náhodou se barva vrátí až v poslední sekvenci, která se odehrává v Montréalu o deset let později: Sophie a Michel představují v roce 1980 spokojený pár, který už s nadhledem sleduje výsledky tehdejšího referenda a jasnou porážku separatistů. Zatímco tedy v roce 1970 představují role přisouzené těmto dvěma separatistům koloniální dynamiku Québecu, pod patronací vlády vedené Québeckou stranou se kulturní scéna v roce 1980 mění natolik, že Sophie (přidružená členka separatistického hnutí) a Michel (bývalý revolucionář a spisovatel), již nadále nejsou nepřáteli státu, ale součástí jeho kulturní elity.

Sekvence z roku 1980 je však podstatná i proto, že završuje motiv těhotenství a potratu jakožto metafory politické situace Québecu. Sophie se v závěru části věnované událostem roku 1970 nakonec vrátí z Japonska do svého vybombardovaného bytu, kde je vzápětí zatčena na základě státního práva: ve chvíli, kdy jí policie nasazuje pouta, samovolně potratí. Stříhem z detailního záběru krve stékající po vnitřní straně Sophiinych nohou na Sophie a Michela sledující v televizi výsledky referenda z května 1980 Lepage prezentuje svůj závěr, že québečtí separatisté nebyli schopni „donosit“ zárodek québeckého národa.<sup>58</sup>

<sup>58</sup> „Tím, že Lepage klade rovnítko mezi plodnost a québeckou identitu, vede diváka k chápání Sophiina těhotenství jakožto metafory krize Fronty osvobození Québecu.



V závěrečné sekvenci filmu *Nô* představují Michel a Sophie současně obecnost mediálního obrazu rozděleného národa, ale také sociální aktéry děje, který Lepage konstruuje jako nekončící nacionalistickou frašku. Když Michel komentuje vítězství těch, kteří v referendu řekli „ne“ samostatnosti, přirovnává vztah Québecu a Kanady ke statickému, nikam se nevyvíjejícímu partnerskému vztahu, kterému chybí „společný projekt“. Společným projektem, který má na mysli, se ukáže být dítě – tedy něco, co bylo bez Michelova vědomí zmařeno před deseti lety.<sup>59</sup> A konečně – Lepage zachycuje na konci filmu *Nô* postavu Michela, jak kóduje svůj návrh na zplození potomka do jazyka výsledků příštího referenda. Ten se ptá Sophie, zda může doufat ve více než 50,5 procentní většinu podporující proseparatistické (čili: protěhotenské) síly. Pár se v úplném závěru objímá a vypíná televizi, na jejíž obrazovce vidíme odpůrce separatismu, jak zpívají píseň *O Canada*. Lepage se tedy svým filmem táže: „Bude někdy Québec samostatný?“ Nejen závěrečný přechod od neúspěšného zrození québeckého národa v roce 1970 k porážce separatismu v roce 1980, ale už i samotný název filmu mohou být z autorovy strany chápány jako negativní odpověď.<sup>60</sup>

Potrat potom přímo koresponduje s neúspěšnou misí této strany. (...) Vypěstlost postav a jejich přijetí sebe sama i navzájem jsou tedy symbolizovány vtělením vztahu do lidského plodu a kontinuitou života.“ A. Dundjerović, c. d., s. 114.

<sup>59</sup> „Když pak Sophie při policejním zásahu potratí, končí její nenarozené dítě stejně nepatřičně jako celý québecký odboj – v kaluži krve pod nohama policistů s obušky. Stejně je to i o deset let později, kdy se v referendu vysloví pro nezávislost Québecu jen 40,5 % občanů. Teprve pak se Michel se Sophií rozhodnou s pro 'kolektivní projekt' pořídit si potomka.“ M. Arbeit, *Současný kanadský film II*, s. 9.

<sup>60</sup> „I Lepageův příběh října 1970 však prostupuje bělošská subjektivita vytvářející zavádějící, etnicky specifický obraz: znesvářený québecký národ tvoří čistokrevní frankofonní Kanadáné, zatímco kanadský národ se skládá z anglo-keltské a québecké větve. Toto biculturní rozdělení tzv. „zakládajících národů“ patří k dominantním prvkům obrazu kanadského národa – biculturalismus je systém reprezentace, který stojí na kultuře zapomnění éry kolonizace kultur původního obyvatelstva, jež dala vzniknout oběma „zakládajícím národům“ Kanady i Québecu.“ Ch. E. Gittings, c. d., s. 193.



#### 4 Synergický styl: Možné světy, Odvrácená strana Měsíce

Lepageův čtvrtý snímek *Možné světy* (2000) se jeho dosavadní filmové tvorbě v několika ohledech významně vymyká: je to Lepageův první film podle předlohy jiného autora, jde o jediný režisérův snímek v angličtině a také o jediný jeho titul, který se částečně odklání od tradičních québeckých témat, zmíněných v předcházejících kapitolách. Scénář *Možných světů* je volnou adaptací stejnojmenné divadelní hry torontského matematika a dramatika Johna Mightona z roku 1990, která se pokouší invenčně propojit světy umění (resp. poezie) a vědy (Mighton napsal filmové dialogy, zatímco Lepage je autorem vizuální koncepce příběhu). Na rovině žánru pak jde o mix detektivky, morality a vědeckofantastického příběhu – mezi specifika tohoto snímku však patří i fakt, že se zde Lepage soustřeďuje především na fragmentární strukturu, poetický výraz či filosofické přesahy a pravidla těchto žánrů do značné míry ignoruje. Sám Lepage *Možné světy* opakovaně charakterizoval termíny jako „kubistická love story“ či „matematická báseň“.

Film je založen na extravagantní premise: jedenačtyřicetiletý finanční poradce s mimořádným matematickým nadáním George Barber, který je ve svém bytě nalezen zavražděný a navíc s chybějícím mozkiem, dále prožívá svůj život v několika paralelních světech, jež konstruuje jeho vědomí. V nich potkává svou femme fatale Joyce, s níž se stále dokola seznamuje, rozchází a zase schází. Souběžně s tím pátrá dvojice detektivů (jejichž komické slovní výměny evokují ironické ztvárnění policistů ve snímku *Nô*) po pachateli tohoto bizarního činu. Detektivové brzy odhalí, že došlo ještě k jedné vraždě – významného poradce s kontakty v obchodním světě, kterému byl rovněž

uloupen mozek. Policejní vyšetřování následně vyústí v kuriózní odhalení: Georgeův mozek stále žije a prožívá ve snech několik životů, jejichž průběh ovlivňují experimenty, jež s Georgeovými vzpomínkami provádí podivínský doktor Kleber, který mozek ukradl.<sup>61</sup>

Zatímco v *Možných světech* je život redukován na neurologický experiment, v Lepageově zatím posledním, dosud nejkompexnějším snímku *Odvracená strana Měsíce* (2003) je existence člověka pojmána jako srážka přízemní každodennosti a nadpozemských konceptů, které nás z této všednosti osvobozují. V pořadí pátý snímek québeckého solitéra je rovněž divadelní adaptací – tentokrát monodramatu *Odvracená strana Měsíce*, které Robert Lepage napsal ve spolupráci s dramatikem Adamem Nashmanem a jehož premiéra se odehrála v Québec City v březnu roku 2000. Na plátno přivedl Lepage podstatně více postav, přičemž klíčové charaktery – bratry Philippa a Andrého – ztvárnil ve filmu on sám. Kromě toho, že Lepage poprvé hraje ve svém vlastním snímku (a rovnou dvojrolí), poprvé také experimentuje s digitální HD technologií, aby evokoval svět pocitů senzitivního hrdiny Philippa, který se už léta marně snaží prorazit se svými vědeckými teoriemi o vesmíru a jeho výzkumu. Ve svých čtyřiceti letech pracuje jako telefonista v jednom z québeckých deníků a je osamělý a uzavřený; zatrpkl z kontinuálního zklamání, a protože je navíc plný předsudků, neudrhuje ani vztah se svým homosexuálním bratrem.<sup>62</sup> Pak se ale v krátké době musí vyrovnat se smrtí matky, s další pro-

<sup>61</sup> „Georgeův mozek, jenž je připojen k elektrodám a je předmětem vědeckých pokusů, žije, miluje a touží, zatímco zbytek těla je pouze policejním artefaktem. George tvrdí, že měl ve všech svých světech miliardy milenek, ale trpí stále kvůli jediné...“ M. Arbeit, *Současný kanadský film II*, s. 10.

<sup>62</sup> Philippe o svém bratrovi ve filmu nejprve říká: „Hlavní překážkou usmíření je hořkost. Tak třeba já: mám bratra a někdy mám potřebu se s ním usmířit. Jenže nemám motivaci. A proč? Protože je to blbec. Beznadějný kapitalista a notorický lhář. Nevadí mi, že je gay, ale jako každý gay je bezstarostný, bohatý a šťastný.“

hrou na poli teoretickém, ale také s jedním nečekaným úspěchem – vítězstvím na poli kreativně uměleckém. Největším ziskem se pro něj ovšem stane nabyté vědomí bratrské sounáležitosti, které jej na konci zbaví veškeré pozemské tíže.

*Možné světy* i *Odvrácená strana Měsíce* v sobě synergicky slučují mnohé z formálních postupů, které Lepage využil ve svých dosavadních třech filmech a jež jsem popsal v předchozích kapitolách: najdeme zde důsledně využitý motiv zrcadlení, časoprostorové přechody skrze proměny mizanscény, paralelní děje, kubistický narativ, střídání černobílého obrazu a barvy i propojení života a umění. Dominantním prvkem v nich ovšem zůstává fluidní stříh (viz poznámka 30), který je tentokrát zdrojem jak plynulých časoprostorových přesunů (*Možné světy*), tak i neotřelých metafor (*Odvrácená strana Měsíce*). Co je ale pro mne vedle „tekutého“ stříhu v závěrečné kapitole nejpodstatnější, skrze individuální příběhy zasazené tentokrát do mnohem širšího (filosofického, uměleckého, vědeckého) kontextu a prostřednictvím průniků do fiktivních světů či extenzí do kosmického prostoru nám obě tato díla (s dosud největším důrazem) kladou naléhavé otázky, jež tvoří jádro Lepageovy tvorby: Jaká je má osobní identita? Kým doopravdy jsem? Jak mohu poznat sám sebe?

#### **4.1 Syntéza poezie, filosofie a vědy (Možné světy)**

*Možné světy* jsou záměrně dramaturgicky rozkladným příběhem, během něhož se postupně ozřejmuje odpověď na komplexní otázku identity, a to příkladu hlavního hrdiny George a jeho milostného vztahu k ženě jménem Joyce. George prožívá několik paralelních životů a v každém z nich je tato žena přítomna; Joyce sice vypadá vždy stejně, ale pokaždé má zcela odlišnou povahu i povolání (neuroložka, makléřka). Lepage a autor předlohy Mighton zde pátrají především po tom, co určuje identitu jedince – zda je to lidské chování, kontinuita paměti nebo něco, co zcela přesahuje hranice naší reality.

V *Možných světech* tvůrci rozvíjejí myšlenku, že identita člověka nepochází jen z jednoho zdroje, ale je složena z různých fragmentů a vlivů, které jsou často protichůdné. Tomu je podřízeno i samotné vyprávění filmu, jež připomíná pochody nedokonalé lidské paměti<sup>63</sup>, a vzdává se chronologického řazení událostí ve prospěch postupů typických spíše pro epickou poezii (např. dějových elips). V tomto ohledu jako by se Lepage s Mightonem pokoušeli oživit renesanční koncept spojení (básnického) umění, filosofie a vědy; tento přístup ostatně Lepage inspiroval už na začátku jeho divadelní kariéry – zvláště zřejmé je to v jeho první samostatné hře *Vinci*, v níž se snažil propojit lidský mozek s renesanční architekturou. Do tohoto rámce pak Lepage ještě začleňuje letmé odkazy k úloze médií v dnešním světě či k politickému uspořádání své domovské provincie (autor zde podobně jako ve filmech *Zpovědnice* a *Detektor lži* využívá detektivní žánr, aby spojil vlastní zájem o osobní a kolektivní paměť s politickou realitou Québecu).

*Možné světy* se zabývají paralelními skutečnostmi vznikajícími v mozku odděleném od mrtvého těla. Už tím film od základu zpochybňuje naše vnímání a možnost poznání toho, co vytváří lidskou identitu. George totiž nemá žádnou kontrolu nad přechodem mezi jednotlivými světy – nedobrovolně je přesouván z jednoho do druhého. Znásobený příběh poukazuje k problematičnosti reality, a díky tomu nám nabízí široké pole pro interpretaci. V jedné rovině příběhu prochází Georgeovo vědomí labyrintem rozličných, vzájemně propletených světů, ve druhé probíhá vyšetřování detektivního případu odcizeného mozku, některé postavy (vyšetřovatelé i zločinný lékař) se tu však

<sup>63</sup> „Mezi Georgeovými vzpomínkami je i ta, v níž jako školák řeší písemný úkol z matematiky a náhle si uvědomí, že se paralelně pokouší o obě možnosti řešení. Zároveň zjistí, že má na ruce jizvu po psím kousnutí a pamatuje si, jak k ní přišel, přestože ho nikdy žádný pes nekousl.“ M. Arbeit, *Současný kanadský film II*, s. 10.

zároveň účastní filozofického pátrání po tom, co je to lidská představivost a k čemu slouží. Závěrečné odhalení, že možné světy, jež George obývá, jsou vytvořené jeho vědomím, pak upomíná na slavný výrok francouzského filozofa, fyzika a matematika Reného Descartese „Myslím, tedy jsem“ – Lepageův film lze tudíž chápat i jako vizuální komentář ke karteziánskému dualismu duše a těla.<sup>64</sup>

Descartes ale není jediným filosofem skepse, k jehož myšlenkovému systému Lepage odkazuje. V přízračné sekvenci, v níž se v jednom z možných světů setká George přímo s momentálním držitelem svého mozku doktorem Kleberem, vystoupí oba protagonisté z majáku na pobřeží, kde dva bizarně vyhlížející muži cosi staví z kamenných kvádrů. Kleber Georgeovi vysvětluje, že dvojice dělníků, kteří dříve patřili k jakési vyspělé civilizaci a jejichž paměť byla selektivně zničena, využívá jazyk o pouhých dvou slovech: „deska“ a „kvádr“ (od jakéhosi turisty se však naučili ještě slůvko „nádherný“). Lepage s Mightonem zde narážejí na druhý paragraf *Filosofických zkoumání* rakouského analytického filozofa Ludwiga Wittgensteina<sup>65</sup> a staví před nás další neodbytnou otázku: jsou tito muži vývojově natolik pozadu, že nedokážou nic jiného vyjádřit, nebo naopak tak vpředu, že ona dvě slova v sobě zahrnují významy celých encyklopedií?

<sup>64</sup> „Film nám klade otázku, původně nastolenou Descartesovým dualistickým rozdělením reality: jaká je vlastně povaha vědomí a jaký je jeho vztah k fyzickému světu?“ A. Dundjerović, c. d., s. 135.

<sup>65</sup> „Mysleme si nějakou řeč, u níž onen popis, jak ho podal Augustinus, souhlasí: Tato řeč má sloužit dorozumění dělníka A s dělníkem B. A staví něco ze stavebních kamenů; k dispozici jsou kostky, sloupy, desky a trámy. B mu má přinášet stavební kameny, a sice v tom pořadí, jak je A potřebuje. K tomuto účelu používají řeči, která je tvořena slovy ‚kostka‘, ‚sloup‘, ‚deska‘, ‚trám‘. A tato slova zavolá; – B přinese ten kámen, který se naučil na toto zavolání přinášet. – Chápej toto jako úplnou primitivní řeč.“ Ludwig Wittgenstein, *Filosofická zkoumání*. Praha: Filosofia 1998, s. 14

Nositeli vizuálních metafor odkazujícím k vědeckému, ale i poetickému rozměru díla jsou zde – fluidními stříhy propojené – obrazy spjaté s vodním živlem. Jedním z dominantních motivů je obraz mozku ve sklenici se solným roztokem, který již na počátku filmu leccos napovídá o celkovém vizuálním i verbálním pojetí *Možných světů* – díle, jehož filmový jazyk je sice poetický, ale zároveň v každém ohledu klinicky chladný, exaktní, věcný, a v němž se postavy vyjadřují přesně, stroze a bez emocí.<sup>66</sup> Tento záběr na mozek plovoucí ve skleněné nádobě pak navíc nachází svůj verbální ekvivalent v Georgeově zasněné promluvě, která je zároveň metaforickým popisem jeho existence.<sup>67</sup> Ve filmu se ovšem objevují další odkazy k tomuto komplikovanému orgánu: vzpomeňme alespoň záběr krysího mozku napojeného na přístroje nebo jednu z prvních scén, v níž v polodetailu figuruje Georgeova mrtvola, jíž byl vyňat z lebky mozek. Symbol vody se v různých kontextech objevuje v průběhu celého filmu a de facto určuje celou jeho estetickou stránku – viz záběry na sedícího šéfa korporace skrze sklenici s vodou, na prudký déšť dopadající na ohromné okno, či scény, v nichž se George znenadání vynořuje nad vodní hladinu. Už úvodní titulková sekvence podmalovaná ambientními hudebními plochami, v níž slova mění tvary na hypnotizujících vlnách nekonečného oceánu, naznačuje, že film ve svých hloubkách ukrývá četná tajemství, jež postupně vyplavuje teprve po opakovaných zhlédnutích. Charakteristickou scénou je v této souvislosti pomalá jízda kamery po desce stolu, která náhle

<sup>66</sup> Dobře to ilustruje například promluva Joyce (jež je v úvodní fázi filmu vědkyní), která Georgeovi při prvním setkání říká: „Když lidé chtějí, aby jejich životy byly jiné, jde jim jen o ty nejbanálnější změny typu 'kdybych tak bývala šla na ten večírek nebo přijala to či ono zaměstnání'. Nikdy neříkají: 'Kéž bych měla dva mozky, kéž bych uměla zpracovávat potravu fotosyntézou.'“

<sup>67</sup> „Někdy, když usínám, cítím, že pluji v moři pár centimetrů pod hladinou, kolébám se v teplé slané vodě jak utopenec. Nebe nade mnou je plné mraků, ale ty mraky mají jasné okraje – jako sklo. Celé nebe se blyští jako sklo.“

změní skupenství z pevného na tekuté a kancelářské předměty se tak stanou plovoucími ostrovy alternativní skutečnosti. Pokud bychom se chtěli jazykově přiblížit Lepageově básnivému výrazu v tomto filmu, můžeme říci, že i finální pointa snímku leží v těch nejspodnějších vodách lidského vědomí: Joyce se ve smutečném obleku před policisty rozhodne ukončit funkce Georgeova mozku a dá svolení k vypnutí přístroje s červenou žárovkou detekující jeho činnost. George v poslední scéně na pláži spatří v dálce červené blikající světlo a společně s neuroložkou Joyce je znejistěn, zda nejde o signál majáku. Náhle světlo pohasne a s ním zmizí i vnitřní mapa Georgeovy mysli v nekonečnu neohraničitelného vodního prostoru. Řečeno s parafrází titulu jedné z Lepageových divadelních inscenací – film jako *geometrie ducha*.

*Možné světy* jsou výlučné i tím, že se v nich fabule organicky pojí s již zmíněnými uměleckými prvky poezie – film tak lze chápat rovněž jako báseň o zdánlivé nesmrtelnosti lásky George a Joyce, jejíž jednotlivé strofy se odehrávají paralelně v několika světech zároveň.<sup>68</sup> V jednom z nich je Joyce vědkyní, neuroložkou: zde se jedná o romantický příběh, zachycující přerod vztahu obou protagonistů z přátelství v lásku. Introvertní Joyce zpočátku odmítá projevy Georgeova zájmu, protože se chce plně věnovat své práci a všední vztahy ji nezajímají. Straní se společnosti, a navíc je krajně podezíravá vůči lidem z podnikatelského a finančního prostředí. George ji nakonec získá díky tomu, že využije informací, jež o Joyce ví z jiných světů. V dalším z možných světů je Joyce burzovní makléřkou a ve vztahu mezi ní a Georgem jde hlavně o sex: ona se k Georgeovi chová jinak, zatímco on k ní cítí to samé. Joycina

<sup>68</sup> „Když George i Joyce tvrdí, že věří v nepomíjivost a věčnost lásky, vyznívá toto tvrzení ironicky, neboť netušíme, co nepomíjivost, nebo dokonce věčnost obnáší. Neustálá dichotomie svobody a podřízenosti, život a smrti, konečnosti a věčné existence zpochybňuje i všechny prvky příběhu, který se neustále mlží a rozkládá.“ M. Arbeit, *Současný kanadský film II*, s. 10.



povaha je tady vykreslena v přímém protikladu k předchozímu příběhu – jde o cílevědomou sexy obchodnici, která otevřeně přiznává, že je nespolehlivá a před stabilitou dává přednost volnosti. V momentě, kdy pragmatická verze Joyce svůj vztah s Georgem ukončí, vynoří se hrdina v dalším ze světů, kde se může o přízeň „nové“ Joyce znovu ucházet.

Toto přeskakování z příběhu do příběhu, z jednoho prostředí do druhého, nás dovádí k dalšímu již naznačenému aspektu Lepageova filmu, jímž je svět médií a nových technologií – při sledování těchto časoprostorových přechodů se totiž místy dostavuje pocit, jaký máme při přepínání televizních kanálů.<sup>69</sup> Soumrak tradičních „analogových“ technologií (typu televizoru) a nástup těch nových (digitálních) Lepage komentuje jak v nenápadné scéně odnášení starého monitoru z policejní stanice, tak i v celkovém konceptu díla. Nástup internetu na přelomu nového milénia se tu odráží v akcentu možnosti člověka vytvářet si vlastní realitu, ne pouze odrážet tu, v níž žije. Mightonova a Lepageova vize čerpá z pojetí světa jakožto iluze, v jejímž rámci si všechno pouze představujeme, což odpovídá zkušenosti (post)moderního člověka: hranice toho, čemu říká „reálný svět“, se před ním stále více rozostřuje. Schopnost vytvářet filmovou realitu, jež stojí v protikladu k pouhému zrcadlení skutečnosti, je důležitým aspektem estetiky *Možných světů*.

Přestože se zde Lepage – stejně jako v následující *Odvracené straně Měsíce* – do značné míry odklonil od tradičních témat spojených s historií Québecu a problematiky québecké identity směrem k osobní identitě jednotlivce

<sup>69</sup> „Rozšířený zvyk přeskakovat při sledování televize z jednoho programu na druhý, sledování blikajících videoklipů a reklam s jejich silným vizuálním poselstvím, možnost přeskočit část filmu nebo se naopak vrátit – to vše má podstatný a přiznaný vliv na to, jakým způsobem je zkonstruován příběh v Lepageových filmech. Ve světě televize byly příčina, následek a psychologicky prokreslené jednání do značné míry nahrazeny útržkovitostí, časovou a prostorovou nesouvislostí, automatizací a charakterizační povrchností.“ A. Dundjerović, c. d., s. 135.

(čemuž odpovídá i fakt, že snímek je zasazen do anonymně vyhlížejících interiérů a v exteriérech do zcela nekonkrétní, archetypální krajiny), postava doktora Klebera nás částečně vrací do politického kontextu této provincie. Lepageův filmový labyrint nabízí (i přes pragmatické využití angličtiny) v jeho osobě průvodce, který jako by měl za úkol pomáhat divákovi vyrovnat se s komplexností vyprávění. Podobně jako ve filmu *Zpovědnice*, kde obě roviny příběhu spojuje otec Massicotte, také v *Možných světech* vystupuje postava, jež prochází všemi dílčími příběhy a slouží jako jejich svorník – je jí právě chirurg Kleber, specialista na operace mozku, který představuje nepřátelskou sílu, jež ovládá Georgeův život. Otázka „kým doopravdy jsem?“ tedy nakonec rezonuje i v politické rovině: přítomnost postavy, která má veškerou moc nad osudem hlavního hrdiny a zároveň odpovídi na všechny jeho otázky, může být chápána jako symbol jisté bezmoci québecké kultury a společnosti ve vztahu ke světu. Postava, která zvenčí tahá za nitky a může ovlivňovat hrdinův osud, je metaforou koloniálního postavení Québecu, ať už vzhledem k Francii nebo Spojeným státům.

#### **4.2 Mikrokosmos vs. makrokosmos: lidská existence a kreativní potenciál narcismu (Odvrácená strana měsíce)**

Pokud jsem v předešlé podkapitole konstatoval, že v *Možných světech* je prostý odraz skutečnosti podřízen procesu generování alternativních filmových realit, pak v *Odvrácené straně Měsíce* slouží všudypřítomný motiv zrcadlení k propojení mikrokosmu a makrokosmu, k prolnutí osobního a kosmického, k prolnutí horizontály (fádní každodennost na Zemi) s vertikálou (nevyzpytatelné možnosti vesmíru) a především ke svérázné obhajobě narcisistních sklonů lidského druhu, jež mohou mít nečekaně kreativní potenciál. Kinematograficky zdánlivě již vyčerpaný prvek zrcadlení se tak v prostoru Lepageova filmového

universa proměňuje ve vrstevnatou metaforu stmelující všechny motivy snímku do vzácně symetrického tvaru.

Jak už bylo v úvodu kapitoly naznačeno, v epicentru příběhu filmu leží vztah dvou povahově odlišných bratrů – outsiderského, nicméně nadaného a citlivého podivína Philippa, který je ponořen do svých teorií o vlivu narcismu na sovětský a americký vesmírný výzkum ve 20. století, a úspěšného homosexuálního hlasatele počasí Andrého. Jejich vzájemná ukřivděnost, zahořklost (ještě umocněná smrtí/sebevraždou jejich matky) a zároveň despekt k druhému vtipně odrážejí ve filmu tematizovanou rivalitu amerického a sovětského vesmírného programu i dějinné paradoxy této mezikontinentální spolupráce. Stejně tak i k Zemi přivrácená a od Země odvrácená strana Měsíce zrcadlí rozporuplnost lidské duše. Lepage jako by tu chtěl zdůraznit fakt, že i člověk má svou druhou, kontaktu mnohem méně vystavovanou polovinu tváře, pokrytou mnohonásobně větším počtem kráterů neodpuštěných chyb a nezhojených zranění. Tím nejzřetelněji tematizovaným psychickým šrámem je v tomto filmu smrt matky obou bratrů, jejíž tragický dopad na Philippův život dobře ilustruje scéna, v níž protagonista (pro účely svého krátkého filmu určeného pro soutěž o nejpodnětnější domácí video, jež bude zasláno mimozemským civilizacím) recituje báseň „Má matka“ od Émillea Nelligana.<sup>70</sup> V ní québecký básník popisuje dvě tváře své matky – mladou, veselou, zářící jako „benátské zrcadlo“ a zoufalou, zestárlou, se strhanými rysy –, což Lepage doprovází scénou v jediném záběru beze střihu, který v pomalých jízdách ukazuje Phillipovu matku jako krasavici v nejlepších letech, následně jako smrtelně nemocnou,

<sup>70</sup> Émile Nelligan, montrealský básník (1879–1941), pokračovatel symbolistů a prokletých básníků, který většinu svého života strávil v psychiatrické léčebně. Nelligan je považován za jednoho z největších literátů v dějinách frankofonní Kanady – jeho jméno nese nejen v Québecu několik škol a knihoven.

osleplou a na vozíku. Vrstevnaté pojetí motivu zrcadlení ještě posiluje protagonistova věta: „Nejpřesvědčivějším odrazem rozeklané lidské duše je právě poezie.“

V této souvislosti nelze pominout skutečnost, že Lepageovo vyprávění tu má také poprvé od *Detektoru lži* zřetelně autobiografické rysy. Hrdina Philippe prodělal v patnácti letech operaci mozkového nádoru, jejíž následky jsou příčinou jeho odlišnosti a vyloučenosti z kolektivu. Podobné byly i zdravotní peripetie sovětského vědce Konstantina Ciolkovského,<sup>71</sup> jehož myšlenky využívá Philippe jako podpůrné argumenty pro své teze: ten v devíti letech onemocněl spálou, na jejíž následky prakticky ohluchl; kvůli tomu měl problém navštěvovat běžné školy a byl vzděláván především matkou a soukromými učiteli. Tuto dobu i později považoval za nejhorší v životě – hluchota jej prakticky diskvalifikovala z dětských her. Oba tyto osudy do značné míry odrážejí Lepageovo vlastní dětství a dospívání, poznamenané několika diagnózami, o nichž byla řeč v první kapitole (alopecie, agorafobie, deprese). S částečně autobiografickým laděním snímku souvisí i už zmíněný fakt, že Lepage sám (a nutno dodat že s velkou grácií a schopností precizně nuancovaného projevu) ztvárnil postavy obou bratrů – do každého z nich totiž vložil kus sebe sama: okázalou homosexualitu u jednoho (André) a přichylnost k myšlenkám zapomenutých tohoto světa u druhého (Philippe).<sup>72</sup> V osobní rovině je *Odvrácená strana Měsíce* také návratem k debutu *Žpovědnice*

<sup>71</sup> Konstantin Eduardovič Ciolkovskij (1857–1935) byl průkopníkem teorie raketových letů a je považován za zakladatele soudobé kosmonautiky. Během svého života publikoval také řadu vědecko-fantastických povídek (např. *Svobodný prostor*, 1883), ilustrujících jeho myšlenky („Prorok je ten, kdo vidí daleko dopředu, ale zároveň vidí všechno kolem sebe, protože budoucnost začíná dnes.“). První pojmenovaný kráter na Měsíci nesl jeho příjmení.

<sup>72</sup> „To, že Philippa a Andrého hraje stejný herec, kterým není nikdo jiný než sám Lepage, ještě zvýrazňuje to, co lidi spojuje. Svět, který se zdál být uzavřený, se otevírá.“ M. Arbeit, *Kde film je ještě uměním*, s. K 24.

a jistým uzavřením kruhu: téma homosexuality hraje podstatnou roli právě jen v těchto dvou Lepageových filmech. Ve *Žpovědnici* je bisexualita postavy Marca Lamontagne symbolem jeho rozdvojenosti. Marc se totiž domnívá, že má dva otce, a tak žije dva diametrálně odlišné životy – život homosexuálního gigola a heterosexuální život s promiskuitní barmankou. Marc se nikdy nedozví, že jeho adoptivní otec je ve skutečnosti jeho otcem biologickým, a tak pořádek v jeho životě musí udělat až jeho bratr Pierre. V *Odvrácené straně Měsíce* jde rovněž o vztah dvou bratrů s odlišnou sexuální orientací. Prostřednictvím potetovaného svalovce Carla, z něhož se vyklube mluvčí ministra financí, si Philippe následně uvědomí, jak jsou si s Andrém podobní a začne odbourávat své lety upevňované předsudky. Zápletky obou filmů se navíc odvíjejí kolem komplikovaných bratrských vazeb – *Žpovědnice* je mj. pátráním po původu nevlastních, ve skutečnosti však pokrevních bratrů, *Odvrácená strana Měsíce* přivádí po letech odloučení a prostřednictvím matčiny smrti sourozence zpátky k sobě. Philippe a André, kteří jako by dlouho žili v úplně jiných galaxiích, nakonec připomínají dvě planety společně putující po jednom orbitu.

Dočasnost, přizemnost a zároveň nekonečnost a vznešenost lidského údělu Lepage v *Odvrácené straně Měsíce* demonstruje pomocí obrazů, v nichž uvádí do souvislostí prvky mikro- i makrokosmu. S využitím digitální HD technologie prolíná nejen časové roviny (režisérův typický přechod z minulosti do přítomnosti a zpět v jediném záběru), ale nechává do sebe prosakovat i rozličné předměty (dominantními motivy jsou tu Měsíc a kosmická loď), čímž vytváří podivuhodné vizuální paralely. Ty zde nepředstavují manýristickou přehlídku Lepageovy formální brilance; nápadité juxtapozice především svazují obrazy pevně k sobě a (řeceno Philippovými slovy) dávají do neobvyklých souvislostí věci „nekonečně banální a nekonečně podstatné“. Aspekty (a předměty) běžného života pak vytvářejí dojem jednoty s astronomickými výjevy: hvězdy ze souhvězdí Orion se stávají zvířeným planktonem

poletujícím v akváriu, vyšetření na počítačovém tomografu je nástupem jednočlenné posádky do vesmírného korábu, části běžné termosky a kancelářských potřeb se přeskupí v jednotlivé díly kosmické lodi, detail na vypouklé břicho nastávající matky se vpije do záběru astronauta visícího v beztlížném stavu na pupeční šňůře vesmírného modulu.<sup>73</sup>

Lepage tak vytváří absolutně fluidní filmové vyprávění, snímané s výjimkou jediné scény výhradně v interiérech (kvůli výraznější hloubce pole prosklených) a doprovázené popsány vizuálními extenzemi do kosmického prostoru. Původně divadelní monodrama tak díky „tekutému“ střihu, důmyslné polyfonii ruchů a hudby (nelze pominout majestátně melancholické a v orchestraci brilantně rozvedené smyčcové téma, jehož autorem je Lepageův kolega z kolektivu Cirque du Soleil, skladatel Benoît Jutras) i proměnám barevné škály získává čistě kinematografickou hodnotu, která oživuje duchaplným, ironickým humorem protkaný scénář.<sup>74</sup> Příkladem řečeného může být i úvodní titulková sekvence, která v sobě metaforicky slučuje klíčová témata narcismu a prostupnosti našeho světa a vesmíru: v ní se kruhový otvor pračky, z něhož se stane oblý rámeček záběru, prolne do okénka vesmírné družice, pod kterou se otáčí kruhovitými krátery posetý povrch Měsíce.<sup>75</sup> Ekvivalent k těmto třem

<sup>73</sup> Hodnocení, jehož se ve filmu dostane Philippovi, je velmi dobrou charakteristikou samotného Lepage: „Máte originální techniku a neobvyklé myšlenky.“

<sup>74</sup> „Komično v Lepageově filmu vychází z paradoxů a lidské ignorance. Přestože meteorologická mapa plná územních hranic, na níž se zobrazují okluzní fronty i tlakové výše a níže, nemůže konkurovat nekonečnému vesmíru, lidé se tu řídí více podle předpovědi než podle skutečného stavu, a dokonce i věhlasný sovětský kosmonaut Leonov, Philippův idol, odletí z Kanady dřív kvůli ohlašované sněhové bouři, přestože e podle známek na obloze žádná nechystá. Astronauti jsou celebrity jen ve velmi omezeném okruhu: barman z hotelu, kde se Leonov ubytoval, odhaduje, že člověk s takovým jménem bude pravděpodobně hokejista.“ M. Arbeit, *Kde film je ještě uměním*, s. K 24.

<sup>75</sup> „V dosud posledním Lepageově filmu *Odvrácená strana Měsíce* se malý Philippe podívá okénkem do pračky a vzápětí ho kamera zabírá zevnitř. Taková scéna by mohla být docela dobře v některém z filmů Atoma Egoyana. Je v ní nemožnost rozhodnout, kdy jsme „venku“ a kdy „uvnitř“, narcistní sebepoznávání pomocí zrcadel, možnost



„slupkám“ obrazu tvoří předtitulková zvuková stopa, v níž kromě dunivého ambientního zvuku slyšíme i hučení startující rakety a šustění stránek doprovázející archivní záběry ruského vědce Konstantina Ciolkovského. Černobílý obraz archivních záběrů se po titulcích začíná napouštět oranžovým slunečním světlem v momentě, kdy se ocitáme na Philippově pracovišti v předplatitelském centru québeckého deníku příznačně nazvaného Le Soleil („Slunce“).

Lepageův zatím poslední film, košatě využívající planetární metaforiky, má podmanivou moc provést s divákem to samé, co si v jeho závěru po zásluze užívá Philippe. Ten poznal, že i důkladná (sebe)reflexe je bez vůle ke změně k ničemu a za zvuků Beethovenovy *Měsíční sonáty*<sup>76</sup> (na ruském letišti pod symbolickým nápisem „Stále výš“) nečekaně překoná zemskou gravitaci. „Země je sice kolébkou člověka, ale člověk přece nemůže strávit celý život v kolébce,“ řekl kdysi Konstantin Ciolkovský a Lepage mu dává za pravdu tím, že stvořil film jako pomoc všem lidem, na něž toho život naložil příliš mnoho. *Odvrácená strana Měsíce* je oslavou stavu beztíže – doslovně ve formě absence gravitace, ale také alegoricky, coby schopnosti nahlédu nad sebou samým.

Na Lepagem neustále kladené otázky o identitě člověka, o tom, kým doopravdy je, pak *Odvrácená strana Měsíce* v daném kontextu nabízí (zcela příznačně) dvě odlišné odpovědi propojené s průběžně akcentovaným tématem narcismu. Zatímco Philippe se domnívá, že veškerého vědeckého pokroku

překročení zóny a přechodu do jiného, magického světa. Rozdíl mezi Lepagem a Egoyanem je ovšem v tom, že Atom Egoyan přistupuje k příběhu především esteticky, jako výtvarník a hudebník, zatímco Robert Lepage více důvěřuje slovům a citům. Přestože i u něj občas hraje důležitou roli videokamera, filmová kamera, telefon či detektor lži, nejdůležitější je nalezení ústřední metafory příběhu, jež pak prochází celým filmem a sjednocuje ho.“ M. Arbeit, *Kde film je ještě uměním*, s. K 24.

<sup>76</sup> „Philippe zdědí po matce mimo jiné rybku jménem Beethoven, jeho bratr André se však o ni za jeho nepřítomnosti nepostará a po několika dnech výpadku elektrické energie je hladina akvária pokryta vrstvou ledu. V tomto případě smrt rybky Philippa osvobozuje, metaforicky ho zbavuje ledového krunýře neúspěšné minulosti.“ M. Arbeit, *Současný kanadský film II*, s. 11.



bylo dosaženo zásluhou pragmatického egoismu, ambicióznosti a sobectví jednotlivců, jeho akademičtí oponenti to vidí zcela opačně: podle nich lidstvo dosáhlo významných objevů především díky nutkové potřebě pochopit zákonitosti našeho světa, bez níž bychom neměli vědu, ani umění, jež upozorňuje na naše nedostatky a obnažuje jizvy po ranách, které oslabily naši sebeúctu. Film sám nám ale zároveň ukazuje, že snaha o pochopení věcí se občas může se sobectvím spojit; že sebestřednost jako základní vlastnost člověka může podat platné svědectví o jeho existenci, i když spolu s tím nese velké riziko života v pýše a sebeklamu (před vynálezem teleskopu se lidé také domnívali, že Měsíc je odrazem Země).

Zatímco tedy lidé - přesvědčení o své mezigalaktické jedinečnosti - vytrvale hledají dokonalost a stále se poměřují, Lepageovy filmy jako by ji jen tak mimochodem nacházely. K autorskému narcismu mají nicméně daleko: mnohem spíše přicházejí s nadějí, že se člověk nechce v zrcadle umění pouze zálibně shlížet, ale touží především po tom, lépe sám sebe poznat.

## Závěr

V rámci této diplomové práce jsem se pokusil na pozadí kulturně-politického vývoje provincie Québec přiblížit renesanční osobnost kanadského umělce Roberta Lepage a interpretovat jeho filmové dílo. Po úvodním začlenění Lepageovy tvorby do kontextu kanadské kinematografie a vyzdvižení jeho umělecké všestrannosti jsem ve třech navazujících kapitolách podrobil analýze jeho pět dosavadních filmových titulů. Každá z kapitol kladla důraz na jiná narativní a vizuální specifika Lepageových filmů (akcentovaná v úvodu práce) a analyzovala způsob, jímž autor tyto postupy využívá k vystižení kulturně-politické reality a historického vývoje Québecu. V úhrnu však práce demonstruje fakt, že Lepageovy formální postupy fungují v rámci jednotlivých děl synergicky: jejich prostřednictvím autor vzbuzuje v divákovi estetickou slast a zároveň klade v různých variacích stále tytéž naléhavé otázky, které v sobě slučují prvky osobní a metafyzické, a v jejichž rámci se individuální dějiny potkávají s těmi národními a globálními: Co definuje mou identitu, kdo jsem? Jak se mohu poznat? Co určuje, přetváří a mění můj osud? Jak dokazuje tento text, Lepageovy narativní labyrinty plné vizuálních metafor jsou cenné i kvůli důslednosti, s níž se snaží na dané otázky najít odpověď.

Má práce by měla pokud možno sloužit jako komplexní uvedení do Lepageova filmového universa a spektra jeho klíčových témat, bezprostředně svázaných s životem v provincii Québec. Přínos samotného textu pak spočívá v charakteristice Lepageovy vizuální poetiky včetně specifikace jeho filmových postupů. K tomuto účelu jsem kromě zavedené terminologie (mizanscéna, paralelní střih) využíval i méně obvyklých termínů, jimiž jsem se snažil vystihnout podstatu Lepageova fragmentárního a z hlediska časoprostorových

vztahů značně komplikovaného vyprávěcího stylu (kubistický narativ, fluidní střih). Robert Lepage by měl po přečtení této práce natrvalo vstoupit do čtenářovy paměti jakožto tvůrce, který sice na poli divadla a opery dosáhl světového věhlasu, nicméně jeho filmová tvorba teprve čeká (zejména v Evropě) na své docenění. Neboť jak naznačují i samotné Lepageovy filmy: individuální paměť zpravidla ovlivňuje kolektivní identitu. A naopak – jak nám sugerují pohnuté dějiny provincie Québec – kolektivní paměť formuje identitu jedince. Nenápadnou, osobní pointou této práce je pro mne tudíž motto samotného Québecu: „Je me souviens“ – „Pamatuji si“.

## Bibliografie

- (Město Québec), *Québec and its Territory*. Québec: Gouvernement du Québec 1997.
- ARBEIT, Marcel, *Kde film je ještě uměním: Kanadský film od osmdesátých let 20. století*. Katalog 32. LFŠ Uherské Hradiště, Uherské Hradiště 2006.
- ARBEIT, Marcel, Současný kanadský film I (Existencialismus v kanadském filmu aneb Všichni jsme na světě sami). *Cinepur*, červenec 2006, č. 46.
- ARBEIT, Marcel, Současný kanadský film II (Anglofonní a frankofonní kanadský film - proces neúmyslného sblížení). *Cinepur*, září 2006, č. 47.
- BEAUCHEMIN, Jacques, What Does it Mean to be a Quebecer? Between Self-Preservation and Openness to the Other. In: Alain-G. Gagnon (ed.), *Québec: State and Society*. Peterborough: Broadview Press 2004.
- BORDWELL, David, THOMPSONOVÁ, Kristin, *Dějiny filmu*. Praha: NAMU 2011.
- CARTY, Kenneth R. - WARD, Peter W., *National Politics and Community in Canada*. Vancouver: UBC Press 1986.
- DION, Léon, *Nationalismes et politique au Québec*. Montréal: Hurtubise 1975.
- DUNDJEROVIĆ, Aleksandar, *The Cinema of Robert LePage: The Poetics of Memory*. London: Wallflower Press 2003.
- DUNDJEROVIĆ, Aleksandar, *The Theatricality of Robert LePage*. Montréal: McGill Queen's University Press 2003.
- FOUQUET, Ludovic, *Robert LePage, l'horizon en images*. Québec: Les éditions de L'instant Même 2005.
- GAGNON, Alain-G. - IACOVINO, Raffaele, Interculturalism: Expanding the Boundaries of Citizenship. In: Alain-G. Gagnon (ed.), *Québec: State and Society*. Peterborough: Broadview Press 2004.
- GITTINGS, Christopher E., *Canadian National Cinema*. New York: Routledge 2002.
- GMITERKOVÁ, Šárka, Nedržet se při zemi. *A2 2*, 2006, č. 37, s. 12.

- CHAREST, Rémy, *Robert Lepage – Connecting Flights*. New York: Theatre Communications Group 1998.
- LANGLOIS, Simon, Canadian Identity: A Francophone Perspective. In: Paul Robert Magocsi (ed.), *The Encyclopedia of Canada's Peoples*. Toronto: University of Toronto Press 1999, s. 323–329.
- MACLURE, Jocelyn, *Québec Identity: The Challenge of Pluralism*. Montréal: McGill Queen's University Press 2003.
- MANNING, Erin, *Ephemeral Territories. Representing Nation, Home and Identity in Canada*. Mineapolis – London: University of Minnesota Press 2003.
- MCSORLEY, Tom, Focus on Canadian Film: Beginning of the Third Millennium. *Katalog 40. MFF Karlovy Vary*. Karlovy Vary 2005.
- SAUL, John Ralston, *Canada at the End of the Twentieth Century: Reflections of a Siamese Twin*. Toronto: Penguin Canada 1998.
- SMITH, Justine, Post-Modernism and the use of Collage: Le Confessionnal and Alfred Hitchcock. *House of Mirth and Movies*. Dostupné na WWW: <<http://houseofmirthandmovies.com/2010/03/23/post-modernism-and-the-use-of-collage-le-confessionnal-and-alfred-hitchcock/>> [vyšlo 23. 3. 2010; cit. 20. 6. 2011].
- WALZ, Eugene P., Introduction: What Is Canadian Cinema? In: Eugene P. Walz (ed.), *Canada's Best Features, Critical Essays on 15 Canadian Films*. Amsterdam: Rodopi 2002, s. xiv-xxxiv.
- WHITAKER, Reginald, Reason, Passion and Interest: Pierre Trudeau's Eternal Liberal Triangle. In: Týž, *A Sovereign Idea: Essays on Canada as a Democratic Community*. Montreal: McGill-Queen's University Press 1992, s. 132-164.
- WHITE, Jerry, *The Cinema of Canada*. London: Wallflower Press 2006.
- WINTER, Elke, Neither 'America' nor 'Québec': constructing the Canadian multicultural nation. *Nations and Nationalism* 13, 2007, č. 3, s. 481-503.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Filosofická zkoumání*. Praha: Filosofia 1998.

## Soupis obrazových příloh

1. Fotografie z Lepageova divadelního představení *Vinci* (1986)
2. Festivalový plakát k filmu *Žpovědnice*
3. Screenshot (s doprovodným anglickým titulkem) z filmu *Žpovědnice*
4. Fotografie z filmu *Žpovědnice*
5. Fotografie z filmu *Žpovědnice*
6. Fotografie z filmu *Žpovědnice*
7. Fotografie z filmu *Žpovědnice*
8. Fotografie z filmu *Žpovědnice*
9. Fotografie z filmu *Žpovědnice*
10. Fotografie z natáčení filmu *Žpovědnice* (1995)
11. Fotografie z filmu *Žpovědnice*
12. Obal knižního vydání divadelní hry *Detektor lži*
13. Plakát k filmu *Detektor lži*
14. Fotografie z filmu *Detektor lži*
15. Obal DVD filmu *Nô*
16. Fotografie z filmu *Nô*
17. Fotografie z filmu *Nô*
18. Plakát k filmu *Možné světy*
19. Fotografie z filmu *Možné světy*
20. Fotografie z filmu *Možné světy*
21. Fotografie z filmu *Možné světy*
22. Fotografie z filmu *Možné světy*
23. Fotografie z filmu *Možné světy*
24. Fotografie z filmu *Možné světy*

25. Fotografie z filmu *Možné světy*
26. Fotografie z filmu *Možné světy*
27. Plakát k filmu *Odvrácená strana Měsíce*
28. Fotografie z filmu *Odvrácená strana Měsíce*
29. Fotografie z filmu *Odvrácená strana Měsíce*
30. Fotografie z filmu *Odvrácená strana Měsíce*
31. Fotografie z filmu *Odvrácená strana Měsíce*
32. Fotografie z divadelního představení *Jehly a opium* (1991)
33. Fotografie z divadelního představení *Projekt Andersen* (2005)
34. Fotografie z divadelního představení *Odvrácená strana Měsíce* (2000)
35. Fotografie z divadelního představení *Tektonické desky* (1990)
36. Fotografie z divadelního představení *Sedm ramen řeky Ota* (1994)
37. Fotografie z divadelního představení *Sedm ramen řeky Ota* (1994)
38. Fotografie z divadelního představení *Odvrácená strana Měsíce* (2000)
39. Nedatovaná fotografie performativního centra La Caserne
40. Civilní fotografie Roberta Lepage z roku 2007



## **Obrazová příloha**



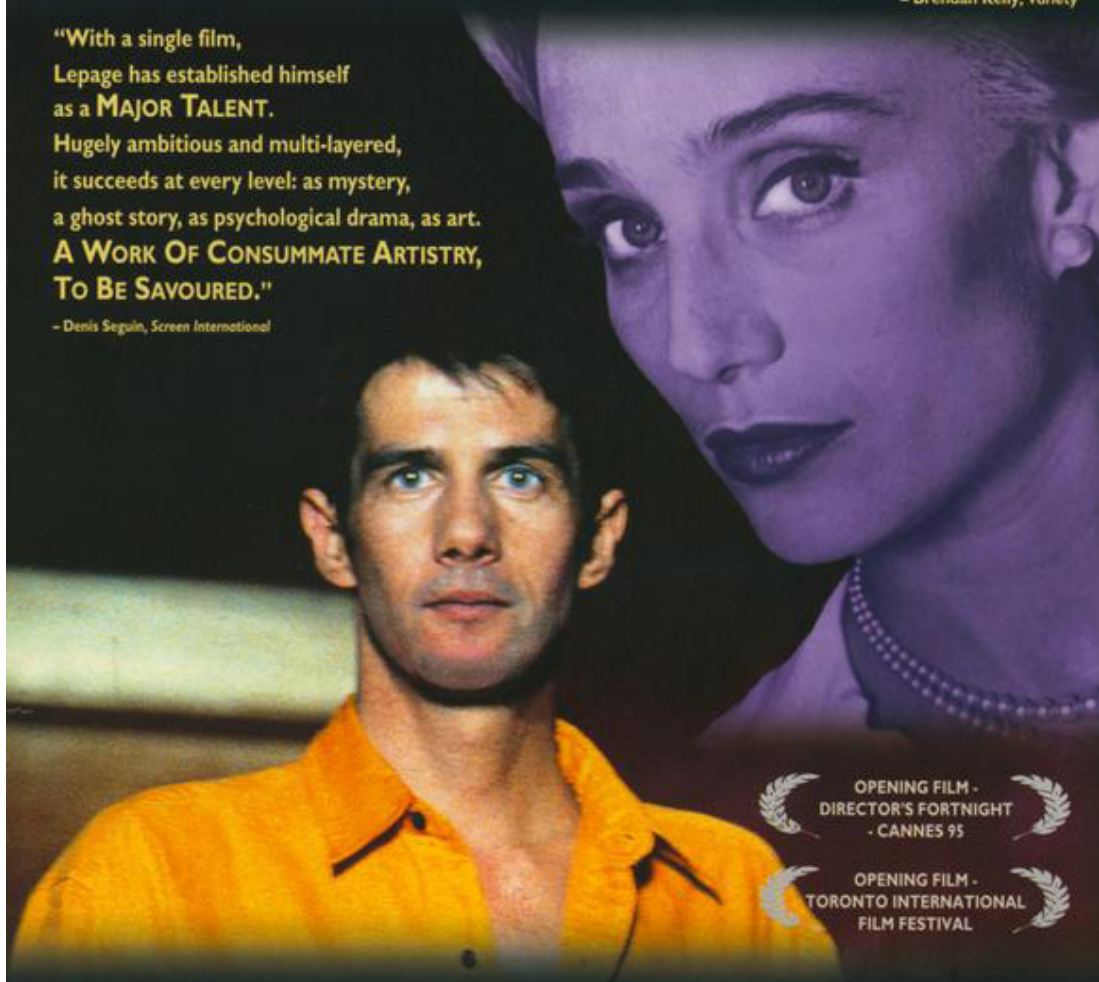
1. Fotografie z Lepageova divadelního představení *Vinci*: Robert Lepage jako transvestita na návštěvě Burger Kingu stylizovaný do podoby Mony Lisy. Fotografie publikována v Dundjerović, Aleksandar, *The Theatricality of Robert Lepage*. Montréal: McGill Queen's University Press 2003 (kolorováno).

**“A stunning, eye-popping visual and sonic treat”**

– Brendan Kelly, *Variety*

“With a single film,  
Lepage has established himself  
as a **MAJOR TALENT**.  
Hugely ambitious and multi-layered,  
it succeeds at every level: as mystery,  
a ghost story, as psychological drama, as art.  
**A WORK OF CONSUMMATE ARTISTRY,  
TO BE SAVOURED.**”

– Denis Seguin, *Screen International*



OPENING FILM -  
DIRECTOR'S FORTNIGHT  
- CANNES 95

OPENING FILM -  
TORONTO INTERNATIONAL  
FILM FESTIVAL

LOTHAIRE BLUTEAU

PATRICK GOYETTE

KRISTIN SCOTT THOMAS

*The* **Confessional**  
a film by ROBERT LEPAGE

M 15+ ADULT THEMES  
LOW LEVEL  
COARSE LANGUAGE

A NEW VISION RELEASE

with JEAN-LUC BILLETTE    RICHARD FRIÉCHETTE    FRANÇOIS PAPINEAU    MARIE GUYON    MORGAN DANEAU    ANNE-MARIE CADREUX    SUSANNE CLÉMENT    SYBILLE LEPAGE-BEAULIEU    and ROX BOURGAIN  
script by JEAN-LUC BILLETTE    music producer NICK WILLIAMS    screen play FRÉDÉRIC KISS    editor THOMAS LEBLANC    sound editor NICK BERRY    recording PAUL PETER L'ÉTOILE    sound engineer JEAN-CLAUDE LAFRÈRE    artistic director FRANCIS LAPLANTÉ    director of photography ALAN DOSTIE  
co-producer STEVE MORRIS    line producer DANIEL LABOUE    script and dialogue ROBERT LEPAGE    producer by DENISE ROBERT    DAVID POTVIN    PHILIPPE D'ARCAZZONE    directed by ROBERT LEPAGE    a CINEBARBARE, ENIGMA FILMS LTD. CINÉMA co-production  
©1995 New Vision. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or by any information storage and retrieval system, without the prior written permission of New Vision.

2. Herci Lothaire Bluteau a Kristin Scott Thomasová na festivalovém plakátu k filmu *Zpovědnice*.





3. Život v Québecu v roce 1952 zásadně ovlivnily tři věci: objev televizoru, znovuzvolení Maurice Duplessise premiérem provincie a fakt, že americký režisér Alfred Hitchcock přijel do Québec City natáčet svůj nový film.



4. Narativní labyrinty plné vizuálních metafor – takové jsou filmy Roberta Lepage.



5. Každý zločin potřebuje svou svátost smíření: titulková sekvence filmu *Žpovědnice*.

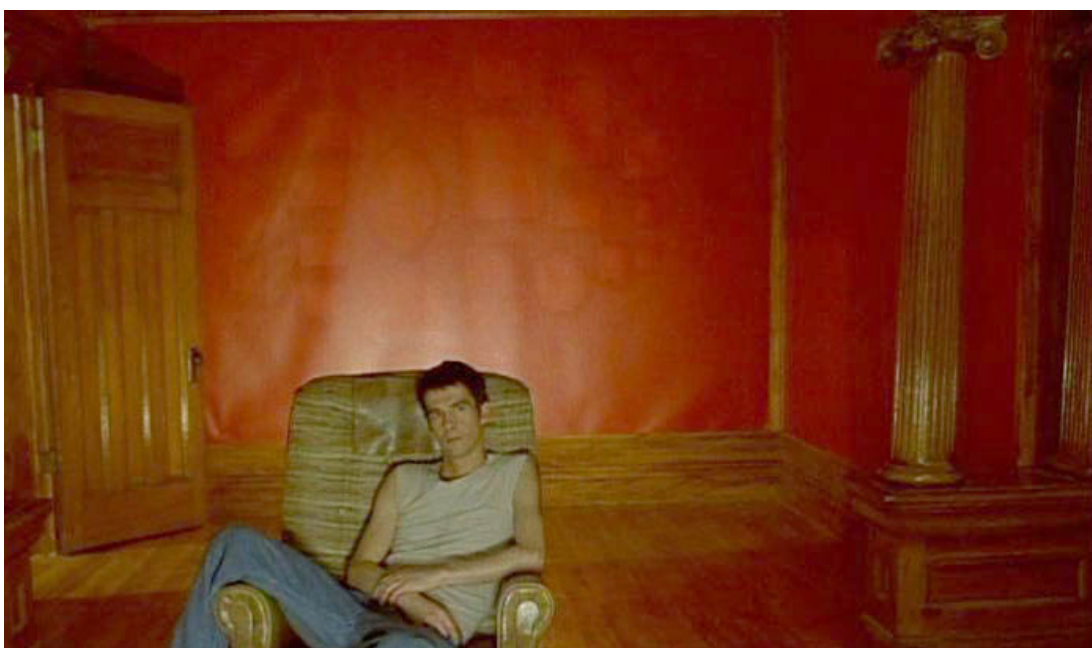


6. Ron Burrage v roli Alfreda Hitchcocka, který v Québec City v roce 1952 vybírá herečku pro svůj snímek *Žpovídám se*.





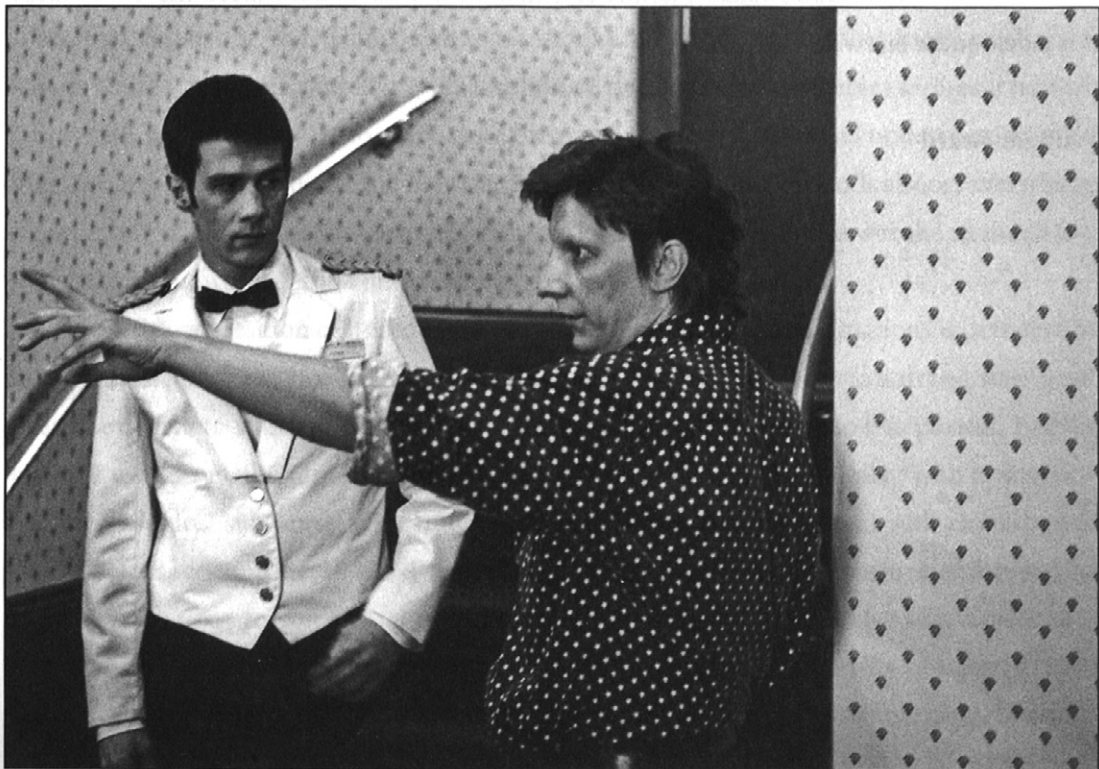
7. Setkání dvou odlišných sociálních vrstev: introvertní malíř Pierre (Lothaire Bluteau) a pologramotná servírka Manon (Anne-Marie Cadieux) v barové scéně filmu *Žpovědnice*.



8. Mementa minulosti: hlavní hrdina Pierre Lamontagne před stěnou svého pokoje, z níž navzdory neustálému přemalování stále vystupují obrysy svěšených fotografií.

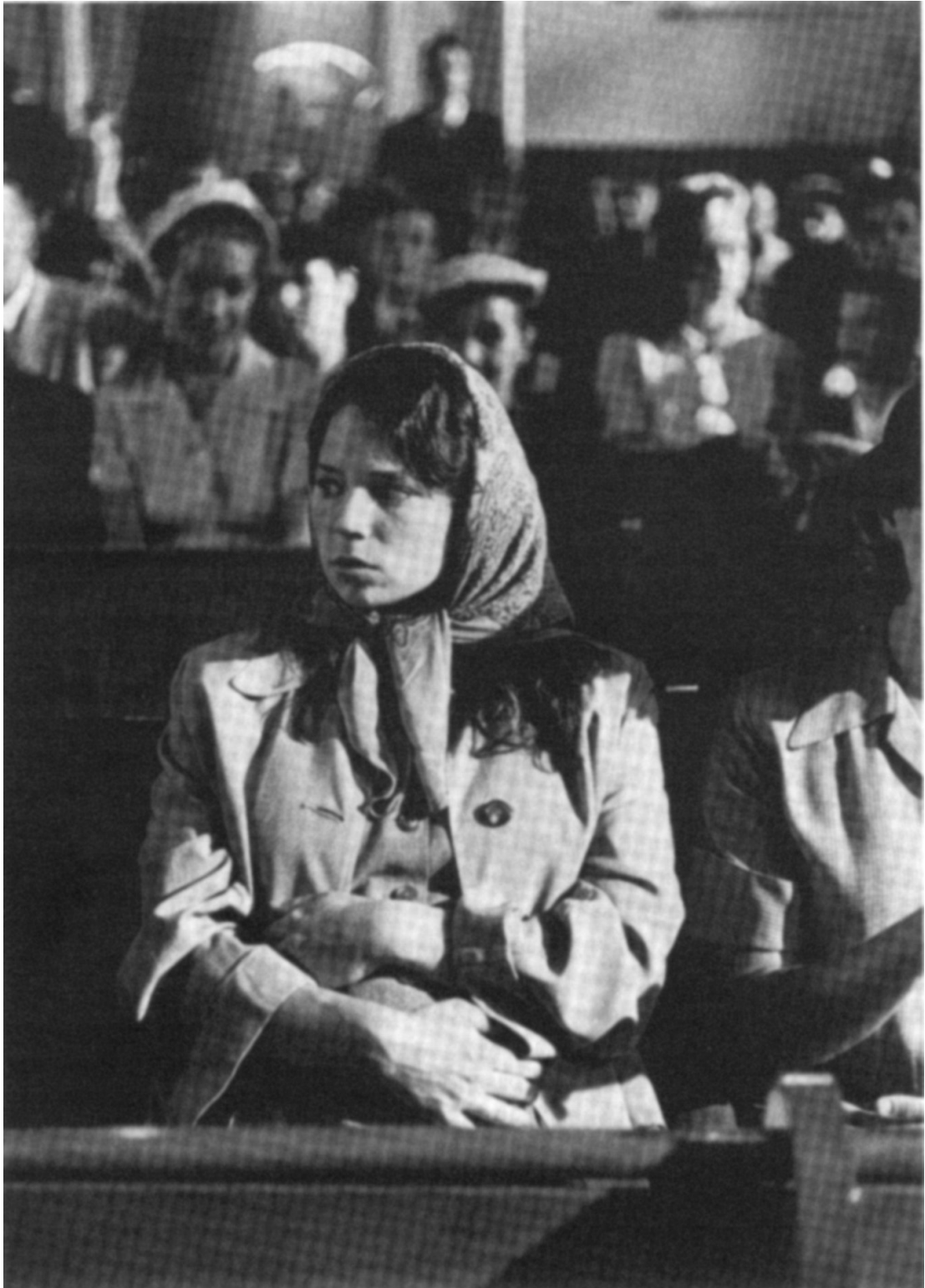


9. Scéna sebevraždy v japonsky puristickém interiéru: Patrick Goyette jako Marc Lamontagne.

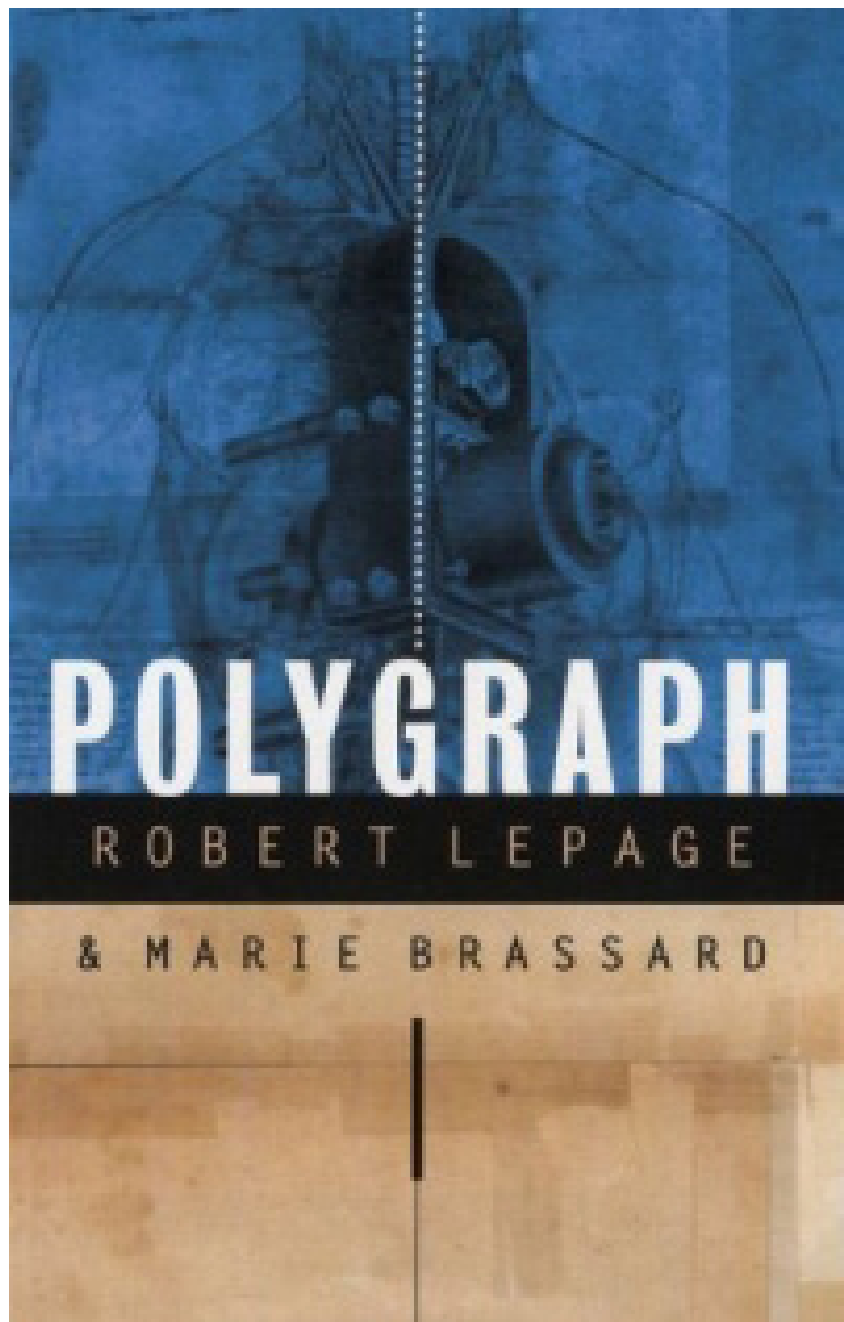


10. Natáčení filmu *Zpovědnice*: Robert Lepage režíruje svého dlouholetého divadelního kolegu Lothairea Bluteaua.





11. Úvodní časový přechod z konce 80. let do 50. let minulého století ve filmu *Zpovědnice*: kostel se v jediném záběru plní lidmi a odráží tak sílu a význam církve té doby.



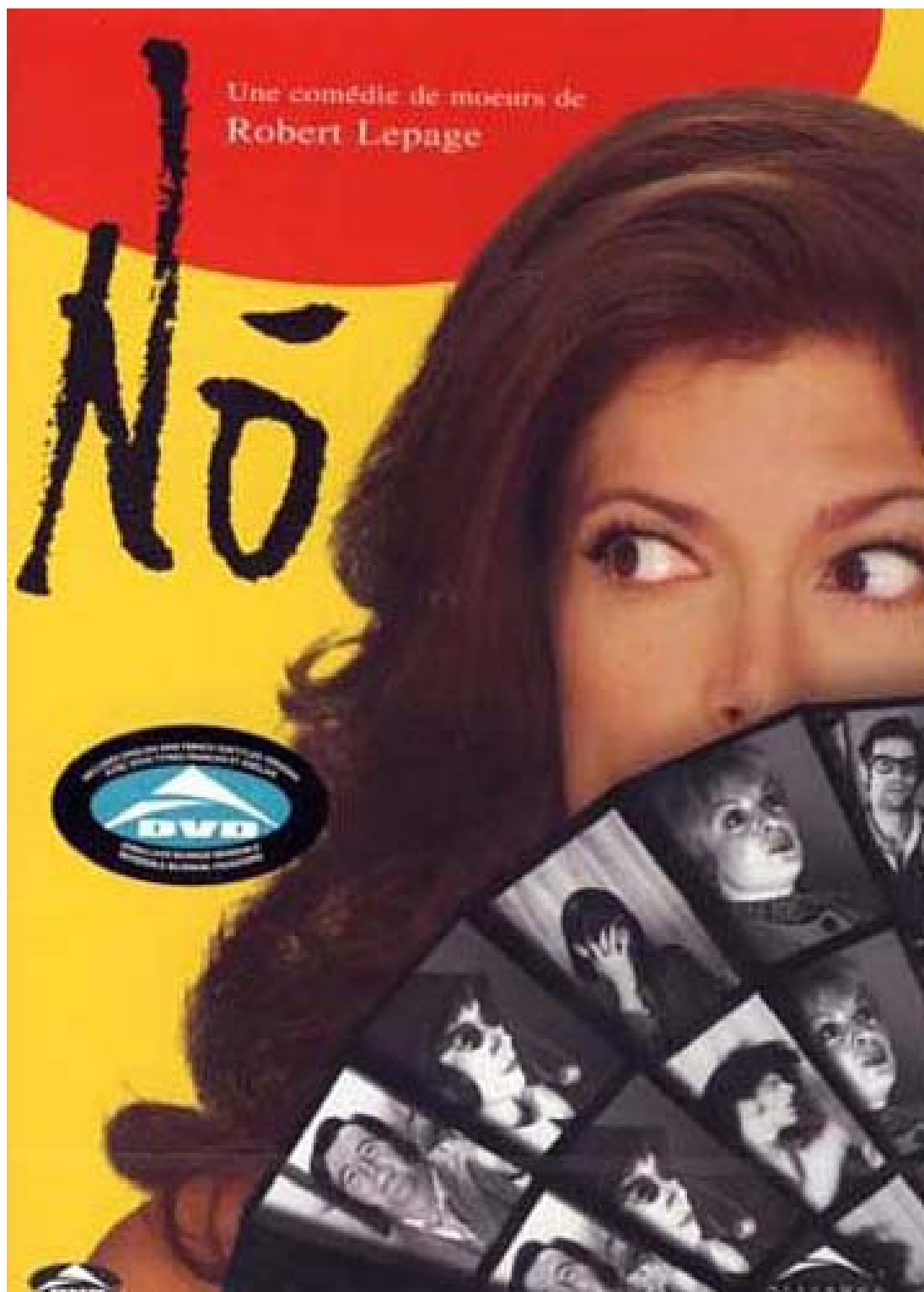
12. Přebal knižního vydání divadelní hry *Detektor lži*: osobní kapitoly z mechaniky pohrom.



13. Patrick Goyette jako student politologie François podezříváný z vraždy na plakátu k filmu *Detektor lži*.



14. Je detektor lži ze své postavy i detektorem pravdy, nebo spíše traumatizujícím prostředkem nátlaku k vynucení přiznání?



15. Vějíř charakterů se rozevírá: obal DVD filmu *Nô* zdůrazňuje fakt, že snímek kombinuje ve dvou paralelních dějových liniích barevné záběry s černobílými.





16. Záběr z montréalské dějové linie filmu *Nô*: absurdní disputace nad formulací komuniké, jímž se členové Fronty osvobození Québecu chtějí přihlásit ke svému teroristickému útoku.

17. Záběr z ósacké dějové linie filmu *Nô*: Anne-Marie Cadieux se v roli herečky Sophie připravuje na své vystoupení ve Feydeauově frašce *Dáma od Maxima*.



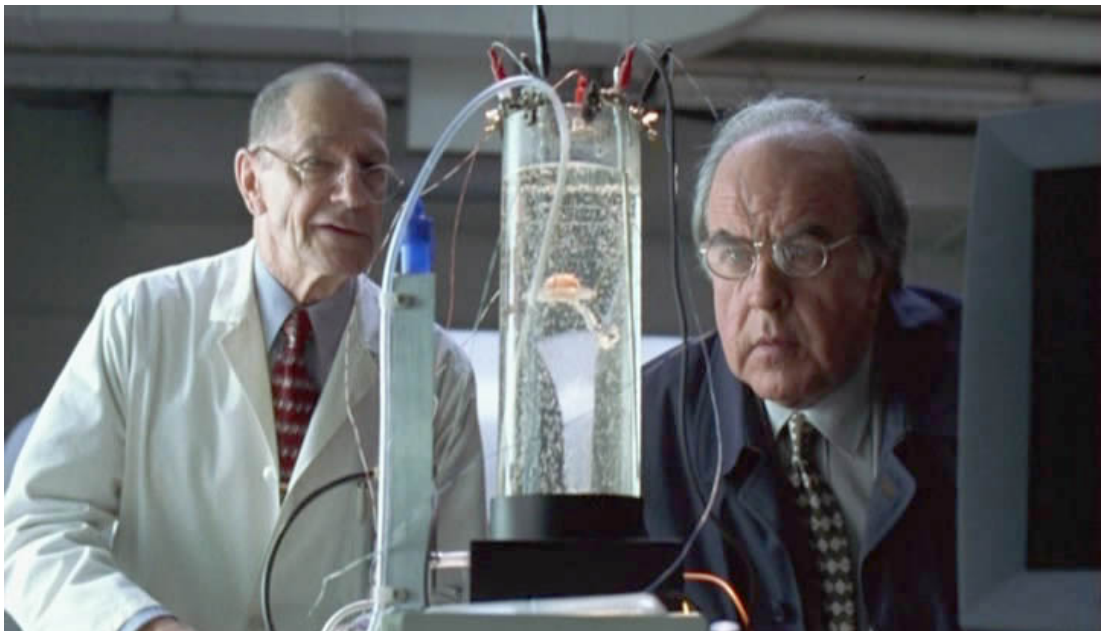


18. Kubistická love story: geometricky pojatý plakát k filmu *Možné světy*.





19. Velká mozková loupež: ačkoli zbaven klíčového orgánu, prožívá hlavní hrdina George ve snech hned několik paralelních životů.



20. Život redukovaný na neurologický experiment: doktor Kleber přibližuje jednomu z detektivů specifika svého výzkumu krysích mozků.





21. Co je skutečnost a co její odraz? Finanční poradce George Barber v podání Toma McCamuse ve filmu *Možné světy*.



22. Hrůzný nález v úvodní scéně filmu *Možné světy*, který je mixem detektivky, morality a vědeckofantastického příběhu.



23. Lepageovo umění rekvizity: v jednom z možných světů jde o módní doplněk na zdi, v tom dalším už o reálný objekt.



24. Tilda Swintonová v *Možných světech*: jen jedna z mnoha inkarnací ženy jménem Joyce.

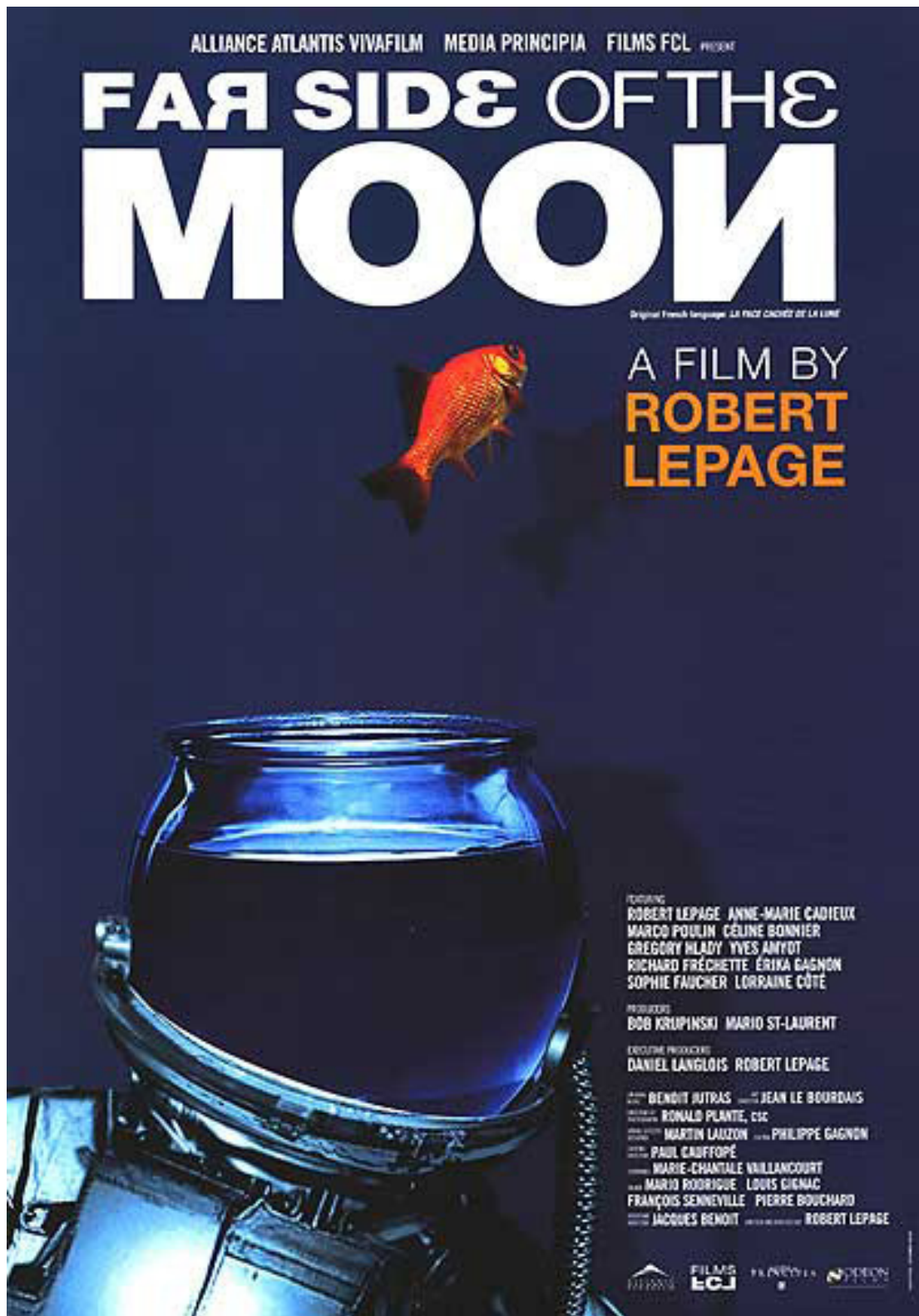


25. Lepage vs. Wittgenstein: scéna s dělníky využívajícími jazyk o pouhých dvou slovech: „deska“ a „kvádr“.



26. Závěr *Možných světů*: je na horizontu vodní hladiny vidět signál majáku nebo červená žárovka přístroje, který udržuje při životě Georgeův mozek?





27. Vizuelní paralely dávají do kontextu všední předměty a kosmické výjevy: plakát k filmu *Odvrácená strana Měsíce*.

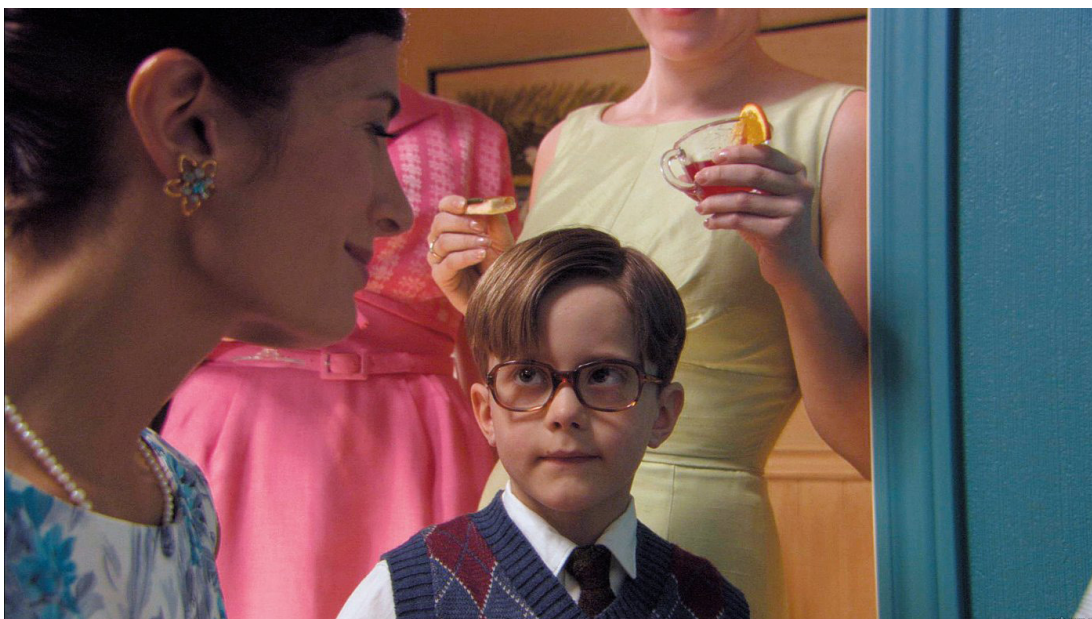


28. Hrdina Philippe během natáčení svého krátkého snímku určeného pro soutěž o nejpodnětnější domácí video, jež bude zasláno mimozemským civilizacím: Robert Lepage a sluneční soustava z kamenů ve snímku *Odvrácená strana Měsíce*.



29. S rozhádanými bratry je třeba jednat v rukavičkách: potetovaný svalovec Carl, z něhož se nečekaně vyklubal mluvčí ministra financí.





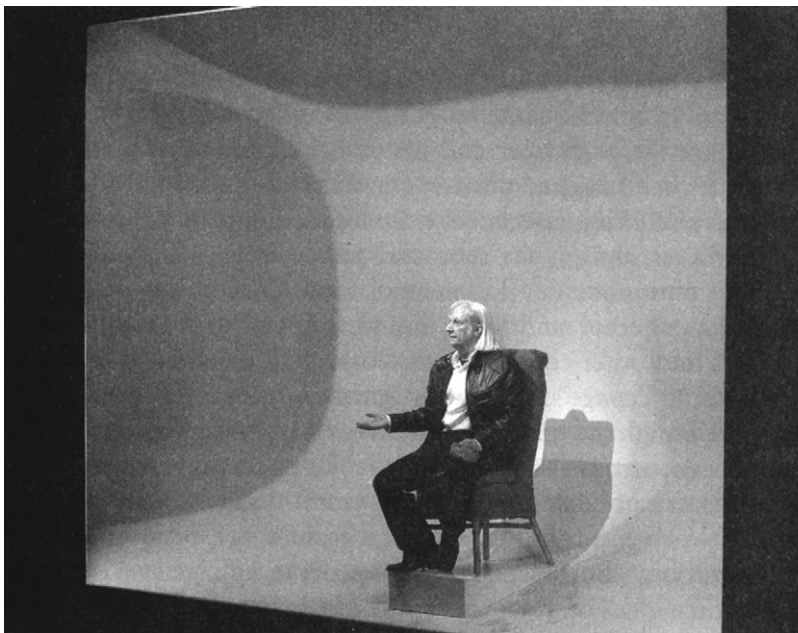
30. Obdiv protagonisty Phillipa k matce zrcadlí i poezie québeckého symbolisty Émilea Nelligana.



31. *Odvrácená strana Měsíce*: kruhový otvor pračky se stává okénkem vesmírné družice.



32. Herec jako marioneta: Robert Lepage v divadelním představení *Jehly a opium*. Fotografie publikována ve Fouquet, Ludovic, *Robert Lepage, l'horizon en images*. Québec: Les éditions de L'instant Même 2005.



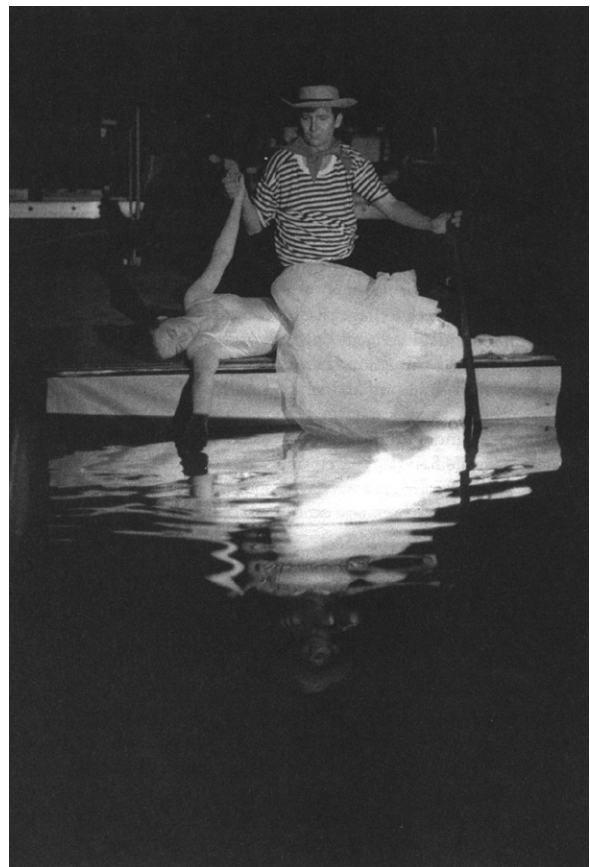
33. Umělec ve své oblíbené pozici: Lepage před projekčním plátnem v autorském divadelním monodramatu *Projekt Andersen*. Fotografie publikována v Dundjerović, Aleksandar, *The Theatricality of Robert Lepage*. Montréal: McGill Queen's University Press 2003.

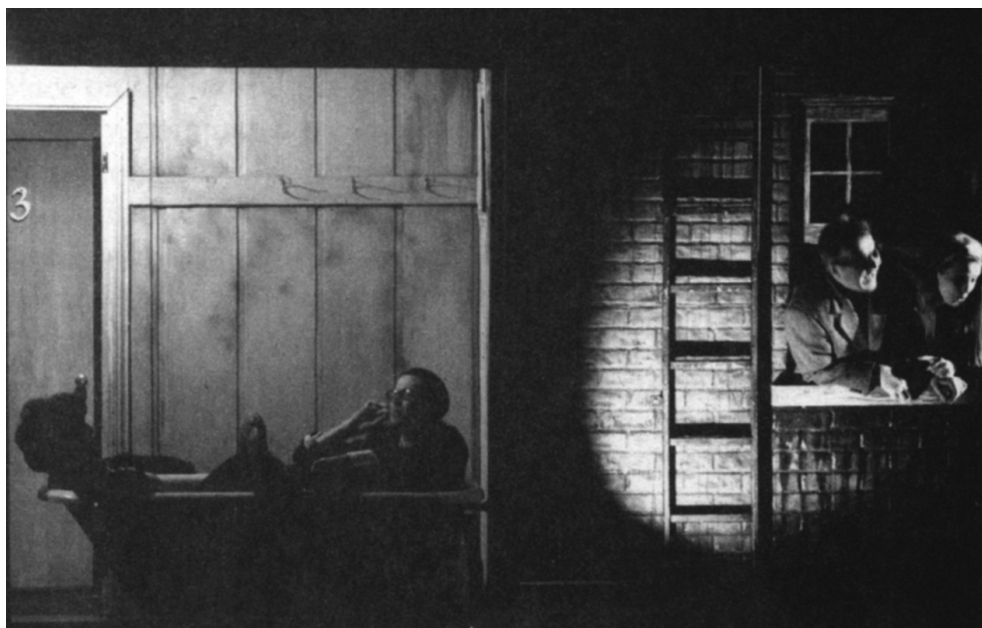




34. Zrcadlo jako opona  
v představení *Odvrácená strana  
měsíce*. Fotografie publikována  
ve Fouquet, Ludovic, *Robert  
Lepage, l'horizon en images*.  
Québec: Les éditions de  
L'Instant Même 2005.

35. Fotografie z divadelního  
představení *Tektonické desky*: scéna  
sebevraždy v Benátkách, v níž  
roli zrcadla přejímá vodní plocha.  
Fotografie publikována v Dundjerović,  
Aleksandar, *The Theatricality of Robert  
Lepage*. Montréal: McGill Queen's  
University Press 2003.





36. Simultánní děje v Lepageově sedmihodinovém divadelním eposu *Sedm ramen řeky Ota*. Fotografie publikována v Dundjerović, Aleksandar, *The Theatricality of Robert Lepage*. Montréal: McGill Queen's University Press 2003.



37. Japonsko plné kontrastů ve scéně z představení *Sedm ramen řeky Ota*, jež sleduje sedm postav z tří různých kontinentů v průběhu padesáti let; jedním z jeho dominantních témat jsou i důsledky atomového výbuchu v Hirošimě. Fotografie publikována ve Fouquet, Ludovic, *Robert Lepage, l'horizon en images*. Québec: Les éditions de L'instant Même 2005.



38. Robert Lepage (narozen 12. 12. 1957 – tedy v roce oficiálního počátku kosmického věku lidstva) v roli matky v divadelním monodramatu *Odvracená strana Měsíce*. Fotografie publikována ve Fouquet, Ludovic, *Robert Lepage, l'horizon en images*. Québec: Les éditions de L'instant Même 2005.

39. Dekorativní fasáda vs. černá kostka: multimediální produkční centrum La Caserne (Kasárna) v Montréal. Fotografie publikována ve Fouquet, Ludovic, *Robert Lepage, l'horizon en images*. Québec: Les éditions de L'instant Même 2005.







40. Renesanční osobnost québecké kultury: Robert Lepage.