

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**  
**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**  
Katedra genderových studií

**Martin Vlach**

**Vizualita performativity genderu ve filmech Xaviera Dolana**

*Diplomová práce*

Praha 2020

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**

**FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ**

Katedra genderových studií

**Martin Vlach**

**Vizualita performativity genderu ve filmech Xaviera Dolana**

*Diplomová práce*

Autor práce: Bc. Martin Vlach

Studijní program: Gender Studies

Vedoucí práce: Mgr. Iva Baslarová, Ph.D.

Rok obhajoby: 2020

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracoval samostatně a s použitím pramenů a literatury řádně citovaných a uvedených v seznamu literatury. Práci jsem nevyužil k získání jiného nebo stejného titulu.

Souhlasím s tím, že tato diplomová práce může být zveřejněna v elektronické knihovně FHS UK a může být využita i jako studijní text.

V Praze dne .....

Bc. Martin Vlach

## **Bibliografický záznam**

Vlach, Martin. *Vizualita performativity genderu ve filmech Xaviera Dolana*. Praha, 2020. 63 s. Diplomová práce (Mgr.). Univerzita Karlova, Fakulta humanitních studií, Katedra genderových studií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Iva Baslarová, Ph.D.

**Rozsah práce:** 121 785 znaků včetně mezer

## **Abstrakt**

Diplomová práce si klade za cíl prozkoumat, jakým způsobem je ve filmech Xaviera Dolana zobrazena performativita genderu. Teoretická část práce se nejprve věnuje definici a teoretickému zakotvení performativity genderu z pohledu několika autorů, především Judith Butler. Tato část práce podrobněji představí koncepty performativity genderu, které budou nutné k analýze zkoumaných filmů. Teoretická část dále představuje queer teorie a na ni navazující kapitolu věnovanou queer filmu, pod který by Dolanova tvorba spadala. Do teoretické části je také zahrnuta kapitola věnovaná pojmu mise-en-scène. Metodologická část uvede metodu sémiotické analýzy a představí obsahy zkoumaných filmů. Analytická část práce představuje vlastní sémiotickou analýzu zkoumaných filmů. Cílem analytické části je zjistit, jakým způsobem Dolan ve svých filmech pracuje s performativitou genderu a jak je vizuálně zobrazována.

## **Abstract**

The aim of this diploma thesis is to explore the way how the gender performativity is portrayed in Xavier Dolan's films. The theoretical part of the thesis first deals with the definition and theoretical grounding of gender performativity from the perspective of several authors, mainly Judith Butler. This part of the thesis will detailly introduce the concepts of gender performativity, which will be necessary for the analysis of the studied films. The theoretical part also presents the queer theory and the related chapter devoted to queer film, which would also include Dolan's work. Lastly, this part also includes a chapter devoted to the concept of mise-en-scène. The methodological part introduces the method of semiotic analysis and introduces the synopsis of the studied films. The analytical part of the work presents its own semiotic analysis of the examined films. The aim of the analytical part is to find out how Dolan works with gender performativity in his films and how it is visually portrayed.

## **Klíčová slova**

gender, performativita genderu, sexualita, queer film, Xavier Dolan, sémiotická analýza

## **Keywords**

gender, gender performativity, sexuality, queer film, Xavier Dolan, semiotic analysis

## **Title**

Visuality of gender performativity in Xavier Dolan's films

## **Poděkování**

Rád bych poděkoval vedoucí práce Mgr. Ivě Baslarové, Ph.D. za její ochotu, pomoc a cenné rady, které byly nezbytné pro vznik této práce.

## Obsah

1. Úvod.....	8
2. Teoretická část práce.....	10
2.1. Gender a identita .....	10
2.2. Akt a performativita .....	12
2.3. Performativita genderu.....	14
2.4. Drag a travesti.....	16
2.5. Queer teorie .....	18
2.5.1. Queer cinema.....	19
2.5.2. Québec New Wave.....	21
2.6. Mise-en-scène .....	21
3. Metodologická část práce .....	24
3.1. Metodologie .....	25
3.2. Sémiotika .....	26
3.3. Sémiotická analýza.....	26
3.3.1. Kódování a dekodování.....	28
3.3.2. Denotace a konotace.....	28
3.3.3. Paradigmatické a syntagmatické uspořádání .....	29
3.4. Vzorek zkoumaných filmů .....	30
3.5. Obsah zkoumaných filmů.....	30
3.5.1. Zabil jsem svou matku (2009).....	31
3.5.2. Imaginární lásky (2010) .....	31
3.5.3. Laurence Anyways (2012).....	31
3.5.4. Tom na farmě (2013) .....	32
3.5.5. Mami! (2014).....	32
3.5.6. Je to jen konec světa (2016) .....	32
3.5.7. The Death and Life of John F. Donovan (2018) .....	33
3.5.8. Matthias a Maxime (2019) .....	33
3.6. Reflexe vztahu Xaviera Dolana, filmu a sexuality .....	34
3.7. Pozicionalita výzkumníka .....	35
4. Analytická část práce .....	37
4.1. Queer cinema a subverze identit, sexuality a rodiny.....	37
4.1.1. Queer film a identita .....	37
4.1.2. Subverze vztahů a rodiny .....	39
4.2. Analýza performativity genderu .....	40
4.2.1. Performativita transexuální ženy .....	41

4.2.2.	Performativita a vizáž.....	46
4.2.3.	Sexualita ve filmu Imaginární lásky .....	48
4.2.4.	Hraní genderových rolí.....	49
4.2.5.	Filmový prostor a mise-en-scène.....	52
4.2.6.	Kompozice obrazu a její vliv na identitu postav .....	59
4.2.7.	Subjektivní obrazy a jejich význam.....	65
4.3.	Diskuze.....	68
5.	Závěr.....	71
6.	Seznam zkoumaných filmů .....	73
7.	Seznam literatury.....	73



## 1. Úvod

Ve své diplomové práci se budu zabývat vizualitou performativity genderu ve filmech režiséra Xaviera Dolana. Ten se do povědomí veřejnosti dostal již ve svých 20 letech, kdy natočil svůj filmový debut *Zabil jsem svou matku* (2009), kde prozkoumával komplikovaný vztah matky a jejího homosexuálního syna, kterého si Dolan sám zahrál. Režisér pak v pravidelných intervalech přicházel s novými filmy, které se nebály vypovídat o komplikovaných tématech identity, sexuality a rodiny. Tyto příběhy pak režisér zabalil do audiovizuálně zajímavé podoby, kde kombinoval současné hudební trendy s estetikou hudebních videoklipů.

Ačkoli jsou filmy Xaviera Dolana známé svou prezentací queer identit, pokusím se na zkoumané filmy zaměřit z jiného úhlu pohledu. V této práci se na Dolanovu tvorbu zaměřím skrz genderovou perspektivu, konkrétně skrz koncept performativity genderu. Pokusím se optikou performativity genderu analyzovat zkoumané filmy a zjistit, jakým způsobem je performativita genderu vizuálně zobrazena. Věřím, že tato perspektiva aplikovaná na Dolanovu tvorbu může nabídnout nové poznatky o tom, jak je možné ve filmu pracovat s nenormativními identitami a sexualitami. Zároveň může nabídnout poznatky za pomoci kombinace perspektivy genderu, queer teorie a filmové vědy.

Teoretickou část práce začnu kapitolou, která definuje vztah genderu a identity, což bude nezbytné pro další kapitoly teoretické části práce. V této kapitole se budu zabývat rozdíly mezi genderem a pohlavím z pohledu několika autorů, ale dotknu se také témat genderové identity a sexuality v kontextu heteronormativní společnosti.

Stěžejní teoretické zakotvení této části práce se bude opírat o dílo Judith Butler (1988, 2004) a dalších autorů, kteří se věnují performativitě genderu, kterým jsou pak věnovány následující kapitoly Akt a performativita a Performativita genderu. V těchto kapitolách představím pojmy spojené s konceptem performativity genderu a následně povedu diskuzi mezi několika autory na téma performativity genderu. Kapitoly věnované genderu a sexualitě pak uzavře kapitola zabývající se fenoménem drag a travesti, která volně navazuje na myšlenky prezentované v předchozích kapitolách.

Druhá rovina teoretické části bude zaměřena na queer perspektivu daného tématu práce. V první kapitole této části vymezím pojem *queer* a představím koncept queer teorie a způsob, jakým pracuje s identitami a sexualitami. Plynule poté propojím queer teorii a film v kapitole věnované queer filmu. V té představím několik definicí queer filmu, které

následně aplikuji na výzkumný vzorek filmů. Do queer filmu jsem dále zařadil kinematografický směr Québec New Wave a to především z toho důvodu, že sám Xavier Dolan by do tohoto směru patřil. Xavier Dolan je řazen do Quebecu díky tomu, jak pracuje s tématy, které by se daly označit jako feministické. Teoretickou část pak uzavřu kapitolou věnovanou filmovému pojmu *mise-en-scène*, který představí několik pojmů z filmové vědy, nezbytných pro analýzu zkoumaných filmů.

Metodologická část této práce uvede čtenáře a čtenářky do metod využitých pro analýzu v této práci. V kapitole Metodologie představím a definuji metodu sémiotické analýzy, kterou jsem se rozhodl pro cíl této práce využít. Sémiotická analýza mi pomůže definovat pojmy, které jsou pro daný typ analýzy nezbytné a dále představí několik přístupů využitých při analýze Dolanových filmů.

Do metodologické části jsem dále zařadil stručné obsahy zkoumaných filmů, které čtenářům a čtenářkám pomohou se lépe orientovat v ději při analýze jednotlivých částí filmů. Metodologická část práce dále obsahuje kapitolu věnovanou přímo režiséru Dolanovi a jeho názorům na film, sexualitu a identitu. Tato kapitola převážně obsahuje výtažky z rozhovorů s režisérem a nabízí tak bližší pohled na režiséřův vztah k feministickým tématům. Poslední kapitolou metodologické části je reflexe pozicionality výzkumníka této práce, což je nezbytnou součástí feministického výzkumu.

Poznatky získané během analýzy budou prezentovány v analytické části práce, která bude reflektovat teoretické zakotvení a vlastní interpretace. Tato část bude rozdělena do několika kapitol, které tematicky rozřadí poznatky analýzy. Úvodní tematický okruh analýzy se bude věnovat queer filmu a způsobu, jak do tohoto směru zapadají Dolanovy filmy. Dále představím několik témat, které se v Dolanových filmech často opakují a daly by se označit jako témata feministická.

Následující tematický okruh analytické části bude již přímo rozebírat vybrané momenty performativity genderu ve zkoumaných filmech. Vzhledem k tomu, že Dolanovy techniky zobrazování performativity genderu se v jeho filmografii často opakují, poznatky a interpretace získané během analýzy budou následně prezentovány v tematických kapitolách. Tuto práci následně uzavřu diskuzí, kde poznatky analýzy srovnám s filmy režiséra Pedra Almodóvara, který ve svých filmech rovněž pracuje z nenormativními identitami a performativitou genderu. Tato kapitola by měla zařadit

Dolanovu tvorbu do širšího kontextu a nabídnout čtenářům a čtenářkám této práce prostor pro diskuzi.

## **2. Teoretická část práce**

V teoretické části diplomové práce představím hlavní teoretická východiska stěžejní pro zodpovězení mého výzkumného tématu. Vzhledem k tomu, že se tato práce bude snažit představit vizuální techniky ve filmech Xaviera Dolana použité k zobrazení genderových a sexuální identit hlavních filmových hrdinů a hrdinek, začnu teoretickou část práce kapitolou, která představí vztah mezi genderem a identitou.

### **2.1. Gender a identita**

Z literární perspektivy jsou pohlaví a sexuální identita závislé na narativech, které máme jako společnost k dispozici pro prezentaci našich zkušeností. Jazykové prostředky nazývané tropy, které se opakováním v kulturních prostředích a mezi různými disciplínami mohou stát „přirozenými“ a postavy, ke kterým se vztahují se stávají skutečnými. Nebo tím, co z pohledu Foucaulta (1978, 351), vnímáme jako původ nějakého reálného jevu, je ovšem ve skutečnosti pouze efekt produkováný diskurzem. Anne Fausto-Sterling (2001) říká, že evropská a americká kultura je hluboce oddána myšlence, že existují pouze dvě pohlaví. Až do té míry, že i náš jazyk odmítá jiné možnosti. Pokud má stát a právní systém potřebu udržovat dualitu pouze mezi dvěma pohlavími a naše kolektivní biologická těla odmítá a pokud nám příroda skutečně nabízí více než dvě pohlaví, pak naše současné rozdělení maskulinity a ženskosti jsou jen kulturní zvyky.

Tvrzení, že dualita pohlaví je jen kulturní zvyk či metafora se pak odráží i v jiných oborech. Emily Martin (1991) tvrdí, že kultura formuje naše chápání přírody a pocit, že se učíme o přírodních procesech je ve skutečnosti učením se o kulturních přesvědčeních, která jako by byla součástí přírody (Martin 1991: 485). To má za následek vnímání maskulinity a femininity jako jevu pevně zakotveného v přírodě.

Zatímco Fausto-Sterling (2001) vnímá gender jako kulturní pojetí založeném na chybném konceptu pohlaví, Martin (1991) vidí definice pohlaví ve spojení s kulturními předpoklady o genderu. To znamená, že oba pojmy konstrukce identity nejsou nikdy jasně rozlišeny, ani v oblastech metaforického jazyka. Do této diskuze vstupuje Judith Butler (2014), která v knize *Trampoty s rodom* (2014) zpochybňuje samotný pojem pohlaví jako primární koncept a myšlenku, že sexuální identita může existovat před kulturou. “Pohlaví je druh imitace, pro kterou neexistuje originál,” tvrdí Butler (2014: 127) a dodává, že “neexistuje žádný činitel za skutkem, ale spíše skutek vytváří činitele” (2014: 142). Tyto myšlenky poté formovaly teorii performativity.

Butler (2014) spojuje utváření genderové identity s jistou krizí v ontologii, která se projevuje jak v rovině sexuality, tak v rovině jazyka. Problémy nastávají především pokud vezme v potaz různé nové podoby utváření genderu, nejčastěji v případech transgender jedinců. Na úrovni jazyka se u těch jedinců setkáváme s nejasnostmi v oblasti oslovení, neboť zde není možné aplikovat podstatná jména jako muž a žena. Dalším příkladem mohou být i ustálené kategorie či role v sexuálních menšinách a s nimi spojené předsudky a stereotypy. Být *butch* lesbou tedy automaticky neznamená být mužem, ani osvojit si maskulinní chování (Butler 2014: 11).

MacKinnon zmiňuje, že mít gender znamená, že člověk už vstoupil do heterosexuálních vztahů podřízení (MacKinnon In Butler 2014: 12). To je dáno tím, že existuje určitá sexuální hierarchie, která ovlivňuje každého jedince a která vytváří a konsoliduje gender. Genderovou hierarchii konsoliduje především heterosexuální normativita, která zaručuje heterosexuální vztahy. MacKinnon (In Butler 2014: 12) vidí důležitou funkci této hierarchie právě při tvorbě genderových identit, neboť sama vytváří předpoklady, jak by měly genderové a sexuální identity vypadat. West a Zimmerman (2008: 103) pak dodávají, že gender je sociálně režírovanou dramaturgií ideální představy, kterou má určitá kultura o ženské a mužské identitě. Je ovšem nutné, aby publikum perfektně rozumělo předvedené formě.

Butler (2014: 13) by s tvrzením MacKinnon souhlasila v případě, kdy by bylo nutné se vzepřít heterosexuální normativitě v dané hierarchii, která určuje genderové identity. Avšak Butler (2014) zároveň dodává, že pokud má jedinec neurčitou genderovou identitu, neznamená to ještě, že by zpochybňoval normativní sexualitu. To znamená, že performance genderové subverze nemusí říkat nic o sexualitě nebo sexuální praxi, jak tvrdí Butler (2014: 13). Proto také není možné najít žádný vzájemný vztah mezi například transgender jedincem a drag performerem a předpovídat jejich sexuální praxi či identitu.

V této souvislosti se Butler (2014: 56) ptá: “Do jaké míry vytvářejí identity, tedy vnitřní koherenci subjektu a sebeidentifikační status osoby, regulační praktiky utvářené genderem a genderovým rozdělením?” Vzhledem k tomu, že identita je potvrzena prostřednictvím stabilizovaných pojmů pohlaví, genderu a sexuality, je možné zpochybnit i samotný koncept osobní identity. Butler (2014: 56) to odůvodňuje tím, že existují i genderově nekoherentní lidé, kteří se jeví jako osoby, nevyhovující genderově určeným normám kulturní poznatelnosti, podle které se osoby definují. Přičemž rozpoznatelné gendery ustanovují a udržují vztahy koherence a kontinuity mezi pohlavími, genderem a sexualitou.

Tím, že existují identity, které jsou potvrzeny kulturní maticí, musí pak nevyhnutelně existovat i identity, které potvrzené nejsou. Nepotvrzené identity jsou ty, při kterých gender nevyplývá z pohlaví nebo u kterých praktiky sexuality nevyplývají ani z pohlaví ani z genderu. Fakt, že tyto identity “neexistují” je pak důsledek kulturních pravidel, které vytvářejí a regulují podobu sexuality. Tyto druhy genderových identit, které vybočují z norem, jsou pak často definovány jako vývojové chyby či logická selhání (Butler 2014: 57).

## **2.2. Akt a performativita**

Butler (1988: 519) popisuje vytváření identity jako stylizované opakování aktů, které člověk činí. To se týká například mimiky těla, pohybů a jiných znaků, které jako soubor tvoří významy, které jsou pak čteny druhými. Významy lze podle Halla (1998) definovat jako sociální produkty, jejichž médium je jazyk a užívání symbolů. Vzhledem k faktu, že je význam produkován, je možné aby jedna událost nabývala několika různých významů, neboť ty mezi sebou svádí neustálý boj. Význam musí tedy v dané kultuře získat určitou validitu, legitimitu a samozřejmost. Nicméně, význam není určován realitou jako takovou, ale prostřednictvím označováním vykonávaném sociální praxí (Hall 1998: 1052). Významy ovšem nejsou produkovány náhodně a tudíž jsou ovlivněny dominantním diskurzem v rámci daného kulturního kontextu. Díky tomuto procesu má dominantní kultura moc označovat události jistým způsobem a udržovat tak určitou škálu významů, se kterými mohou jedinci v rámci sociální praxe pracovat (Hall 1998: 1055).

Pokud je tedy gender ustanovený skrz akty, které jsou interně diskontinuální, pak se samotná identita stává konstruovanou a performance jedince úspěšnou. To znamená,

že se pro sociální publikum stala tato performance uvěřitelnou (Butler 1988: 520). Identita v tomto smyslu funguje jako přesvědčivá iluze.

Co je tedy samotný akt? Podle Butler (1988: 525) jde o sdílený zážitek nebo o kolektivní čin. Akt, jakým je i gender, se vyznačuje aktivním přijetím kulturních významů, se kterými se učí pracovat. Během tohoto procesu je jedinec stále vystaven tlaku společnosti, v níž tyto významy vznikly. Každý jedinec předvádí své akty s různými nuancemi, nicméně nutno podotknout, že je pod stálým dohledem společnosti, která drží v rukou moc v podobě trestů a sankcí (Butler 1988: 525).

Akty, které jedinci konají či performují, jsou do určité míry ty samé akty, které se ve společnosti předávají z generace na generaci. Gender, který je tvořen těmito akty, funguje tedy jako scénář, který byl již nesčetněkrát realizovaný v nejrůznějších sociálních interakcích (Butler 1988: 525).

Victor Turner (1974 In Butler 1988: 526) tvrdí, že pro každý sociální akt je důležitá opakovaná performance. "Toto opakování je znovu přehraným a znovu prožitým sociálně ustáleným souborem významů," jak říká Turner (In Butler 1988: 526). V kontextu genderu by to znamenalo, že významy, které jsou individuální se díky aktům stávají stylizované a tato akce se pak nutně stává veřejnou. Tato skutečnost pak ovlivňuje akty samotné, které se snaží co možná nejlépe zapadnout do binárních kategorií, které členům společnosti pomáhají rozlišit, kdo je muž a kdo žena (Turner 1974 In Butler 1988: 526). V případě drag performerů nebo transvestitů ovšem nastává konflikt mezi vzhledem a genderovou identitou. Nicméně i genderová identita těchto jedinců je skutečná, stejně jako kterákoli jiná identita, která zapadá do kategorií, jež splňují očekávání společnosti (Butler 1988: 527).

Tím se dostáváme k důležitému aspektu každého sociálního aktu a tím je čitelnost. Heritage (1984: 136-137 In West, Zimmerman 2008: 108) říká, že jedinci si v kontextu společnosti předávají zprávy, které umisťují tyto jedince do určitého sociálního rámce a na které jsou navázány určité důsledky. Neboť jakákoliv činnost podléhá v rámci společnosti hodnocení, a proto jsou jednotlivé akty často plánovány již s ohledem na případnou reakci. Každý sociální akt tak pracuje s rizikem *genderového posuzování*, neboť každá činnost, kterou jedince provádí je činností interaktivní. To podle Heritage (1984: 136-137 In West, Zimmerman 2008: 108) znamená, že jedinci si mohou své činnosti naplánovat vzhledem k okolnostem nebo sociálním situacím, ve kterých se právě nacházejí.

V souvislosti s čitelností genderu Butler (1988: 522) tvrdí, že gender není esenciální danost člověka, ale jsou to právě sociální akty, které vytvářejí ideu genderu, bez kterých by gender nemohl existovat. Proto jsou jedinci nuceni si vytvořit určitou strategii při performování genderu, tak aby zabránili nátlaku a případným trestům. Vzhledem k tomu, že k současné společnosti patří také oddělení různých genderových identit, ti, kdo do daných identit nezapadají jsou odsouzeni se neustále potýkat s nejrůznějšími formami trestů (Butler 1988: 522).

### 2.3. Performativita genderu

V této kapitole se pokusím definovat klíčový koncept pro tuto diplomovou práci, tedy performativitu genderu. S tímto konceptem nepracuje pouze Judith Butler, ale hned několik autorů. Performativitu genderu v díle Butler (2014, 1988) doplním o esej Sary Salih, která reaguje právě na Butler (2014). Využiji také text Judith Halberstam (1998), která spojuje performativnost genderu s kulturou drag. Dále pak využiji koncept *dělání genderu* představený Candace West and Donem H. Zimmermanem (2008).

Butler (2014: 14) používá při definici performativity genderu metaforu, ve které je určitým jedincům přisouzena autorita spojená s očekáváním schopnosti odkrývání významů. Tato očekávání a významy pomáhají k odkrývání genderu, tedy pokud by se očekávání v očích těchto privilegovaných jedinců naplnila. Tím Butler (2014: 14) jasně říká, že performativita není individuální akt, ale určité opakování významů, které dosahuje svého výsledku díky naturalizaci v kontextu těla. Vnímání genderu jako performativního aktu se snaží upozornit na fakt, že to, “co chápeme jako vnitřní podstatu genderu, je ve skutečnosti vytvářené prostřednictvím konkrétního souboru konání, které jsou postulované přes genderovou stylizaci těla” (Butler 2014: 14). To znamená, že to, co je často považováno za vrozený rys jedinců, je ve skutečnosti očekávání vytvořené pomocí určitých tělesných aktů.

Tím, jak je gender zakódovaný v sociálních aktech jedinců, se zabývá i West a Zimmerman (2008), ale jejich myšlenky a terminologie se od Butler (2014, 1988) v mnohém liší. Jedním z rozdílů je způsob, jakým West a Zimmerman (2008) pracují s genderem. Vnímají ho v mezích binárních kategorií, tedy kategorií muž a žena a dále tvrdí, že během sociálních interakcí dochází ke kategorizaci, během které jsou jedinci rozřazeni do předem vytvořených kategorií genderu. Koncept *dělání genderu* (doing

gender) tedy definují jako “soubor sociálně řízených činností v rovině vnímání, interakcí a mikropolitiky, jež odrážejí konkrétní zájmy beroucí na sebe podobu maskulinní a femininní přirozenosti” (West, Zimmerman 2008: 100).

Podobně jako Butler (2014, 1988), i West a Zimmerman (2008: 100) vyzdvihují důležitý aspekt sociálních situací, v rámci kterých je gender dělán. Vnitřní individuální motivace jedinců se přesouvají na oblast sociálních vztahů a poté na oblast institucionální, ve které gender funguje jako výsledek a příčina nejrůznějších forem sociální organizace. Nutno dodat, že právě v oblasti sociální organizace dochází k rozdělování do binárních kategorií, které společnost vnímá jako zásadní a trvalé. Toto rozdělení je dále podporováno dělbou práce či častým poukazováním na odlišné chování a postoje žen a mužů (West, Zimmerman 2008: 101).

V čem se naopak West a Zimmerman (2008) a Butler (2014, 1988) shodnou je způsob chápání genderu, který je utvářen během každodenních činností. Existuje totiž definice genderu, která vychází z Goffmana (1976), kde je důležitým aspektem behaviorální rovina. V té je gender pojímán jako hraní rolí, v rámci nichž jedinci svůj gender předvádí. Pro Goffmana (1976: 69-70) je předvádění genderu chování, které je hluboce zažitá a strukturovaná. Zároveň jde o interakci, ve které se zakládají vztahy podřízenosti a nadřazenosti. Podobně jako v metafoře, kterou používá Butler (2014: 14), kde je určitým jedincům přisouzena autorita rozhodovat o tom, zda byl gender předveden správně. Goffman (1976: 25) dále tvrdí, že předvádění rolí se odehrává na *jevišti* před zraky publika, tedy společnosti, která rozhoduje o tom, zda dané roli uvěří nebo ne. Goffman (1976) definuje různé aspekty tohoto předvádění jako *scénu*, tedy pomyslné nehybné kulisy, dále pak *zákulisi*, místo mimo sociální interakce, a *fasádu*, což je veškerá činnost, kterou jedinec předvádí, která je ovlivněna vnějšími rysy jako je gender, věk, oblečení, líčení. Jedním z dalších Goffmanových termínů (1976: 108) je *region*, který je definovaný jako místo do určitého stupně ohraničené bariérami vnímání a především je místem, kde platí určité sociální normy. Podle těchto sociálních norem jsou pak regiony ohraničeny a jedinci jim pak přizpůsobují své předvádění genderu.

Goffman (1976) dále říká, že “znázornění genderu není ani tak výsledkem naší esenciální pohlavní přirozenosti, jako interakčního zobrazení toho, co bychom rádi sdělili o pohlavní přirozenosti za pomoci zažitých výrazových prostředků” (Goffman 1976: 75). Z této definice tedy vyplývá, že každý člověk má v sobě zakódovanou nějakou pohlavní přirozenost, určitý rys, který se poté projevuje v rámci sociálních interakcí. Zde se opět ukazují rozdílné pojímání genderu v díle Goffmana (1976) a Butler (2014, 1988) neboť



ona tvrdí, že to, co vnímáme jako pohlavní přirozenost jsou očekávání projevující se v sociálních interakcích.

Nicméně to, co vytváří efekt pohlavní přirozenosti či určitých vnitřních rysů na povrchu těla, jsou akty, gesta a sexuální touha. “Ty jsou ztvárněny performativně v tom smyslu, že podstata či identita, kterou chtějí vyjádřit, je umělým produktem, který vznikl a je udržovaný tělesnými znaky a jinými diskurzivními prostředky. Performativnost genderově určeného těla znamená, že bez rozmanitých aktů konstituujících jeho realitu nemá toto tělo nijaký ontologický status,” tvrdí Butler (2014: 212).

Butler (2014: 212) pokračuje argumentem, že pokud je realita vytvořená jako vnitřní podstata, jde o důsledek a funkci veřejného a sociálního diskurzu, veřejné regulace fantazie prostřednictvím politiky povrchu těla, kontroly genderové hranice, čímž nastoluje integritu subjektu. Akty, gesta a touhy tedy vytváří iluzi vnitřní genderové podstaty, která je udržovaná pro regulaci sexuality v rámci reprodukční heterosexuality (Butler 2014: 212).

## 2.4. Drag a travesti

To, co může nabourat společensky přijímaný řád mezi vnějším vzhledem a vnitřní podstatou, se nazývá *drag* nebo také *travesti*. Jde o záměrnou stylizaci, během které si jedinec osvojí styl oblékání, vizáže a také gest primárně spojené s opačným genderem. Z mužů se stávají *drag queens*, z žen naopak *drag kings*. Halberstam (1998: 233) tvrdí, že fenomén *drag* je možné vystopovat až do první poloviny 19. století, kdy se tento termín používal pro divadelní herce v ženských rolích a mladé muže, kteří rádi nosili sukně. Dále dodává, že ženy převlékající se za muže (male impersonators) byly součástí divadelních představeních už více jako 200 let, avšak fenomén *drag kings* se začal objevovat teprve nedávno (Halberstam 1998: 232). Newton (1972 In Butler 2014: 213) definuje travesti a drag jako dvojitou inverzi, díky které je možné na vzhled jedince nahlížet jako na pouhou iluzi. Cross-dressing, tedy nošení ženského oblečení muži a naopak, znamená vnitřní podstata jedince (tělo) je rozdílná od vnějšího vzhledu (oblečení). Zároveň ukazuje i opačnou inverzi, kdy vnější vzhled, ve smyslu těla a genderu, je rozdílný od vnitřní podstaty, ve smyslu osobní identifikace.

Genderová identita se v rámci stylizace travesti, drag či cross-dressingu stává předmětem parodie. Avšak, jak tvrdí Butler (2014: 214), z pohledu feministické teorie se

podobné stylizace jako drag či travesti jevit jako degradace žen, ale také jako nekritické osvojení si heteronormativních stereotypních pohlavních rolí. Nicméně vztah mezi originálem a parodií nemusí být nutně z feministické perspektivy takto problematický, dovoluje nám pochopit způsob, jakým je možné přeformulovat vztah mezi primární identifikací, tedy původním významem uděleným genderu, a genderovou zkušeností.

Drag či travesti stylizace může nicméně nabídnout tři kontingentní dimenze významové tělesnosti, jak dále tvrdí Butler (2014: 214). Tedy *anatomické pohlaví*, *genderovou identitu* a *genderovou performanci*. Butler (2014: 214) říká, že “pokud je anatomie osoby jiná než jeho či její gender a oboje je odlišné od performovaného genderu, potom performance naznačuje nejen nesoulad mezi pohlavím a performancí, ale i mezi pohlavím a genderem a také mezi genderem a performancí.” Dále dodává, že “travesti je imitací genderu, která implicitně odhaluje imitativní strukturu samotného genderu jako i jeho podmíněnost” (Butler 2014: 214).

Tím, že drag a travesti používají ve své stylizaci určitý unifikovaný obraz ženy a muže, poukazují zároveň na falešnou naturalizaci těchto ženských a mužských genderových aspektů v rámci regulačních procesů heterosexuální koherence. Avšak podle Butler (2014: 214) není možné chápat pohlaví a gender pouze jako nástroj heterosexuální koherence, ale také jako odnaturalizovanou performanci, při které vycházejí najevo stylizované kulturní významy, které vytváří dojem přirozené jednoty (Butler 2014: 214).

Butler (2014: 214) onu genderovou parodii obhájí ne proto, že by věřila, že existuje originál, od kterého se tyto parodie odvíjí, ale proto, že jde o parodii na pouhou představu originálu. Neboť genderová parodie odhaluje, že původní identita, podle které se utváří gender, je imitace bez původu, což v důsledku znamená, že parodická stylizace hegemonickou kulturu zbavuje nároku na naturalizované genderové identity (Butler 2014: 215).

Avšak současná reprezentace maskulinity bílých mužů nepochybně závisí na stále představě o reálnosti a přirozenosti mužského těla a jeho dopadech na mužské tělo. Bílí muži mají podle Helberstam (1998) obrovský vliv na potlačování performativní stránky maskulinity, to znamená, že v tomto směru nemůže být maskulinita imitována (Helberstam 1998: 234-235).

## 2.5. Queer teorie

Termín queer se dostal do povědomí během konce osmdesátých let a zastával reprezentaci pozitivní sebeidentifikace, zároveň se snažil upozornit na problematické vnímání kolektivní queer identity a snažil se dát hlas queer jedincům (Nowlan 2010: 4). Přední queer teoretička Eve Kosofsky Sedgwick (1992) tvrdí, že za termínem queer se neskrývá žádná reprezentace nové politické identity, ale spíše platforma pro politické hnutí sloužící k dělení identit, směřující k hnutí zastávající queer *post-identity* (Sedwick 1992 In Nowlan 2010: 4-5).

Počátky queer teorie se datují na začátek devadesátých let, kde ve Spojených státech vznikla jako reakce na esencialistické teorie o pohlaví a genderu. Účelem queer teorie měla být obrana a ospravedlnění pohlavních i genderových identit jako sociálně konstruovaných. V textech vycházejících z queer teorie se pracuje s termínem *queer* jako označením pro všechny sexuální minority, které se cítí být marginalizovány z důvodu svých sexuálních praktik (Jagose 1998: 1). Queer teorie se snaží změnit pohled na to, jak je ve společnosti chápáno utváření identit. V současných společenských vědách se s konceptem identit pracuje již komplexně, nahlíží se na společenské, politické, ekonomické a kulturní faktory. Z tohoto pohledu lze identitu chápat jako neustálý proces, který se mění a je fluidní.

Queer teorie představuje kritický zásah do diskurzivní konstrukce sexuality a genderu v rámci binárního uspořádání postavením na opozičním vztahu mezi *normální* a *abnormálním*, *heterosexualitou* a *homosexualitou*, *dominantní* a *podřazeným* nebo také *centrem* a *periferií*. V tomto směru queer teorie upozorňuje na vnímání normálního je čistě závislé na definování abnormálního jako přímého protikladu, tedy pro definování heterosexuality je nutné odkázat a vyhranit se proti homosexualitě jakožto protikladu (Nowlan 2010: 5-6)

Využitím metodologie dekonstrukce se queer teorie snaží vyvrátit esencialistické pojetí genderu a sexuální identity, především ve vztahu s minoritními identitami gayů a leseb. Cílem by mělo být nalezení nového chápání kategorií *hetero* a *queer* jako překrývajících se entit, které nestojí proti sobě. Tím by vznikl prostor pro akceptování nejrůznějších identit, které se utvářejí performancí v rámci socializaci a akulturalizace, které by fungovaly ve vzájemném soužití (Nowlan 2010: 7)

V této práci budu s queer teorií pracovat ve vztahu s populární kulturou, konkrétně způsobem, jakým se dá queer teorie aplikovat na filmovou tvorbu. Queer teorie v této oblasti nabízí způsob, jak zkoumat politické překážky, které formují *základ a příčinu* marginalizovaných queer jedinců. Queer teoretiky zajímá také *efekt* způsobený přesvědčením většinové společnosti o binárním rozdělení pohlaví a sexuální orientaci (McLelland 2005: 5).

Z pohledu queer teorie není “současný homosexuál” tvořen genetikou, rodinnými kořeny či psychologickými faktory, ale diskurzivními formulacemi, které utváří jeho roli v rámci širšího společnosti. Jeho role se stává symbolickou, v opozici vůči heterosexuálním jedincům (McLelland 2005: 7). Role, ve kterých jsou homosexuálové zobrazováni ve filmové tvorbě, jsou ovšem často stereotypní. Homosexuální muži jsou především spojováni s módou, interiérovým designem a spotřební kulturou obecně, tedy charakteristikami, se kterými jsou také stereotypně spojovány ženy. Právě díky těmto charakteristikám pak ve filmech vystupují roli “nejlepšího kamaráda hlavní hrdinky” nebo “life-style gayů,” přičemž obě tyto vyobrazení homosexuality nijak nevyzývají diváky a diváčky k bližšímu pochopení queer komunity (McLelland 2005: 2).

Problém s podobným zobrazováním jedné určité minoritní komunity, ať už sexuální či rasové, je v tom, že role, které se objevují ve filmové nebo televizní tvorbě, poté symbolicky reprezentují celou danou komunitu. Diváci poté projektují stereotypy spojené s určitým způsobem mluvy, mimiky či stylu oblékání na všechny jedince, kteří se hlásí k dané komunitě. Tímto argumentem se opět vracíme k Butler (2004), která zdůrazňuje, že homosexualita musí být performována pomocí aktů a kódů, které jsou s homosexualitou spojené, aby byla pro společnost čitelná.

### **2.5.1. Queer cinema**

Queer cinema vznikla jako reakce na kritiku queer teorie na filmovou a televizní tvorbu, která podporovala nedostatečnou reprezentaci queer postav nebo její stereotypní zobrazování. V devadesátých letech dvacátého století vzniklo hnutí New Queer Cinema jako spojení queer teorie a filmové tvorby, která byla určena pro neheteronormativní publikum. Tyto většinou nezávislé filmy se vyznačovaly tím, že pracovaly s rozdílnou reprezentací gayů a leseb než bylo obvyklé v mainstreamové tvorbě. Alexander Doty (1998) tvrdí, že “zatímco někteří by chtěli uchovat pojem queer jen pro takové filmy,

keré se zabývají progresivním nebo radikálním politickým postojem k genderu a sexualitě, faktem zůstává, že queer a queerness je v současnosti využívány filmovou teorií a teorií populární kultury a kritikou ve vztahu k široké škále politických a ideologických postojů, od konzervativních po radikální” (Doty 1998: 149).

Benshoff a Griffin (2006: 9-12) nabízejí pět odpovědí na otázku: “Co je to queer film?”.

1. “Film by bylo možné označit jako queer, pokud se zaměřuje na postavy, které jsou queer.”
2. “Film by bylo možné označit jako queer, pokud je napsaný, režírovaný nebo produkováný queer tvůrcem nebo v něm hrají queer herci.”
3. “Queer film je takový film, který se zaměřuje na queer diváky.”
4. “Některé žánry mají tendenci zdůrazňovat alternativy k normativitě, především v ohledu na gender a sexualitu.”
5. “Jako queer filmy se mohou považovat nejrůznější filmy, které vyzívají a nabádají diváky a diváčky, aby se identifikovali s postavami, které mohou mít odlišné zkušenosti než oni.”

Tyto definice mohou také upozornit na rozdíly v reprezentaci LGBTQ+ menšiny a queer cinema. Zatímco dřívější tvůrci se snažili o pozitivní reprezentaci této menšiny, noví tvůrci se již snaží hledat nové způsoby pro spojení umění a politického aktivismu. Experimentální filmařka Barbara Hammer (1993: 70-75) tvrdí, že queer kultura a zkušenost by měla být vyjádřena naprosto odlišným až radikálním způsobem, který by pouze nekopíroval narativní schémata mainstreamových filmů, ale zvolil spíše vlastní experimentální přístup.

Spojením autorských filmů a aktivismu vznikl v devadesátých letech směr nazývaný New Queer Cinema. Tento směr se stal platformou pro experimentování s žánry, v rámci něhož vznikly muzikály jako *Zero Patience* nebo opery, které s sebou nesly politické metafory o problematice HIV. Ruby Rich (1992) vidí ve směru New Queer Cinema příležitost, pro osvobození queer identity, vznik nových žánrů a nahlédnutí zpět do historie skrz queer perspektivu. Pomocí způsobů přivlastňování (appropriation), imitace a parodie podrývá New Queer Cinema starší teorie o politice identity (Rich 1992: 41-44).

### 2.5.2. Québec New Wave

Na přelomu nového milénia se začíná formovat nové uskupení mladých nezávislých filmařů, které mělo značný vliv na současnou quebéckou kinematografii, později označovanou jako Québec New Wave (quebécká nová vlna). Tato nová vlna byla pro quebéckou kinematografii svěžím větrem, který dovolil filmařům prozkoumat témata opuštěnosti dnešní mládeže, nenaplněné lásky, nudy všedních dní či politiku identit a intimity. Všechna tato témata pak dává do spojení s quebéckou národní identitou, která jako by byla v opozici vůči britským kolonizátorům, anglicky mluvící Kanadě a současnosti také vůči imigrantům, s rozdílnými kulturami a náboženskými kořeny. Z formální perspektivy filmaři nové vlny experimentují s délkou záběrů, geometrickými motivy, nestandardní kompozicí či přenesením pozornosti na charaktery, čímž vyvolávají pocit odcizení (Baillargeon 2014: 171-172).

Narozdíl od tvůrců 80. až 90. let, kteří reflektovali krizi identity v době, kdy se země otevřela imigraci a kulturní diversitě, tvůrci nové vlny, plně zakotvení v globalizovaném světě, soustředí svou pozornost na spojení mezi intimitou a politickými vztahy v kontextu milostných příběhů ztvárnujících obraz nenaplněných romantických fantazií dnešní zklamané mládeže. Sociálně konstruované identity, jak individuální tak kolektivní, ukazují ve filmech nové vlny proces, během kterého jsou tyto identity formované skrz mezilidské interakce. (Baillargeon 2014: 173). Více, než snaha vysvětlit publiku spojený identit s intimitou, se tvůrci nové vlny zaměřují na vyobrazení selhání při snaze vytvořit smysluplný vztah, který je v společnosti často spojován s chápáním svazku a intimity. Představa milostného selhání také zdůrazňuje napětí mezi identifikací a disidentifikací, které vytváří paradox mezi pocitem sounáležitosti s komunitou a zároveň pocitem naprosté izolace (Baillargeon 2014: 174).

### 2.6. Mise-en-scène

Mise-en-scène je často používaným termínem v oblasti filmové vědy a kritiky, který by se dal z francouzštiny přeložit jako *umístění na scéně*. Zde se nabízí projevení s Goffmanovou (1976) teorií hraní rolí a několika pojmy definovanými v předchozích

kapitolách. Především pojmy “scéna” a “regiony”, které Goffman (1976) používá k popisu sociálních interakcí, spadají ve filmové terminologii pod pojem mise-en-scène.

Jedná se o vizuální obraz filmu, tedy všechny prvky, které se objevují před kamerou a jejich uspořádání, a jedná se o první krok k porozumění toho, jak film utváří a reflektuje významy. Mise-en-scène může být ve filmu utvářena díky kompozici, výpravě, kostýmům, gestům a mimice herců a podobně (Eco 1977: 108). Od řemeslníků, kteří mají na starosti výpravu, ke kameramanovi, který snímá a nasvěcuje scénu, mise-en-scène je výsledkem spolupráce mnoha profesionálů, kteří se řídí požadavky a vizí režiséra. Obecně se za mise-en-scène mohou považovat fyzické elementy utvářející konečný filmový obraz, tedy to, co divák vidí a slyší. Při analýze filmové mise-en-scène je posuzována vizuální prezentace a příběh, který je vyprávěn. Mise-en-scène pomáhá vytvářet pocit místa, náladu a poskytuje vizuální informace o světě filmového příběhu.

Mise-en-scène překračuje obsah a uspořádání, aby vyjádřila zpracování vizuálních aspektů scény, tak aby se zesílil její význam a poselství. Spolupráce mezi režisérem, dramaturgií a publikem je klíčová pro formování mise-en-scène, všichni tři aktéři jsou k formování stejně důležití. Podle Pavise (1982: 150) máme jako publikum možnost vnímat mise-en-scène jako způsob nahlížení na dílo očima režiséra, ačkoliv nemáme přímo přístup k originálnímu textu, se kterým režisér pracuje. Pro režiséra je tedy klíčové vědět, kdo je publikum jeho filmu. Kvalita a kvantita elementů zahrnutých v mise-en-scène se může, vědomě i nevědomě, měnit podle spokojenosti publika.

Mise-en-scène je definována hned několika důležitými komponenty jako je dominant, lokace, nasvícení, úhel a filtr kamery, hloubka ostrosti a kontrast obrazu, kompozice, umístění herců či výprava. Dominant je označením pro výrazný vizuální obraz či aspekt dané scény, na který se tvůrce vztáhnout pozornost publika (Corrigan, White 2012: 63-64). V barevném filmu může být dominant zvýrazněn jasnější, živější či kontrastní barvou než je zbytek scény. V černobílém filmu se pozornost na dominant může vytvářet pomocí nasvícení a výsledným kontrastem mezi sytých stínů a intenzivního jasu. Nasvícení ovlivňuje ve vizuálním médiu emoce a náladu dané scény, neboť posílá publiku zprávu zvýrazněním či naopak ztlumením pozitivních a negativních aspektů scény.

Lokace má významný dopad na vizuální obraz. Záleží, jestli se hlavní hrdina nebo hrdinka nachází ve velkém, vzdušném pokoji nebo malém a stísněném. Díky lokaci se mají diváci možnost se dozvědět o náladě a stavu mysli protagonistů filmu. Například scéna odehrávající se v ložnici postav nám poskytuje příležitost dozvědět se něco o tom,

kdo hlavní postavy jsou a jak žijí. Je ložnice špinavá nebo čistá? Tyto podrobnosti vám mohou pomoci sdělit váš příběh vizuálně.

Dekorace nebo také výprava je v rámci lokace obzvláště odhalující. Často je možné ji analyzovat jako symbol v rámci příběhu či nějakého charakteru. Také barva může být čtena jako výraz hlubšího významu. V neposlední řadě i osvětlení může být klíčovým faktorem pro vzhled a dojem z filmu. Když mluvíme o osvětlení můžeme zmínit také o hloubce prostoru. Hloubka je dána vzdáleností mezi objekty, lidmi a scénérii, ovlivněná je jejich umístěním spolu s umístěním kamery a volbou objektivu (Zelenak 2003: 106-108).

Mise-en-scène nejen, že rozebírá komponenty jednotlivých filmových scén, ale také samotných záběrů, které pak dané scény tvoří. Již v pouhém jednom záběru filmu, který je definován délkou, je možné vyčíst několik významů a následně informací, které jsou publiku nabídnuté. Mise-en-scène je veškerý obsah daného filmové záběru či scény, kde má každý detail svůj význam (Sikov 2010: 8).

Samotné záběry filmu pak mohou být definovány vzdáleností objektu od kamery. Jednou z často používaných technik je *close-up*, kde se objekt nachází relativně blízko kamery. Objekt působí obrovsky a izolovaně v daném záběru. Close-up může být dále rozdělen na extrémní, který například zabírá detailní část těla, nebo střední, který je podobný portrétní fotografii a zabírá objekt od pasu nahoru. Dalšími technikami jsou *full shot*, který zabírá celé tělo objektu, či *long shot*, který zabírá objekt z velké vzdálenosti (Sikov 2010: 10). V kompozici záběru hraje roli nejen vzdálenost objektu od kamery, ale také úhel kamery. Pro běžné zobrazení objektu je využívám *eye-level shot*, kdy jsou oči objektu a čočka objektivu kamery v jedné linii. *Low-angle shot* znamená, že je náš objekt snímán zespodu, čímž je často zobrazována nadřazenost daného objektu. Naopak k podřazenosti objektu je využívám *high-angle shot* snímáný ze shora (Sikov 2010: 12-13).

Vzdálenost a úhel kamery společně tvoří kompozici obrazu. Podobně jako v malířství, kompozice tvoří významný aspekt při tvorbě finálního filmu. Kompozice v sobě je tvořena vztahem linií, hloubky, úhlů a je ovlivněna pohybem, ať už kamery nebo objektu před kamerou. Kompozice je dále ovlivňuje formát obrazu, tedy poměr výšky a šířky filmového obrazu (Sikov 2010: 20-21).



### 3. Metodologická část práce

V metodologické části této práce zdůvodním výběr a představím výzkumnou metodu, kterou jsem se rozhodl využít pro tento výzkum. Nejprve však definuji výzkumný vzorek, což je v tomto případě výběr filmů Xaviera Dolana. Pro čtenáře a čtenářky této práce, kteří výzkumné filmy neviděli, jsem se rozhodl metodologickou část doplnit o stručné obsahy těchto filmů.

Vzhledem k tématu této práce bude třeba samotnou analýzu vybraných filmů Xaviera Dolana doplnit o genderovou perspektivu. Analytická část této práce bude tedy stát na pomezí sémiotické analýzy filmu a feministického výzkumu. V obecné rovině, “feministický výzkum o odstranění androcentrismu ve vědě se snaží narušit mocenské aspekty výzkumných procedur přiblížením objektu a subjektu výzkumu” (Šubrt a kol. 2010). Výzkum v této práci se, více než narušení mocenských struktur, bude snažit poskytnout pohled na spojení filmových technik s genderovou problematikou. Reinharz (1992: 3) tvrdí, že jednou z definic feministického výzkumu je, že takový výzkum musí brát v potaz kategorii genderu, což výzkum v této práci splňuje.

Běžnou praktikou feministického výzkumu je ukotvení pozicionality samého výzkumníka. Témata, která si feministické výzkumnice a výzkumníci vybírají, se mohou často v učitě rovině dotýkat i jich samotných a může pak docházet ke ztrátě objektivit daného výzkumu. Je proto důležité, aby výzkumníci a výzkumnice jasně definovali vztah, který ke svýho výzkumu mají. Kapitola, kde reflektuji svou pozicionalitu a subjektivní názor na filmy Xaviera Dolana, se nachází v závěru metodologické části práce.

Pro účely této práce jsem se také rozhodl definovat pozici samého režiséra Xaviera Dolana. Vzhledem k tomu, že Dolan figuruje u většiny svých filmů nejen jako režisér, ale také jako scénárista, střihač i kostymér, jeho pozice je pro analýzu jeho filmů zásadní. Kapitola, která Dolanovu pozici reflektuje, se primárně skládá z citací několika rozhovorů, které čtenářům a čtenářkám dovolí pochopit Dolanův vztah k identitě a sexualitě.

### 3.1. Metodologie

Oblastí mé práce je otázka vizuálního zobrazení performativity genderu ve filmech Xaviera Dolana. Pro tuto práci jsem se rozhodl analyzovat osm Dolanových filmů: *Zabil jsem svou matku* (2009), *Imaginární lásky* (2010), *Laurence Anyways* (2012), *Tom na farmě* (2013), *Mami!* (2014), *Je to jen konec světa* (2016), *The Death and Life of John F. Donovan* (2018) a *Matthias a Maxime* (2019).

Vzhledem k tomu, že mě pro účely této práce zajímají Dolanovy stylistické techniky pro zobrazení queer či neheteronormativních identit, využiji pro analýzu výše zmíněných filmů sémiotickou analýzu, která mi dovolí propojit Dolanovy estetické aspekty s narativy a technickými volbami filmu. Nicméně s ohledem na téma této práce bych rád metodu sémiotické analýzy obohatil o genderovou perspektivu. Vzhledem k tématu práce lze v analýze rozpoznat i postupy typické například pro analýzu naratologickou.

Hlavní metodou pro analýzu filmů Xaviera Dolana bude kvalitativní sémiotická analýza, která se řadí do kvalitativních metod. Kvalitativní metody analýzy se podle Strausse a Corbina (1999: 11) používají “k odhalení a porozumění tomu, co je podstatou jevů, o nichž toho ještě moc nevíme. Mohou být také použity k získání nových a neotřelých názorů na jevy, o nichž už něco víme”. Hendl (2005: 53) dále uvádí, že „výhodou kvalitativního přístupu je získání hloubkového popisu případů. Nezůstáváme na jejich povrchu, provádíme podrobnou komparaci případů, sledujeme jejich vývoj a zkoumáme příslušné procesy. Citlivě zohledňujeme působení kontextu, lokální situaci a podmínky. Kvalitativní výzkum poskytuje podrobné informace, proč se daný fenomén objevil.“ Pro komplexnější zachycení výzkumného tématu této práce jsem se tedy rozhodl zkombinovat sémiotickou analýzu o aspekt genderové analýzy. Zaměříme-li se pouze na mediální obsahy, hlavním cílem feministických výzkumů je zkoumat a odhalovat dominantní i alternativní genderové významy zakódované v mediálních textech (van Zoonen, 1994 :65). Mediální (filmové) obsahy je možné považovat za symbolické systémy, které nesou určité znaky s určitými významami. V rámci mediálních obsahů dochází k reprodukci aktuálního uspořádání naší společnosti, tedy k reprodukci patriarchálního uspořádání a předeepsané heteronormativity. V mediálních obsahích tedy dochází k odrážení norem a hodnot společnosti (Renzetti, Curran 2003: 208).

### 3.2. Sémiotika

Sémiotika je teoretickým přístupem, který říká, že za každým komunikačním sdělením se skrývá *znak*, který na něco odkazuje. Podle Jiráka a Köpplové (2009) se sémiotika “věnuje studiu procesů společenské produkce významů v komunikaci za použití znakových systémů (kódů) a analýze jejich užití v komunikační praxi.” (Jirák, Köpplová 2009: 254). Sémiotika se soustřeďuje na tři základní oblasti: význam znaků (sémantika), pravidla pro kombinaci znaků (sémantická syntax) a vztah mezi znaky/kódy a jejich uživateli (pragmatika) (Jirák, Köpplová 2009: 254).

Eco (2009: 13) definuje obecnou teorii sémiotiky jako platnou podle toho, zda je schopna nabídnout vhodnou formální definici pro každý druh znakové funkce. Způsoby znakové produkce se snaží navrhnout kategorie schopné popsat i nekódované znakové funkce v tom okamžiku, ve kterém se objevují poprvé.

### 3.3. Sémiotická analýza

Předmětem zájmu sémiotické analýzy tak, jak jí definují Trampota a Vojtěchovská (2010, 120), je “odkrývání významů mediovaných sdělení. Analyzuje tak prvky, ze kterých je sdělení složeno, a pomáhá odpovědět na otázku, jaký význam mohou mít tyto prvky – a potažmo celé mediální texty – nejen na úrovni jejich explicitního zpracování, ale zejména na skryté symbolické rovině.” Tento typ analýzy se snaží porozumět sociálnímu používání znaků a tomu, jak jsou vytvářeny významy z jejich vzájemných vztahů. Sémiotická analýza vychází z toho, že veškerá komunikace je založena na výměně znaků, které mohou mít buď manifestní či skrytý význam (Sedláková, 2014: 329).

Vzorek, se kterým sémiotická analýza pracuje je menší a nejčastěji se zaměřuje na případové studie. Lze ji využít při analýze jednoho audiovizuálního sdělení (film, televizní spot), celé reklamní kampaně nebo jako v případě této práce na vzorek filmů od jednoho tvůrce. Pomocí této analýzy můžeme zkoumat různé typy dokumentů, od statických vyobrazení (fotografie) po delší audiovizuální sekvence (Sedláková, 2014: 330). Sémiotická analýza nepracuje s jasně definovanými kroky, text je analyzován z pohledu výzkumníka či výzkumnice a závisí spíše na subjektivních znalostech, než-li na validitě či reliabilitě výsledků. Text je analyzován v jeho komplexnosti, zkoumají se jeho

jednotlivé části a vztahy mezi nimi, odhalují se skryté významy, které směřují k cíli samotného textu (Trampota, Vojtěchovská, 2010: 124). Cílem sémiotické analýzy je interpretovat text s ohledem na kulturní, politické historické či společenské tradice a normy. Slabou stránkou sémiotické analýzy může být senzitivita v kontextu sociálních situací a kulturních kontextů, kde je složité zjistit, jak je dané sdělení interpretováno v různých společnostech.

Základní stavební jednotkou sémiotiky je *znak*, který může být vším, co může během komunikace odkazovat k něčemu jinému (Sedláková 2014: 332). Saussure (1996) definuje znak jako jednotu *označujícího* a *označovaného*. Označující je dle něj nástroj či fyzická podoba, která znak vyjadřuje, označované pak koncept či představa, která je znakem vyvolána. „Znakem nazýváme kombinaci pojmu a akustického obrazu, avšak v běžném úzu tento termín obecně označuje akustický obraz sám, například slovo.“ (Saussure 1996: 100) Označující a označované se k sobě váží v procesu *označování* a dohromady vytvářejí znak (Saussure 1996).

Pierce (1996 In Trampota, Vojtěchovská, 2010: 119) dále definuje tři typy znaků dle vztahu k předmětu, který reprezentuje. „Znak lze nazvat *ikónem* (vztah znaku a jeho objektu je dán podobností), *indexem* (mezi znakem a objektem existuje příčinná souvislost) nebo *symbolem* (spojení znaku a objektu je konvenční).“ (Trampota, Vojtěchovská, 2010: 119).

Všechny znaky jsou dále spojovány do komunikačních *kódů*, jejichž interpretace je závislá na individuálních recipientech v daném sociálně-kulturním prostředí. Podle Jiráka a Köpplové (2009: 272) se kódem rozumí “jakýkoli systém vzájemně souvisejících znaků a pravidla pro jejich užívání, na nichž se shodují příslušníci kultury, subkultury či sociálního prostředí, v nichž se příslušný kód užívá.“ Jiráka a Köpplová (2009: 256) dále uvádějí tři podstatné rysy kódů. První říká, že znaky, které kód utvářejí jsou paradigmaticky uspořádané do skupin. Znaky z těchto skupin je pak možné uspořádat do určitých sdělení či textů. Znaky dále nesou význam, na kterém se jeho uživatelé dokáží shodnout.

### 3.3.1. Kódování a dekodování

Teorie kódování a dekodování Stuarta Halla (2005) poukazuje na to, že jednotlivé skupiny a podskupiny existující ve společnosti si do procesu mediální komunikace vnášejí nějakou vlastní sdílenou zkušenost. Na teorii kódování a dekodování můžeme pohlížet jako na vztah mezi textem a publikem. Tvůrce textu zakóduje význam do sdělení, které se pak dostává k publiku a to jej dekoduje pomocí vlastních zkušeností. To znamená, že daný význam může být čten mnoha způsoby. V závislosti na tomto tvrzení byly charakterizovány tři pozice publika vůči mediálnímu textu (Jiráček, Köppllová, 2009: 240). *Dominantní hegemonický kód*, kdy publikum přijímá vlastní význam. Diváci a divačky souhlasí s ideologií, i když nejsou sdělení logická, konzistentní či pro jednotlivce přínosná. *Vyjednaný kód*, kdy publikum vyjedná s významem, který je vložený do textu. Diváci a divačky s ideologií obsaženou ve sdělení souhlasí, neztotožňují se nicméně s aspekty týkajícími se společenské třídy, osobního prostředí apod. *Opoziční kód*, kdy publikum vkládá význam, který je v opozici s významem vloženým do textu. Diváci a divačky ideologii obsaženou ve sdělení odmítají a vytváří si na základě interpretačních rámců jiné významy (Jiráček, Köppllová, 2009: 240).

### 3.3.2. Denotace a konotace

Významy pracují na dvou stupních označování - *denotace* a *konotace*. První stupeň označování, denotace, popisuje vztah mezi označujícím a označovaným v kontextu interpretace jednoho znaku. Denotace znaku vychází ze vztahu mezi znakem a označovaným, který je hodnotově neutrální a jedná se o doslovný význam znaku (Sedláková 2014: 338). Jeden znak může nicméně nést i několik významů. Během denotativní analýzy se zaměřujeme na první význam, který při sledování audiovizuálního díla přisuzujeme kódům (Trampota, Vojtěchovská, 2010: 120). Při analýze filmové scény by se jednalo o nejrůznější aspekty mise-en-scène jako například oblečení postav či lokace. Analýza na této úrovni dále vyžaduje uplatnění dvou přístupů, *paradigmatického* a *syntagmatického*. Syntagmatický přístup, se zabývá sekvenčním vývojem narace a návaznosti úseků narace. Paradigmatický přístup se pak zaměřuje na opozice v rámci narace a to, jakým způsobem podporují rozvoj příběhu v textu (Trampota, Vojtěchovská, 2010: 121).

Druhým stupněm označování je pak konotace, kde jsou k popisné funkci znaku dále připojeny další asociativní významy a hodnoty. Konotací se rozumí způsob popisu subjektivních hodnot nebo kulturních diskurzů, skrze nichž se vytváří významy a sdílí se normy a hodnoty. Konotace tak vypovídá také o samotném procesu tvorby znaků (Sedláková 2014: 338). Na konotativní rovině analýzy přiřazujeme ke kódům další významy podmíněné sociálně-kulturními tradicemi a normami. Některé konotace jsou nicméně ve společnosti natolik zažitě, že jsou považovány za denotace, čímž se zabýval například Ficke (2000 In Sedláková 2014: 339).

Ke konotaci a druhému stupni označování bychom mohli dále zařadit také *mýtus*. Mýtus je odrazem abstraktnějších hodnot a vzniká systematickým opakováním souboru znaků pro vyjádření určitého sdělení (Sedláková 2014: 339). Barthes (2004: 107) jej definuje jako řetězení znaků, které tvoří příběh sloužící kultuře k vysvětlení a pochopení nějakého aspektu reality. Mýtus není definován předmětem svého sdělení, ale tím, jakým způsobem toto sdělení vyslovuje.

### **3.3.3. Paradigmatické a syntagmatické uspořádání**

Další úroveň sémiotické analýzy vyžaduje uplatnění dvou přístupů, *paradigmatického* a *syntagmatického*. Syntagmatický přístup, se zabývá sekvenčním vývojem narace a návaznosti úseků narace a vztahuje se k výběru použitých znaků. Syntagma sleduje řazení či posloupnost jednotlivých prvků sdělení, v audiovizuálním díle to mohou být sekvence jednotlivých záběrů. Pod syntagmatický přístup bychom dále zařadili *metonymické vyjádření*, které se definuje jako přenos znaků na základě souvislosti, nikoli podobnosti. V mediálním sdělení se metonymií rozumí například referování o jednotlivcích, kteří zastupují určitou sociální skupinu a obraz těch jednotlivců pak vytváří obraz o celé této skupině (Trampota, Vojtěchovská, 2010: 122).

Paradigmatický přístup se pak zaměřuje na binární opozice v rámci narace a to, jakým způsobem podporují rozvoj příběhu v textu (Trampota, Vojtěchovská, 2010: 121-122). Pod paradigmatický přístup bychom pak zařadili *vyjádření metaforické*. Metaforou je podle Trampoty a Vojtěchovské (2010: 122) rozuměno “sdělení, které pracuje s nahrazováním znaků jinými znaky u odlišné smyslové oblasti na základě podobnosti.” S metaforou se můžeme setkat v podobě vizuální, ale také ve formě metaforického

vyjádření. Výsledkem je ústanovení zdánlivé pravdivosti a platnosti sdělení (Trampota, Vojtěchovská, 2010: 122).

### **3.4. Vzorek zkoumaných filmů**

Pro tuto sémiotickou analýzu jsem zvolil vzorek osmi filmů Xaviera Dolana, které vznikly mezi lety 2009 až 2019. Ve zkoumaných filmech budu pomocí dané analýzy zkoumat performativitu genderu a její vizuální zobrazení. V této práci se zaměřuji na techniku filmové řeči a aspekty mise-en-scène, které pomáhají vizuálně předtavit performativitu genderu performativitu publiku zkoumaných filmů. Po zhlédnutí všech zkoumaných filmů mi sémiotická analýza a teoretické zakotvení práce umožní selektovat kódy performativity genderu v jednotlivých filmech. Selektované kódy budu dále analyzovat a interpretovat skrz perspektivu performativity genderu s ohledem na queer teorii.

Ačkoli budu v této práci využívat metodu sémiotické analýzy obohacenou o genderovou perspektivu pro komplexnější analýzu zkoumaných filmů, jsem si vědom nedostatků této metody a kritiky směřované k objektivitě dané metody a selektivnímu kódování. Kódy spojené s vizualitou performativity genderu budou shromažďovány a interpretovány v závislosti na teoretickém zakotvení této práce. Pro objektivnější výsledky této sémiotické analýzy by bylo možné využít více výzkumníků, kteří by analyzovali stejný výzkumný vzorek filmů. Jejich závěry by se poté podrobily srovnání pomocí metody komparace.

### **3.5. Obsah zkoumaných filmů**

V této kapitole stručně shrnu obsah děje u všech zkoumaných filmů pro snazší orientaci v analytické části této práce, kde se budu detailněji věnovat konkrétním scénám či záběrům v daných filmech.

### **3.5.1. Zabil jsem svou matku (2009)**

Dolanův debutový film vypráví příběh šestnáctiletého Huberta, který žije se svou rozvedenou matkou Chantale na předměstí Montrealu. Vztah matky a syna je velmi napjatý a nevycházejí spolu dobře. Hubert je ve věku, kdy se jeho vztah k matce neustále proměňuje a není si jistý, co ke své matce vlastně cítí.

Hubert má přítele, Antonina, jehož matka je otevřená a vstřícná, což je v ostrém kontrastu k Hubertovo matce a vypjaté situaci v jejich společné domácnosti. Chantale nakonec zjistí, že její syn je gay, což ještě více prohloubí jejich už tak komplikovaný vztah, ačkoli se synovou sexualitou nemá problém. Další důležitou osobou v Hubertově životě je jeho učitelka, Julie, která získá pozornost introvertního teenagera tím, že jeho problémy bere vážně. S postupujícím příběhem se nervozita mezi Hubertem a Chantal zvyšuje. V závěru se Chantal rozhodne poslat svého syna na internátní školu i přes jeho odpor a protesty. Nicméně, když se Chantale dozví, že Hubert utekl ze školy poté, co byl šikanován za svou sexuální orientaci, najdou si k sobě opět cestu.

### **3.5.2. Imaginární lásky (2010)**

Dolan ve svém druhém filmu prozkoumá vztah mezi dvěma přáteli a mladým mužem, který jejich přátelství zkomplikuje a podrobí ho zkoušce. Francis a Marie jsou mileniálové z Québeu, kteří se zamilují do krásného, charismatického Nicolase, ačkoliv oba předstírají, že k němu cítí pouze přátelské pocity. Jak trio tráví více a více času společně, přátelství Marie a Francise se zhoršuje a rivalita spojená s Nicolasem se stále vyostřuje - zatímco Nicolas si drží své pocity v tajnosti. Nakonec jsou Francis i Marie zklamaní Nicolasovým nedostatkem empatie a podaří se jim napravit jejich přátelský vztah.

### **3.5.3. Laurence Anyways (2012)**

Třetí Dolanův film řeší milostný příběh mezi transsexuálním mužem a jeho přítelkyní v průběhu desetiletí. Laurence je učitelkou literatury žijící v Montrealu, která má vášnivý vztah se svou přítelkyní Fred, dokud nenajde odvahu říct jí, že chce začít nový život jako žena. Po počátečním šoku Fred tuto skutečnost přijme a povzbudí



Laurence, aby šla oblečená jako žena do práce - což nakonec skončí tím, že ztratí svou práci. Pár se poté začne rozdělovat a oba začínají žít oddělené životy s novými partnery. Film zkoumá několik aspektů jejich bouřlivé lásky, stejně jako obtížný vztah hlavní hrdinky s její matkou Julienne.

#### **3.5.4. Tom na farmě (2013)**

Prvním Dolanovým filmem, který je adaptací předlohy je Tom na Farmě natočený na motivy hry Michela Marca Boucharda. Psychologický thriller o mladém muži, Tomovi (Dolan), který se po smrti svého přítele Guillaumea zúčastní pohřbu ve vesnici, kam je pozván na návštěvu rodiny svého partnera, který žije na vzdálené farmě. Matka, Agathe, si neuvědomuje, že její syn byl gay, zatímco její starší syn Francis ví o tomto tajemství svého zesnulého bratra a je odhodlán skrýt pravdu. Francis nutí Toma, aby předstíral, že Guillaume byl jen blízký přítel a že ve skutečnosti měl přítelkyni, která možná brzy dorazí. Tom je slovně napadán a fyzicky zneužíván Francisem, ale zároveň k němu cítí podivnou fascinaci a dokonce přitažlivost. Čím déle Tom zůstává na farmě, tím méně se zdá, že by chtěl opustit zdevastovanou Agathe a násilného, ale zranitelného Francise.

#### **3.5.5. Mami! (2014)**

Mami! je studií komplikovaného a emocionálně intenzivního vztahu mezi svobodnou matkou Diane a jejím patnáctiletým synem Stevem, který vykazuje známky ADHD a násilného chování. Když je vyhozen z centra pro mladistvé, přebírá jeho matka odpovědnost za to, že ho nechá žít s ní a zároveň se snaží dát svůj život dohromady. Stávají se přáteli se sousedkou Kylou. Přes časté konflikty se ústřední trojici nakonec podaří vybudovat vlastní soukromou sféru, kde je Steve schopen najít vnitřní mír a Kyla zase rozptýlení od jejích problémů. Nakonec se však tato neochvějná realita rozpadá na fantazie o zářivé budoucnosti a Diane se cítí nucena umístit Steva do státní nemocnice.

#### **3.5.6. Je to jen konec světa (2016)**

Úspěšný mladý dramatik Louis se po 12 letech vrací do rodného města, aby rodině oznámil smutno zprávu o jeho zdravotním stavu. Doma na něj netrpělivě čekají matka,

mladší sestra a starší bratr s manželkou, se kterou se Louis zatím nesešel. Všichni členové rodiny jsou natolik zaujati svými malichernými pocity a frustrací, že ani nevšímají jeden druhého a dokonce ani Louise. Tím méně lze očekávat, že si budou návrat ztraceného syna vykládat jinak než jako jeho snahu pochlubit se vlastními úspěchy. Každý nalézá důvod Louisovi v souvislosti s minulostí něco vyčítat a čas tak ubíhá v hádkách a trpkém osočování přes hostovy snahy o smíření. Louis nakonec opouští rodinu ještě téhož dne bez toho, že by rodině sdělil zprávu o svém zdravotním stavu.

### **3.5.7. The Death and Life of John F. Donovan (2018)**

John F. Donovan je úspěšný americký herec, hvězda televizní show. Rupert Turner je jedenáctiletý školák, dětský herec a Donovanův velký fanoušek, který žije se svou matkou blízko Londýna. Jednoho dne chlapec napíše Donovanovi dopis a k jeho velkému překvapení mu herec odpoví. Začíná tak jejich vzájemná korespondence, díky které zjistí, že mají mnoho společného: komplikované vztahy se svými matkami, lásku k herectví a pravděpodobně i odlišnou sexualitu, kterou ovšem Donovan před světem tají. Dopisují si celých pět let, dokud Donovanovu kariéru nezničí skandál a následně je nalezen mrtvý ve svém bytě. V dospělosti pak Rupert napíše o Donovanovi knihu, kde zveřejňuje společnou korespondenci a jaký měla dopad na jeho život.

### **3.5.8. Matthias a Maxime (2019)**

Film vypráví o skupině přátel ve frankofonní části Kanady. Jedním z nich je Maxime, mladý muž s vadou kožní pigmentace, který se vzdal kariérních vyhlídek, aby se staral o svou problematickou matku. Maxime se však rozhodne začít nový život v Austrálii a předává matku do péče své tetě. Maxima a jeho skupinu přátel sledujeme během několika setkání před jeho odjezdem. Jedním z jeho přátel je Matthias, který je v heterosexuálním vztahu a snaží se vyšplhat po kariérním žebříčku v advokátní kanceláři. Věci se dají do pohybu, když sestra jednoho z Maximových přátel, budoucí filmová režisérka Erika, přesvědčí Matthiase a Maxime k natáčení jejího krátkého filmu, konkrétně scény, ve které se musí oba muži líbat. Scéna, která měla celou skupinu přátel spíše pobavit, ve skutečnosti začne hluboce ovlivňovat především Matthiasův život, neboť se zdá, že se polibkem oživily spící city k Maximovi.

### 3.6. Reflexe vztahu Xaviera Dolana, filmu a sexuality

Xavier Dolan se narodil v Montrealu v Québecu v roce 1989. Jeho filmy jsou často velmi dobře hodnoceny recenzenty a odborníky z oblasti filmové vědy a získaly uznání na prestižních mezinárodních filmových festivalech. Dolan je otevřeně gay a svůj film *Zabil jsem svou matku* (2009) popsal jako poloautobiografický příběh jeho mladšího já, které bylo v neustálém konfliktu s jeho matkou. Jeho psychologický thriller *Tom na farmě* (2013), založený na hře napsané Michelelem Marcem Bouchardem, měl premiéru v hlavní soutěžní sekci na 70. Mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách v roce 2013 a získal cenu FIPRESCI. Po získání nejlepší filmové ceny Mezinárodní federace filmových kritiků v Benátkách byl *Tom na farmě* (2013) uveden na Mezinárodním filmovém festivalu v Torontu v roce 2013.

Vzhledem k tomu, že téma této práce pracuje s konceptem performativity genderu a queer teorií, je důležité zmínit, v jaké pozici je k těmto tématům sám režisér Xavier Dolan. Během tiskové konference k jeho nejnovějšímu film *Matthias a Maxime* (2019) se Dolan rozhovořil o „dvojím metru,“ díky kterému jsou filmy natočené o homosexuálních postavách téměř vždy označeny jako „homosexuální filmy“ nebo „queer filmy“, zatímco filmy o vztazích mezi muži a ženami nejsou nikdy definovány jejich sexualitou. Dolan během konference dále dodal, že „*Matthias a Maxime* není homosexuální film, je to film o životě. Nikdy nemluvíme o tom, že nějaký film je heterosexuální. Pro mě to není příběh homosexuality nebo homosexuální lásky. Nakonec si nemyslím, že si oba protagonisté ani neuvědomují, že je to homosexuální láska. To je prostě láska.“ (Dolan In IndieWire 2019).

Dolan se v rozhovorech nebojí otevřeně hovořit o své sexualitě. V rozhovoru pro Huffpost (2017) přirovnává vlastní životní zkušenost ke zkušenostem žen, čímž se dotýká témat, kterými se zabývají feministické autorky a autoři. „Být gayem, jako dítě i dnes, mi stále přináší chvíle, kdy se cítím být nepochopen. Cítil jsem se jako outsider, snažil se najít svůj hlas a svou cestu a snažil jsem se definovat v očích druhých a v očích matek, v očích žen a v očích mužů. Cítím, že mám přirozený sklon k postavám, které jsou ve stejné pozici. Ženy jsou jako homosexuálové, kteří se snaží zapadnout do společnosti, která je prostorem určeným primárně pro heterosexuální muže. Takže si myslím, že ženy se snaží zapadnout a bojují, a proto i já více soucítím s ženskými postavami. Cítím, že

prostřednictvím ženských postav mohu lépe a efektivněji vyjádřit své nároky. Nicméně nikdo není definován pouze genderem. Jsme definováni naším posláním a tím, kdo jsme jako jednotlivci. Během mého dětství jsem byl obklopen ženami a ony jsou ty, které jsem viděl bojovat za to, kým byly a čím jsou. Takže přirozeně píšu pro své filmy hodně ženských postav a matek” (Dolan In Huffpost 2017).

V podobných tématach pak Dolan pokračuje i v rozhovoru pro New York Times, kde dodává: “Po dokončení střední školy, muž líbající muže byl gay a muž líbající dívku byl hetero. Pojmy sexuality a pohlaví nebyly tak rozvinuté, nyní už naštěstí jsou, ale to neznamená, že stále nemáme v našich hlavách blokády, které by nám bránily v přijímání těchto různorodostí. A to je to, s čím se postavy v mých filmech často vypořádávají. Někdo se mě jednou zeptal: „Proč jsou tvoje filmy vždy o homosexuálech? Nemohly být o heterosexuálech? Stále jsem na to pak musel myslet. Hlavní postava ve filmu Mami! měla být gay. Rozhodl jsem se ale, že by to pro samotný příběh nehrálo roli a nedávalo by to smysl, takže jsme rozhodli to vynechat, ale vždy mě poté zajímalo: Udělal jsem to proto, že se stydím za svou sexualitu? Samozřejmě nemám problém natočit film o heterosexuální lásce, ale snažím se natáčet filmy, které jsou mi velmi blízké, a není důvod, abych se cítil rozladěný o své sexualitě” (Dolan In New York Times 2019).

### 3.7. Pozicionalita výzkumníka

V této kapitole bych rád reflektoval svou pozicionalitu vůči zkoumaným filmům režiséra Xaviera Dolana a svou subjektivní perspektivu na toto téma. Jak bylo řečeno v úvodu metodologické části této práce, reflexe pozicionality výzkumníka je jednou z charakteristik feministického výzkumu a zároveň jedním z bodů, kterým se feministický výzkum může lišit od běžných společenských vědních výzkumů.

Z tvorbou Xaviera Dolana jsem se poprvé setkal již kolem roku 2012, tedy po premiéře jeho druhého filmu *Imaginární lásky* (2010). Jako filmový fanoušek jsem často vyhledával nové tvůrce nezávislých filmů, které mi nabízely alternativu k filmům v běžné distribuci. Dolanova tvorba toto rozhodně splňovala. *Imaginární lásky* (2010) mě zaujaly především svým “svěžím” audiovizuálním zpracováním, které reflektovalo tehdejší dobu. Obsahově mi ovšem *Imaginární lásky* (2010) a později také *Zabil jsem svou matku* (2009) přišly spíše prázdné a nezanechaly ve mně silnou emocionální stopu.

S Dolanovou tvorbou jsem se poté setkal na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech, kde jsem měl možnost zhlédnout filmy *Tom na farmě* (2013) a *Mami!* (2014). Především film *Mami!* (2014) mě pak přesvědčil o tom, že Dolan je schopen vytvořit nejen audiovizuálně poutavý film, ale nyní také poutavý i svým příběhem. Zbylé filmy z Dolanovy filmografie jsem pak zhlédl za účel analýzy v této práci.

Detailní analýza a genderová perspektiva mi pomohly ocenit Dolanovu tvorbu více, než tomu bylo při prvním zhlédnutí několika jeho filmů. Především filmy *Laurence Anyways* (2012) a *Mami!* (2014) se nebojí prozkoumávat nuační identity hlavních protagonistů, což je u tak mladého režiséra obdivuhodné.

V analytické části této práce nicméně nebudu reflektovat kvalitu zkoumaných filmů a pokusím se nabídnout objektivní pohled a interpretace performativity genderu v Dolanově tvorbě.

## **4. Analytická část práce**

Analytická část této práce je rozdělena do několika tematických kapitol, které korespondují s poznatky získanými pomocí sémiotické analýzy zkoumaných filmů. V těchto kapitolách se pokusím propojit vlastní analýzu s teoretickým zakotvením práce a nabídnout také vlastní interpretace daných poznatků.

### **4.1. Queer cinema a subverze identit, sexuality a rodiny**

V první kapitole analytické části této práce se nejprve pokusím nahlédnout na zkoumané filmy Xaviera Dolana perspektivou queer teorie a queer filmu, který na tuto teorii navazuje. Zde se pokusím navázat na definice queer filmu zmíněné v teoretické části a aplikuji je na Dolanovu filmografii. Dále se zaměřím na to, jak Dolan pracuje s pojmy queer a gender a jak je v jeho filmech reflektována jeho vlastní sexualita.

Druhá kapitola dále navazuje na analýzu queer perspektivy, genderu a sexuality ve vztahu mezi protagonisty a protagonistkami v Dolanových filmech. Dále se v této kapitole bude zaměřovat na subverzivní prvky přítomné v Dolanových filmech, které jsou častou součástí queer a feministicky orientovaných filmů.

#### **4.1.1. Queer film a identita**

Xavier Dolan dal o sobě znát díky jeho debutu *Zabil jsem svou matku* (2009), který natočil v pouhých devatenácti letech a který byl zásadním zlomem quebecké filmové tvorby. A právě Dolanův věk se často stával stěžejním argumentem při kritice jeho tvorby. Filmoví kritici a kritičky poukazovali na nezralost režiséra a s tím související skepticismus spojený s jeho talentem, expresivním, pro někoho nedisciplinovaným, režijním stylem (Lacey, 2012).

Sexuální orientace režiséra a náměty, které si Dolan pro své filmy vybírá, jsou dalšími prvky, kterými se Dolan dostal do povědomí veřejnosti. Jak již bylo řečeno v teoretické části této práce, sám Dolan odmítá kategorizaci jako režisér „gay“ nebo „queer“ filmů, zatímco se netají vlastní jeho queer identitou jako takovou. V tomto se Dolan výrazně neliší od jiných filmových režisérů, zejména ve frankofonním světě, kde je vzhledem k symbolické váze genderových rolí a rodiny při vytváření spektra identit a způsobu jejich rozvoje, ve kterém hraje sexualita rozhodující úlohu, legitimní se pozastavit nad dopadem Dolanových filmů v historii queer kinematografie (Marshall 2016: 192).

Dolan ve svých filmech naplno využívá spíše obecné definice pro pojem queer jakožto protikladu k normativitě, sexuální či genderové, což podporuje subverzivní narativní či vizuální prvky jeho filmů. Pojem queer může být pro režiséra užitečným narativním nástrojem, protože „queer“ nemusí primárně určovat sexuální orientaci filmových postav. Být queer spíše znamená žít mimo heteronormativní normy, protože daná postava nezapadá nebo nechce zapadat do většinové společnosti. Queer jedinci se poté mohou vymykat konvencím genderových rolí a vzhledu.

Z perspektivy queer teorie a jejího vztahu k protikladu *normálního* a *abnormálního*, je zajímavé se zaměřit na scény z filmu *Zabil jsem svou matku* (2009), kde hlavní hrdina Hubert natáčí video deník, který diváky a diváčky provází celým filmem. Tyto scény slouží jako sonda do vnitřního světa Huberta a pomáhá divákům pochopit jeho rozhodnutí a motivace. V jedné z těchto scén Hubert popisuje, že mu jeho matka vždycky říkala, že je „zvláštní“ (00:48:00) a srovnává ho s vrstevníky. Poukazuje tedy na jeho *abnormalitu* ve srovnání s *normalitou*, kterou očekává.

Je zajímavé si všimnout, že v Dolanových filmech lze vyzorovat určitou „queerness“ i u postav, které nevybočují z genderových nebo sexuálních norem. Příkladem může být postava Steva z filmu *Mami!* (2014), který není definovaný ani jako heterosexuální, ani jako homosexuální. Nicméně, podle Jasona D'Aousta (2017: 13) by bylo možné Steva označit pojmem queer, což argumentuje tím, že Steve nezapadá do většinové společnosti a chybí mu ve společnosti hlas, podobně jako jiným marginalizovaným skupinám. Toto tvrzení může být potvrzeno i tím, že Dolan Steva psal jako queer postavu, což zmiňuji v kapitole o vztahu režiséra Dolana k filmu a sexualitě. Je tedy možné, že určité queer aspekty této postavy zůstaly ve finální verzi filmu, ačkoli

sexualita Steva není explicitně určená a pro samotný narativ filmu není podstatná. Otevírá se nám díky tomu diskuze o tom, kdo všechno může spadat pod definici slova queer.

V teoretické části zmiňují několik bodů, kterými je podle Benshoffa a Griffina (2006: 9-12) možné definovat queer filmy. Podíváme-li se na všechny zkoumané filmy Xaviera Dolana zjistíme, že splňují definice queer filmů ve všech bodech. Filmy se zaměřují na queer postavy, jsou napsané queer tvůrcem, zaměřující se na queer diváky a divačky, kterým nabízí alternativy sexualit a genderu a v neposlední řadě, zasazují diváky do pozic jedinců s odlišnou zkušeností, což je nejvýraznější především ve filmu *Laurence Anyways* (2012).

#### 4.1.2. Subverze vztahů a rodiny

Nejčastějším narativním motivem v Dolanových filmech je až Oidipovský vztah titulních hrdinů k mateřským postavám. Matky jsou v Dolanových filmech často zobrazované jako rebelující postavy, které přijímají nekonvenční rozhodnutí. Již podle názvů je zřejmé, že tento motiv je prominentní ve filmech *Zabil jsem svou matku* (2009) a *Mami!* (2014), objevuje se však i v ostatních zkoumaných filmech.

V *Zabil jsem svou matku* (2009) se Dolanovy matriarchální motivy snoubí s nestabilitou hlavního mužského hrdiny, dospívajícího Huberta, který je chyceným mezi konfliktem s vlastní sexualitou a přítomností jeho hysterické svobodné matky. Vztah mezi Hubertem a jeho matkou Chantal jako by byl postavený na vzájemném odcizení, kdy se zdá, že příčinou Hubertova problematického chování je absence otcovské postavy. Avšak Dolan se ve filmu nevydává cestou zobrazení Hubertovy matky jako bezbranné pasivní postavy, nicméně v samotném závěru filmu představí mateřství Chantal jako jistou formu odporu namířeném proti stereotypům spojovaným s matkami samoživitelkami a rodin bez otcovských rolí. Dolan jde pomocí podobných motivů proti normativnímu zobrazování heterosexuální rodiny a podobně jako u subverzivních sexuálních a genderových identity jeho hrdinů, nabízí alternativní pohled na model rodiny.



Dolan pokračuje v prozkoumávání alternativních pohledů na model rodiny i ve filmech *Tom na farmě* (2013), *Mami!* (2014), *Je to jen konec světa* (2016), *Johnu F. Donovanovi* (2018) a *Matthias a Maxime* (2019), ve kterých vždy absentuje postava otce. V *Imaginárních láskách* (2010) Dolan podobně jako u předchozích filmů nabízí pohled na alternativní model rodiny, tentokrát díky postavě matky Francise. Přítomnost matky Désirée je významná pro zdůraznění Dolanova vnímání jeho generace, na kterou mají vliv nestabilní modely rodiny. Hlavním subverzivním prvek je nicméně studie vztahu mezi Francisem, Marie a jejich novým přítelem Nicolase, o jehož přízeň oba bojují. Z filmu není jasné, zda mezi ústřední trojicí probíhá romantický vztah či pouze vztah přátelský. Sexuální orientace Nicolase totiž není ve filmu jasně definována, což mohlo být režisérovo záměrem. *Laurence Anyways* (2012) také nabízí subverzi sexuality a identity v momentě, kde se Laurencina partnerka Fred zeptá, proč jí Laurence neřekla, že je gay. Na což Laurence odpoví, že není gay a k mužům necítí sexuální přitažlivost.

#### **4.2. Analýza performativity genderu**

Abych provázal hlavní teoretické zakotvení této práce, tedy vizualitu performativity genderu, s analytickou částí této práce, zaměřím se nejprve na Dolanův třetí film *Laurence Anyways* (2012). Film se odehrává v devadesátých letech a vypráví příběh muže, Laurence, který v průběhu deseti let úspěšně dokončí přechod stát se ženou. Film je zaměřen na obtíže a emoční bolesti spojené s jeho transformací. Středem příběhu je Laurenciny vztah s ženou Fred, která tuto cestu prožívá s ním.

Film je zajímavý z pohledu několika rozdílných teorií filmové vědy a je ukázkovým příkladem vztahu mezi filmovou estetikou, narativem a sociálními vědami. V analytické části této práce se nicméně zaměříme především na vztah genderové a vizuální roviny s tím, že na vizuální prvky Dolanových filmů se podrobněji zaměřím v následujících kapitolách.

#### 4.2.1. Performativita transexuální ženy

*Laurence Anyways* (2012) zobrazuje vnitřní život Laurence jako lidské bytosti, její komplikovaný milostný vztah a utrpení, které pro někoho jako ona představuje život. Budu se snažit zjistit, jakým způsobem film *Laurence Anyways* (2012) zobrazuje performativitu genderu v estetickém a narativním rozměru. Butler (2014) polemizuje nad myšlenkou genderu jako konstruktu přímo spojeném se sexem a touhou a zároveň o přirozenosti pohlaví a těla. Butler (2014) dále rozlišuje mezi materiálními rozměry těla a procesy, kterými tělo nese kulturní význam; tělo je vždy inkarnací stanovených možností a zároveň je ohraničeno historickou konvencí, kde jsou konstruovány heterosexuální ideály maskulinity a femininity. Pokud výše zmíněné navážeme zpět na postavu Laurence, je možné, aby Laurence překonala spojení mezi touhou, genderem a pohlavím? Nejen proto, že Laurence nezná materialitu jejího těla a zasahuje do něj, aby jej transformoval, ale také protože nerozlišuje gender v závislosti na jejím těle a zároveň proto, že i po přechodu do ženského těla stále cítí sexuální přitažlivost k Fred.

V návaznosti na děláni genderu, Butler (2014: 14) představuje koncept “těch druhých,” tedy jedinců, kteří nezapadají do dominantních kategorií a tedy nepředvádějí gender správně. To způsobuje mocenskou nerovnost, protože jakmile je vytvořena hranice mezi tím, co je akceptované a co není, jedinci, kteří nezapadají do “správných” kategorií mohou být vystaveni názoru, že nejsou plnohodnotnými lidmi. Příkladem může být hned první sekvence film. Scéna je na úrovni denotace doprovázená skladbou *If I Had a Heart* od zpěvačky Fever Ray a začíná sérií záběrů prázdných pokojů, kde posléze následujeme ženskou siluetu, která odchází od kamery a mimo byt (00:01:15). Poté jsou diváci a divačky postaveni do pozic dané postavy, když kráčí městem a je sledována jejími obyvateli, jejichž reakce se zdají být spíše negativní (obrázek 1,2). Postava je v několika záběrech zahalena do oblaku kouře, což scéně dodává mysteriózní rozměr. Na úrovni konotace staví režisér touto scénou publikum do pozice marginalizované postavy, kdy je institucionalizovaná normativita a odlišnost kriminalizována, jak také tvrdí Urrea a Gil-Arbodela (2016: 136). Scéna zobrazuje nepohodlí a odcizení marginalizovaných osob jako je Laurence, kteří nemohou dělat gender, aniž by za to nebyli odsuzováni. Pouze z pohledů lidí, kteří Laurence sledují, je jasně čitelné, že vzhled Laurence nezapadá do norem heteronormativní společnosti. Zároveň fakt, že Laurencyna tvář není v této

sekvenci viditelná může být metaforickým vyjádřením pro jedno z hlavních témat filmu, konkrétně to, že marginalizované skupiny jsou v normativní společnosti neviditelné.



Obrázek 1,2 - Laurence Anyways (2012)

Dolan poté koncept této sekvence zopakuje u motivem podobné scény, kdy Laurence přijde poprvé do školy oblečena v dámských šatech, tentokrát ještě s krátkými vlasy, které jako by prezentovaly její stále probíhající transformaci (00:40.23, obrázek 3). Znaky reprezentující Laurencynou volbu oblečení a jejich význam se nicméně neshodují s zažitými normami daného prostředí. Jakmile Laurence vyjde do třídy, všichni studenti

ztichnou a nastane situace, kdy zřejmě nikdo neví, jak reagovat. Jedna ze studentek po chvíli zvedne ruku a zeptá se na dotaz ohledně domácího úkolu: “Vzhledem k zadání bylo tohle nejasné.” Tuto citaci můžeme na konotační úrovni vztáhnout na samotnou Laurence a interpretovat ji jako narážku na její vzhled, který se ze dne na den stal také nejasným, tedy nejasně čitelným. Podobně jako u úvodní sekvence, kamera poté sleduje Laurence kráčející chodbou školy s prostřihy na reakce studentů a učitelů. Film se pomocí těchto sekvencí snaží v divácích nabudit pocit, jaké to je, když jako jedinci nesplňují očekávání společnosti spojené s jejich genderem.



Obrázek 3 - Laurence Anyways (2012)

Scéna, která přímo zobrazuje reakce společnosti na Laurencin zevnějšek, se odehrává v restauraci, kam se Laurence a Fred přišli najíst (01:16:50). Zde se Dolan odklonil od vizuálních filmových prostředků zobrazení performativity genderu během sociálních interakcí a zvolil přímější narativní přístup v podobně explitních reakce Fred směřované k servírce. Dolan divákům a divačkám opět nabízí pohled na reakce hostů sedících v restauraci, což dává Laurence znát, že je neustále sledována. Nicméně, v této scéně se zdá, že si již na pohledy okolí zvykla, což můžeme vidět v jejích reakcích na poznámky straší servírky, která žertuje o skutečnosti, že neví, zda Laurence oslovovat jako muže nebo ženu a zároveň označuje její oblečení jako roztomilé. To vyprovokuje

Fred, která se zvýšeným hlasem a slzami v očích popisuje, jaká je její zkušenost být přítelkyní transsexuální ženy.

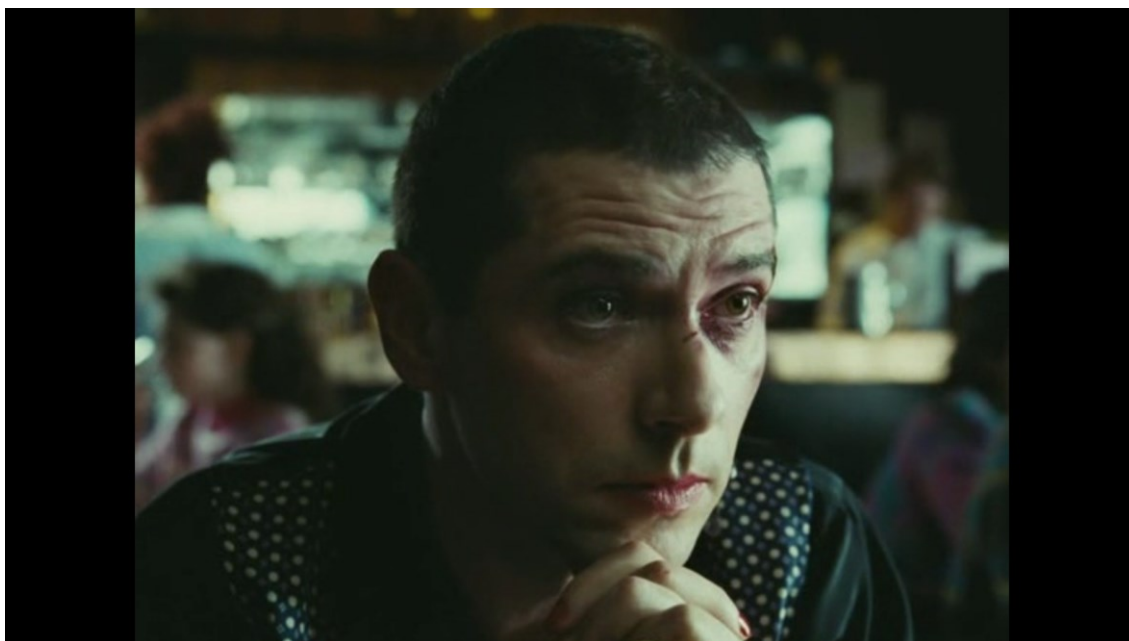
Dalším výrazným vizuálním a narativním prvkem film *Laurence Anyways* (2012), který pracuje s performativitou genderu, jsou scény, kde Laurence interaguje s novinářkou. Na úrovni denotace tyto scény mapují postupnou Laurencinu transformaci a jsou rozesety v průběhu celé stopáže filmu, často pouze ve formě zvukové stopy. Dolan touto mise-en-scène posazuje diváky a divačky do pozice samotné Laurence. Novinářka se v úvodní scéně filmu ptá: “Co hledáte, Laurence?” na což Laurence odpoví: “Někoho, kdo bude mluvit stejným jazykem a kdo nebude zpochybňovat práva marginalizovaných a ani těch, kteří tvrdí, že jsou normální.” Tento dialog může být příkladem toho, co se na konotační úrovni snaží režisér sdělit - zpochybnit normalitu. Finální mise-en-scène těchto rozhovorů je pak ještě zdůrazněna tím, že novinářka se po celý čas rozhovoru nedívá Laurence do očí. Tomu, že jí nedívá do očí můžeme pomoci konotací přiřknout význam zpochybňování existence osoby jako je Laurence. Dolan s tímto skrytým významem možná snaží vzbudit v divácích sympatie k Laurence a obecně k jedincům, kteří nezapadají do binárních genderových norem.

První vizuální záblesky Laurenciny proměny se objeví ve scéně, kdy Laurenciny studenti píší ve třídě test a Laurence sedí u svého stolu a připíná si na nehty sponky, konotují s významem dlouhých nalakovaných nehtů. Od této chvíle se Laurence vydává na cestu postupné proměny. A slovo “postupné” je v tomto případě velmi důležité, protože proměna, kterou Laurence prochází je dlouhým procesem. Scéně, kde se hlavní hrdinka objeví ve škole v ženských šatech a doplňcích, nicméně stále s krátkými vlasy a viditelnými vousy, jsem zmiňoval výše, nicméně podobných scén, kdy si všímáme významového nesouladu mezi Laurenciným oblečením a její vizáží, je ve filmu více. Například scéna, kdy se Laurence a Fred znovu setkávají po rozchodu a Laurence již podstoupila operaci prsou, má dlouhé vlasy, nicméně nemá žádný make-up a její oblečení je velmi maskulinní (02:00:00). Zde můžeme opět sledovat jistý nesoulad znaků, které reprezentují vzhled hlavní hrdinky, které nám připomínají, jak mohou být určité znaky ovlivněné sociálními a kulturními normami.

Tato scéna koresponduje s dialogem, který se odehraje dříve během rozchodu Laurence a Fred, kdy sedí společně v restauraci a Laurence je oblečena podobně maskulinně. Fred se jí zeptá, proč je takto oblečená, na což Laurence odpoví: “Abych ti

udělala radost” (01:29:00), což můžeme pomocí konotace vztáhnout na teorii Heritage (1984: 136-137 In West, Zimmerman 2008: 108), který hovoří o tom, že jedinci jsou schopni si své sociální akty a interakce předem naplánovat tak, aby byly přečtené odpovědně k dané situaci. Znaky reprezentující výběr oblečení a vizáž byly tedy zvolené tak, aby odpovídaly zavedeným normám a performativity genderu Laurence nebyla zpochybněna.

Pokud bychom srovnali scény odehrávající se v restauraci, které byly zmíněny výše, je zajímavé sledovat, jak rozdílná je performativita genderu Laurence v obou těchto scénách. V první scéně, kdy došlo ke konfliktu se servírkou, performovala Laurence svou gender bez ohledu na okolí, k čemuž přizpůsobila svůj šatník i vizáž (obrázek 4). U druhé scény v restauraci ovšem hraje roli kontext dané situace, tedy serióznost rozhovoru o pokračování vztahu Laurence a Fred. Je pravděpodobné, že se Laurence bála, že ji Fred opustí, a proto zvolila na setkání maskulinní oblečení i vizáž, aby před Fred zdůraznila svou maskulinitu v procesu změny pohlaví. Laurence tedy přizpůsobila znaky a významy performance svého genderu k dané situaci, aby se vyhnula dalšímu konfliktu či rozptýlení (obrázek 5).





Obrázek 4,5 - Laurence Anyways (2012)

Film zobrazuje, jak může být pro binárně založenou společnost (a publikum) obtížné si Laurence zařadit do určité kategorie podle jejího vzezření. U West a Zimmermana (2008) jsou kategorie genderu založeny právě na binárním rozdělení muž a žena, je tedy pravděpodobné, že Laurence by v době proměny nebylo možné zařadit ani do jedné z kategorií. Nutno podotknout, že i výběr oblečení je aktem performativity genderu. Pokud se výběr oblečení a jeho významy neshoduje s prvotním předpokladem genderu daného jedince, společnost může mít problém daný gender přečíst.

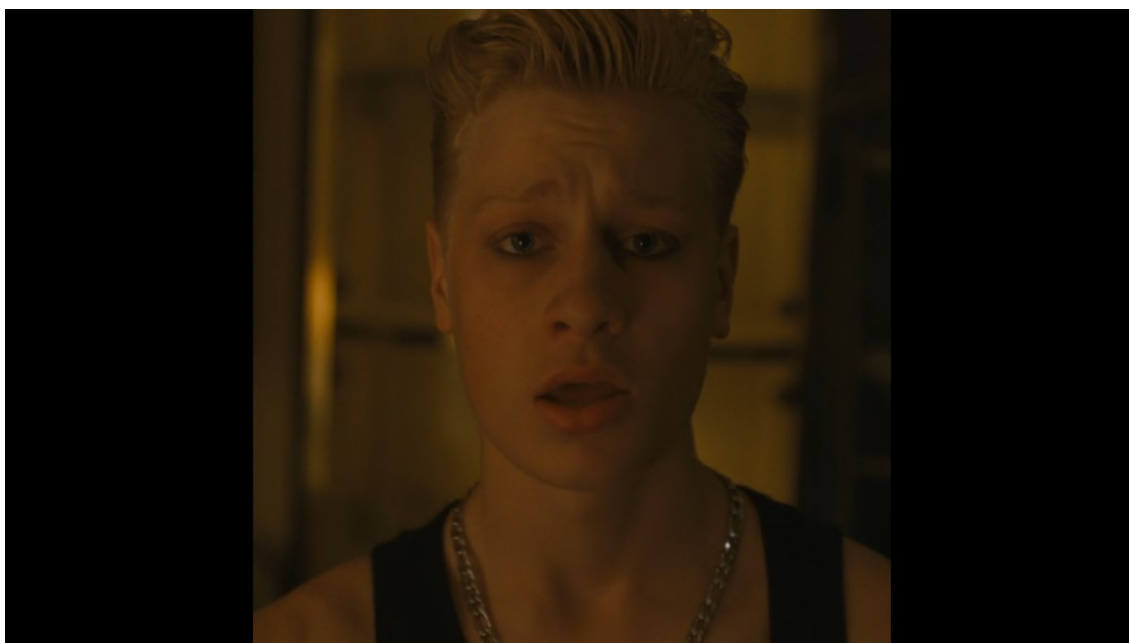
#### **4.2.2. Performativita a vizáž**

Vztah mezi významem oblečení a performativitou genderu bude dále rozvíjet v této kapitole. Příkladem podobného vztahu může být scéna z *Imaginárních lásek* (2010), kde na úrovni denotace sledujeme Francise a Marie, kteří se připravují na setkání s Nicolasem. Scéna je natočena zpomaleně s výrazným hudebním doprovodem, kdy je kamera primárně zaměřena na zevnějšek hlavního hrdiny a hrdinky (00:07:00). Stejný hudební motiv a technika jsou poté použity ve scéně, kdy Francis a Marie kupují pro Nicolase dárek k narozeninám. Oba zvolí jako dárek kus oblečení, klobouk a svetr



(00:35:00). Obě sekvence jsou na druhém stupni označování performativními momenty filmu a výrazným aspektem pro podryvání normativity. Předvádění osobního stylu oblékání je určitým identifikačním postojem obou postav a funguje podobně jako u významu oblečení v *Laurence Anyways* (2012).

Vizáž hlavního hrdiny hraje performativní význam i ve scéně z filmu *Mami!* (2014), kdy Diane pozve sousedku Kyly na večeři a později společně zpívají skladbu *On Ne Change Pas* od Celine Dion (00:48:10). Steve si v této scéně oblékne černé tričko bez rukávů, nalakuje si na černo nehty a zvýrazní si černě oči (obrázek 6). V tomto případě se spíše než o performanci jeho sexuality jedná o parodii, která má blíže k performanci drag queen, kdy se Steve v kombinaci s barevně zvýrazněnými oči a nehty snaží pobavit svou matku a Kyly. Výrazné líčení, kostýmy a paruky v kombinaci s karaoke zpěvem jsou běžnou součástí představení drag queens. Steve se v této scéně pravděpodobně pokoušel o podobné představení, nicméně s omezeným použitím líčení a kostýmů, které nicméně stále nese určitý subkulturní význam v kontextu dané scény.



Obrázek 6 - *Mami!* (2014)

Performativním momentem spojeným s oblečením a vizáží je v *Laurence Anyway* (2012) scéna, kdy se Fred před rozchodem s Laurence vydává na ples (01:24:00). Scéna je na denotační úrovni výrazně vizuálně stylizována a vyskytuje se na hranici reality a fantazie. Fred vstupuje na ples teatrálním způsobem a zdá se, že na sebe upoutává



pozornost většiny hostů. Sledujeme pohledy přítomných v montáži podobné té z úvodu filmu. S tím rozdílem, že nyní jsou ovšem pohledy lidí plné obdivu a Fred si pozornost, která se jí dostává, viditelně užívá (obrázek 7). Fred zde doslova vystavuje svou genderovou identitu před zraky hostů v momentě, kdy se točí při procházení v davu hostů způsobem, který reprezentuje tvrzení, že Fred si je svou genderovou identitou jistá, narozdíl od Laurence. Význam její performance ještě zdůrazňuje výrazný make-up, vlasy a velmi ženské šaty s rozparkem na zádech.



Obrázek 7 - Laurence Anyways (2012)

#### 4.2.3. Sexualita ve filmu *Imaginární lásky*

Jak bylo již zmíněno v předchozích kapitolách, sexualita Nicolase v *Imaginárních láskách* (2010) není jasně definována, Francis ani Marie toto téma s Nicolase nikdy nediskutují. Nicolas oběma protagonistům střídavě projevuje náklonnost, takže není zcela jasné, o koho má zájem a zda vůbec o někoho z nich. Můžeme si všimnout sexuálního napětí mezi Nicolase a Francisem, když hrají hru na schovávanou v lese (00:12:30) nebo když sedí společně u ohně (00:59:00). Význam samotné hry na schovávanou pak může ve filmu sloužit jako metaforické vyjádření pro hledání vlastní sexuality či metafora binárního rozdělení sexuality na heterosexuality a homosexualitu. Náklonnost k Marie

pak můžeme sledovat ve scéně, kdy jdou společně do divadla a po představení hru kritizují (00:23:00). Zde je zajímavé zaměřit se na slova Nicolase, který hru kritizuje za přílišnou jednoznačnost mezi dobrem a zlem, tedy binárním rozdělením. Jeho slova můžeme konotační úrovni stáhnout přímo na jeho postavu, která jako by odmítala zařazení do předem určených kategorií sexuality a raději preferuje určitou nejednoznačnost.

V závěru filmu je však Nicolas oběma protagonisty konfrontován, když se mu oba vyznají se svými city k němu. Na emotivní vyznání Francise překvapeně reaguje slovy: “Jak jsi si mohl myslet, že jsem gay?” (01:23:00), na což Francis zareaguje svým odchodem. V následující scéně je konfrontován s Marií, která mu před časem zaslala romantickou báseň, na kterou Nicolas neodpověděl. Marie se tedy cítí trapně a řekne, že Nicolasovi báseň poslala omylem a že byla určena pro její přítelkyni. Nicolasova reakce poté naznačuje, že o Marii celý čas předpokládal, že je lesba (01:26:00). Paradoxně se tak Nicolas dopustil toho samého, co v předchozí scéně Francis, podle performance genderu přečetl sexuality nesprávně. Z filmu ovšem není jasné, zda Nicolas skutečně nebyl gay a nebo se jednalo pouze o vymyšlený důvod, jak Francise odmítnout.

#### **4.2.4. Hraní genderových rolí**

V této kapitole bych nejprve rád prozkoumal pohled na performativitu genderu jako na hraní určitých rolí, což je teorie, která se objevuje především u Goffmana (1976). Dále budu polemizovat nad tím, jaký význam nese hraní hrolí na denotační a konotační úrovni. Teorii hraní rolí bych nejprve aplikoval na postavu John F. Donovana v filmu *The Death & Life of John F. Donovan* (2018). John ve filmu hraje v podstatě několik rolí v různých sférách svého života. Jako herec hraje své role v seriálech a filmech, ve veřejné sféře hraje roli heterosexuálního muže a v soukromé sféře hraje roli homosexuálního muže, který svou sexualitu před veřejností tají. John navíc hraje v seriálu hrdinu se speciálními schopnostmi, který v jedné ze scén prohlásí, že je odlišný (00:20:15, obrázek 8). Touto scénou jako by Dolan publiku předpovídal skutečnost o sexuální orientaci Johna, kterou se ovšem diváci a divačky dozví až později.



Obrázek 8 - The Death & Life of John F. Donovan (2018)

Dolan v paradigmatickém uspořádání využívá metaforické vyjádření performativity genderu tak, aby diváky posadil na místo hlavního hrdiny a oni tak mohli prožít zkušenost marginalizovaných jedinců. V tomto případě je heterosexualita Johna souborem kódů, které performuje na veřejnosti, která symbolizuje většinou heteronormativní společnost. John tedy přizpůsobuje svou performanci tak, aby byl společností přijat a v kontextu filmu, aby zůstal úspěšným hercem.

Hraní rolí spojené se sexualitou se objevuje také v *Tomovi na farmě* (2013), kde nejen, že musí skrývat svou homosexuální orientaci, ale zaplete se také do “divadla” pro matku jeho zesnulého přítele, které vypráví o imaginární přítelkyni jejího syna. Tato hra vygraduje až do okamžiku, kdy Tom pozve na farmu svou přítelkyni z práce, která má před matkou předstírat, že je onou přítelkyní jejího syna (01:09:02). Matka může být v těchto scénách mýtem heteronormativní většinové společnosti, která určuje významy a pravidla pro performativitu genderu a sexuality. Ostatní účastníci jsou tedy nuceni využívat předem dané významy a performovat tak, aby s matkou nenastal konflikt a nebyli odhaleni.

Další příklad hraní různých rolí můžeme najít také v *Matthiasovi a Maximovi* (2019), kde jsou oba protagonisté vyzváni začínající režisérkou, aby se pro její krátký film před kamerou líbali (00:21:00, obrázek 9). Matthias hraje ve filmu roli

heterosexuálního muže, nicméně následně vyjde na povrch, že polibek, který proběhl za účelem hraní ve filmu, nebyl jejich prvním polibkem. Poté se zdá, že Matthiasova do té doby přesvědčivá performance sexuality se náhle stává nepřesvědčivou pro jeho okruh přátel a především pro jeho přítelkyni. Ačkoli není Matthiasova sexuální orientace ve filmu jasně definována, jeho city k Maximovi jsou jasně čitelné. Daná scéna může tedy nést význam takový, že během natáčení krátkého filmu performoval Matthias ve skutečnosti svou pravou identitu. Tento moment poté jeho následující performance v sociálních interakcích mění. Tato změna je poté na úrovni denotace ztvárněna scénou, kdy se Matthias brzy ráno rozhodne jít plavat do jezera. Matthias plave jezerem bez jasného cíle nebo vědomí, kde se právě nachází. Po určité době se vyčerpaný vrací zpět na břeh, kde na něj již čekají přátelé. Na konotační úrovni může nicméně tato scéna nést význam Matthiasovy nevyjasněné sexuální identity.



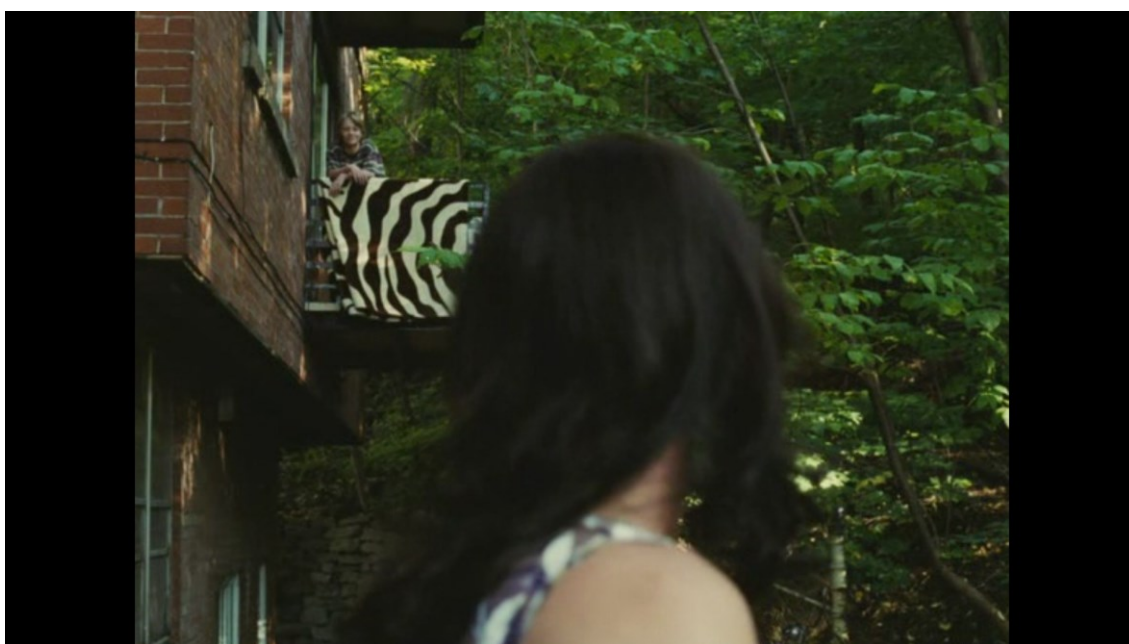
Obrázek 9 - Matthias a Maxime (2019)

Téma hraní rolí se objevuje také ve filmu *Je to jen konec světa* (2016). Hlavním protagonistou filmu je Louis, který je dramatikem. Máme zde tedy další paralelu s hraním rolí a performativitou, kde je Louis jako dramatik pánem své vlastní performance. Jakmile se ovšem dostane do rodného městečka k rodině, jeho postava je doslova přehlušena ostatními členy rodiny a protagonista Louis se stává až pasivní postavou, která především

naslouchá členům své rodiny. Toto můžeme interpretovat jako dočasnou ztrátu kontroly nad vlastní performativitou, která se náhle musí přizpůsobit novému prostředí.

#### 4.2.5. Filmový prostor a mise-en-scène

V této kapitole se zaměřím na filmový prostor a mise-en-scène v Dolanových filmech ve vztahu k identitě jeho hlavních hrdinů. V návaznosti na scény z filmu *Laurence Anyways* (2012) popsané v předchozích kapitolách, kde Laurence započala svou změnu pohlaví a diváci a divačky sledují reakce jejího okolí, bych dále zmínil scénu, kde se Laurence přestěhuje do nového bytu. Laurence si všimne chlapce stojícího na balkóně, který jí pošle polibek (02:28:03, obrázek 10). A právě fakt, že se tato scéna odehrává na balkóně, hraje v souvislosti s identitou hlavní hrdinky důležitou roli. Podle Elspeth Probyn (1996 In Marshall 2016: 198) byly balkony původně výstavní skříň venkovského života a místem, které sloužila k prozkoumávání identit a kde se stírala hranice mezi soukromým a veřejným životem, ale také rozdíly v rase, genderu, třídy nebo etnicity. Stírání rozdílů soukromých a veřejných ve spojení s genderem a identitou je výrazným tématem celého filmu, neboť Laurence prochází změnou pohlaví, tedy čistě soukromou přeměnou, která nicméně ovlivňuje i její veřejný život.



Obrázek 10 - Laurence Anyways (2012)

Dolan do filmu *Laurence Anyways* (2012) zasadil několik statických záběrů na prázdné místnosti a především na chodby a dveře. Ty jako by konotačně reprezentovaly přechod mezi soukromým a veřejným životem a pohyb hlavních hrdinů mezi těmito dvěma sférami života. Tyto záběry mají o to větší váhu spojíme-li je s Laurencinu postupnou cestou ke změně pohlaví.

Film dále představí dvě místa, která Laurence v průběhu děje navštíví. Jedním z nich je působiště uskupení The Five Roses, skupiny přátel, která nabídne Laurence pomoc poté, co je napadena v baru (01:07:06). Součástí skupiny je také drag queen s výrazným make-upem, která nabídne Laurence možnost zavolat matce v čase, kdy Laurence potřebuje podporu. Když se jí Laurence nedočká, drag queen představí Laurence celé skupině, která ji mezi sebou přijme. Tato skupina podobně jako Laurence nezapadá do normativních konvencí, neboť se jedná o uměleckou skupinu skládající se ze starších žen a drag queens. Dolan zde naznačuje, že marginalizované a utlačované skupiny mohou mezi sebou najít pochopení v podobně sdílené zkušenosti ve společnosti, což může být ozvěnou režisérovi zkušenosti, kdy přirovnává svou zkušenost s homosexuilitou se zkušeností žen. Zároveň se jedná o příklad Goffmanova (1976) regiony definovaného odlišnými sociálními normami.

Druhým místem je pak ostrov The Black Island, kam se Laurence vydá společně s Fred, kde se mají setkat s přáteli - transexuálním mužem a jeho přítelkyní (02:14:00). Zde jsme svědky konverzace mezi Fred a tímto nenormativním párem. Fred se ženy zeptá, zda je lesba, ačkoli má vztah s transexuálním mužem, na což žena odpoví, že pro ni gender nehraje roli, že ji zajímá samotná osobnost daného jedince a gender je pouze schránka. Transexuální muž poté Fred vysvětluje, že by se neměla zabývat hledáním univerzální pravdy v tomto kontextu tedy něčeho definitivního a pevně daného. Jeho postava tím pravděpodobně naznačuje, že identita, gender či sexualita může být fluidní, není to tedy nic stálého a neměnného. The Black Island a The Five Roses jsou místa, kde jsou rozdíly akceptovány a jsou brány jako hodnota. Obě místa reprezentují bezpečí, kde může každý jedinec být sám sebou. Zároveň se jedná o příklady Goffmanova (1976) konceptu regionu, který je definován odlišnými sociálními normami. Konceptu bezpečného místa (regionu) se budu dále věnovat níže u filmu *Tom na farmě* (2013).



Naší pozornosti by nemělo uniknout, že ve filmu vidíme pouze interiér The Five Roses, kterým je obrovské divadlo (obrázek 11). Prostor divadla dává z pohledu konotace vzpomenout na Goffmanovu (1976) metaforu předvádění genderu jako hraní rolí na pódiu, na kterém nás z jeviště sleduje společnost. Pro hraní určité role musí jedinci často používat masky, které se budou shodovat s binárním rozdělením genderu. Nicméně, The Five Roses paradoxně reprezentuje ve filmu divadlo, kde každý herec může být sám sebou, bez nutnosti mít jakoukoliv masku. Zde se opět dostáváme k Johnu F. Donovanovi, který musí nosit masku ve svém veřejném životě, ovšem v soukromém životě, kdy navštěvuje bratra žijícího na periferii, může být sám sebou.



Obrázek 11 - Laurence Anyways (2012)

Část filmu odehrávající se na The Black Island nabízí jednu z vizuálně nejzajímavějších scén filmu. Laurence a Fred se procházejí zasněženou ulicí malého městečka, když začnou náhle z nebe padat barevné kusy oblečení (obrázek 12). Urrea a Gil-Arboleda (2016: 138) ve své eseji tvrdí, že celá tato sekvence nese význam osvobození od sociálních, rodinných a genderových norem a svobodu od běžného života, kde mohou oba dva hrdinové být sami sebou. Celý ostrov vidí jako místo bez společnosti, což zapadá do tématu filmu, kde společnost marginalizuje nenormativní jedince a jejich potřebuje najít místo, kde budou být akceptováni. Zároveň může podobné místo reprezentovat Goffmanovo *zákulisí* (1976), tedy místo mimo sociální interakce. Samotné

oblečení, které zpomaleně padá z nebe za podrobnou sklady A New Error německé kapely Moderat, pak přímo odkazuje na performativitu genderu a to vzhledem k tomu, že oblečení je jedním z hlavních vnějších genderových aktů ve společnosti. Pro Laurence je oblečení zároveň osvobozením z represí. Laurence se před změnou pohlaví musela vždy přizpůsobovat svému mužskému genderu a s ním spojeným očekáváním společnosti. Po přeměně si poté konečně mohla dovolit nosit barevné a výrazné šaty, které vždy chtěla, a proto daná scéna reprezentuje jakýsi osvobozující rituál pro Laurence.



Obrázek 12 - Laurence Anyways (2012)

V návaznosti na queer teorii, která kritizuje binární uspořádání mezi vztahem centra a periferie, Dolan ve svých filmech také často pracuje s rozdíly mezi městem a periferií, předměstím. V kontextu zkoumaných filmů, queer teorií a performativitou genderu symbolizuje koncept centra a periferie vztah mezi normálním a abnormálním, nicméně to, zda normalitu zobrazuje centrum nebo naopak periferie se může u každého filmu lišit.

Ačkoli přímo pohled na život na předměstí nabízí *Mami!* (2014), kde se v klidném prostředí předměstí Montrealu odehrává příběh dysfunkční rodiny, je spíše *Tom na farmě* (2013), kde jsou rozdíly mezi městem a předměstím nejvýraznější. Tom přijíždí z města na rodinnou farmu jeho zesnulého přítele, o jehož sexuální orientaci zde neměl nikdo ponětí (obrázek 13). Tom postupně odhaluje rodinná tajemství a zaplétá se do



komplikovaného vztahu s Francisem, bratrem jeho zesnulého přítele, který vykazuje známky stockholmského syndromu.



Obrázek 13 - Tom na farmě (2013)

Dolan ve filmu zobrazuje vztah prostoru a identity, v tomto případě queer identity, a kritickou roli místa a prostoru při utváření sexuálních identit, praktik a komunit. Tomovu cestu na farmu a zároveň do minulosti jeho zesnulého přítele můžeme vnímat jako metaforické vyjádření cesty, kdy musí znovu tajit svou sexuální orientaci a nemůže být vyjít ze skříně (out of the closet), tedy vyjevit svou sexuální orientaci. Skříň v tomto případě symbolizuje heteronormativní prostředí, kterému musí Tom přizpůsobit své konání akty. Pokud byla periferie ve filmu *Laurence Anyways* (2012) reprezentací Goffmanova zákulisí (1976), u *Toma na farmě* (2013) by tomu tak nebylo, neboť v tomto případě reprezentuje společnost postava matky a syna, před kterým musí Tom performovat odlišnou roli, než kterou performuje v prostředí, ze kterého pochází.

Psychologické pochody hlavních hrdinů nejsou ve filmu zobrazovány jako binární protiklady nebo lineární rozdíly, ale spíše jako smyčky či spirály. Příklady můžeme najít ve scéně, kdy se Tom rozhodne opustit farmu poté, co se zúčastnil smutečního ceremoniálu, ale poté se rozhodne vrátit. Podobná scéna je pak zopakována v samém závěru filmu. Nicméně, mnohem explicitnějším příkladem je scéna, ve které Tom a Francis tančí tango (00:52:43, obrázek 14), které je na konotační úrovni metaforou pro

intimitu, sexuální přitažlivost a ambivalenci. Pár jako by svým tancem vytvářel bezpečné místo ukryté před vnějším světem, podobné jako obě výše zmíněná místa ve filmu *Laurence Anyways* (2012) (Marshall 2016: 207). Význam smyčky či spirály, se kterou film pracuje, je možné vztáhnout i na dělá a performativitu genderu. Každý akt, který jedinec vykonává, je souzen společností skrz sociální interakce. Pokud společnost vyhodnotí některý z aktů genderové performance jako “nesprávný”, jedinec se musí pomyslně vrátit zpět a vykonat daný akt jiným způsobem.



Obrázek 14 - Tom na farmě (2013)

Význam vztahu mezi centrem a periferií můžeme do jisté míry sledovat v každém ze zkoumaných filmů. V *Zabil jsem svou matku* (2009) periferii symbolizuje Hubertův odchod do internátní školy, kam ho kvůli jeho chování poslala jeho matka. Narozdíl od periferních míst v *Laurence Anyways* (2012) se internátní škola spíše podobá periferii v *Tomovi na farmě* (2013), tedy místu, kde by se měl Hubert vrátit do normy a přizpůsobit se přísným pravidlům školy. I přes komplikovaný vztah s matkou, Hubert je vyobrazen jako nadaný mladý muž, který se vyjadřuje svými abstraktními obrazy a především poezií, ve které ho podporuje jeho učitelka, se kterou si Hubert vytvoří blízký vztah. Vidíme zde tedy kontrast mezi osobním přístupem a podporou jedinečnosti a přísným unifikovaným systémem internátní školy. Podobným způsobem je periferie zobrazena i ve filmu *Je to jen konec světa* (2016), kam se dramatik Louis vrací za rodinou. Domov na

periferii se pro Louise stává jakýmsi návratem do minulosti, kde je nucen se podřídít pravidlům rodiny a jeho individuální identita se zde vytrácí (obrázek 15).



Obrázek 15 - Je to jen konec světa (2016)

Performativita genderu v Dolaných filmech může být zobrazena nejen vizuálně a narativně, ale také pomocí hudby. Dolan se nebojí k stylizovaným sekvencím přidat i výraznou hudební složku. Scénu, kde hudba hraje performativní roli můžeme najít ve filmu *Mami!* (2012), kdy se Steve vydá do karaoke baru, kde zazpívá skladbu *Vivo per lei* od Andrei Bocelliho (01:48:50, obrázek 16). V baru si Steve všimne heterosexuálních líbajících se párů, které poté zaměří svou pozornost na Steva. Bar v tomto případě symbolizuje opak bezpečného místa, protože Steve je v něm vystaven pohledům společnosti a měl by tedy performovat gender podle společenských norem v daném regionu. Což se ve filmu nestane, protože jakmile začne Steve zpívat tuto sentimentální baladu, dočká se viditelné nepřízně a pohrdání od přihlížejících párů. Tato scéna je zajímavá tím, že nutí diváky a divačky dívat se na heteronormativní chování očima někoho, kdo do této normativity nezapadá. Steve jde v této scéně proti normativitě tím, že veřejně zpívá píseň, která je plná emocí a není dostatečně “mužná”.



Obrázek 16 - Mami! (2014)

#### 4.2.6. Kompozice obrazu a její vliv na identitu postav

Dolan často zachycuje své filmové postavy pomocí výrazných barev a symetrické nebo experimentální kompozice obrazu, ale využívá také nejrůznější filmové možnosti sloužící k tomu, aby divák nahlédl do vnitřního života hlavních hrdinů a pochopil jejich pohled na okolní svět. Esteticky příjemnými záběry dává Dolan nahlédnout na subjektivní povahu queer identit.

Jedním z nejvýraznějších vizuálních atributů Dolanových filmů je kompozice obrazu, která v sobě nese estetiku portrétové fotografie. Ačkoli na to, jak děláme gander, má vliv mnoho různých faktorů, je to právě tvář, která jako by reprezentovala naši individualitu. Divák pak může z podobné kompozice nabývat dojmu, že se dostává hlavním hrdinům doslova pod kůži. Dolan se nebojí podobnou techniku využívat ve svých filmech a v kombinaci se stylizovanými kulisami či hudbou může jít o intenzivní audiovizuální zážitek, který ovšem není prvoplánový.

Kompozici obrazu, která připomíná portrét, ještě umocňuje zvolený formát obrazu. Po širokoúhlém formátu u filmů *Zabil jsem svou matku* (2009), *Imaginární lásky* (2010), Dolan prozkoumává možnosti obrazového formátu 4:3 u filmu *Laurence*



*Anyways* (2012), kde kompozičně ořezává prostor kolem tváří hlavních hrdinů. Heron (2015) ve své video eseji poukazuje na fakt, že Dolan svou kompozici a symetrii obrazu rámuje v záběru jedno nebo maximálně dvou hlavních hrdinů, čímž dává záběru jistou intimitu. Tento vizuální prvek můžeme vidět u scény, kdy Fred dává Laurence svou paruku. Dolan zde opět využívá techniky, kdy diváka posazuje do pozice jednoho z hlavních hrdinů. Záběry na Laurence a Fred jsou perfektně symetrické a střídají se v závislosti na tom, kdo z nich právě hovoří nebo reaguje.

U filmu *Mami!* (2014) zvolil Dolan ještě extrémnější formát obrazu a to čtvercový 1:1, který je často doplněn středními close-up záběry. Toto rozhodnutí by se dalo označit jako další Dolanova subverze, která je v tomto případě čistě vizuální. V době, kdy většina filmařů naplno využívá možnosti širokoúhlého plátna a televizorů s nejčastějšími formáty 16:9 a 2.35:1, přichází Dolan s radikálním formátem 1:1, který nutí diváky k přizpůsobení se Dolanově vizi (obrázek 17). Marshall (2016) a filmoví kritici a kritičky argumentují, že výběr tohoto formátu souvisí s mladou generací a jejím rostoucím užíváním mobilních telefonů a sociálních médií, především Instagramu, který s čtvercovým formátem fotografií začínal. Nicméně, film se paradoxně podobnou tematikou nijak nezabývá. Ačkoli se odehrává v současnosti, film jako by existoval v určitém bezčasí, kde technologie nehraje roli a pozornost je soustředěna výhradně na hlavní postavy.



Obrázek 17 - *Mami!* (2014)

Dolan nicméně nezůstává pouze u samotného formátu obrazu, ale dále s ním ve filmu *Mami!* (2014) pracuje. V montáži připomínající hudební videoklip podbarvený skladbou Wonderwall od skupiny Oasis sledujeme, jak se život ústřední trojice Steva, matky Diane a učitelky Kyly vrací do zaběhnutých kolejí a všichni se zdají být šťastní (01:15:40, obrázek 18). Kamera se během montáže zaměří na Steva na skateboardu, který doslova roztáhne obraz do širokoúhlého formátu. Ve Stevově tváři je vidět výraz úlevy, jako by dostal konečně prostor se nadýchnout poté, co byl uvězněný v kleci, jejíž symbolem mohl být právě formát 1:1 (obrázek 19).



Obrázek 18, 19 - Mami! (2014)

Stejnou techniku roztažení obrazu poté Dolan zopakuje u sekvence, kdy z pohledu matky Diane sledujeme Steva dospívat (01:48:50). Po skončení této scény nicméně zjišťujeme, že se jednalo pouze o Dianiny představy a na místo toho se Steva rozhodne umístit do psychiatrické léčebny. Formát obrazu se opět začne roztahovat a dává Diane naději na normální život. Scéna je podbarvena dojemným instrumentálním hudebním doprovodem, který evokuje šťastný konec celého příběhu. Je ovšem zajímavé se podívat na to, jak je v této sekvenci dáván důraz právě na onu normálnost Steveova života. Diane sní o tom, že Steve získá univerzitní diplom, najde si manželku a stane se otcem, jinými slovy začne žít (hetero)normativní život. Z pohledu svobodné vdovy Diane, která pracuje jako uklízečka a má problémového syna s ADHD, je podobná fantazie o normálnosti života pochopitelná. Nicméně, ona normálnost této sekvence je podryta faktem, že Diane si po svém boku nepředstavuje žádného muže a manžel Kyly se zde také neobjevuje. Mohlo by se tedy zdát, že Steva do tohoto momentu vychovávaly společně.

Film *Mami!* (2014) není ovšem prvním filmem, kde Dolan experimentuje s formátem obrazu. Již v *Tomovi na farmě* (2013) se objeví dvě scény, kdy se formát obrazu postupně mění, v tomto případě z formátu 1.85:1 na 2.35:1. Obě zmíněné scény zobrazují hlavního hrdinu Toma v momentech, kdy je vystaven násilí ze strany Francise. Když Tom prchá před Francisem v kukuřičném poli, formát obrazu se z již širokoúhlého postupně mění na ještě více širokoúhlý, zobrazující napětí odehrávající se na plátně (00:38:02, obrázek 20). Záběr je v extrémním close-upu u tváří protagonistů a obraz se stává klaustrofobickým, nicméně jiným způsobem než ve filmu *Mami!* (2014). Jakmile se v obou scénách napětí klidní, obraz se plynule vrací do původního formátu.



Obrázek 20 - Tom na farmě (2013)

Změna formátu obrazu se objevuje také v *Matthiasovi a Maximovi* (2019), kdy se střední close-up záběr změní na širokoúhlý formát obrazu v intimní scéně mezi hlavními protagonisty. Matthias se snaží usmířit s Maximem, který se chystá odjet do Austrálie. Na rozlučkovém večírku sledujeme Matthiase, jak hledá Maxima, který se mezitím skrývá v prádelně. Matthias zamíří za ním a ocitne se v malé místnosti s problikávajícím světlem, v tomto momentu se formát obrazu změní a my dále sledujeme intimní scénu, kdy si oba muži vzájemně vyjádří city (01:30:50, obrázek 21, 22). Po skončení této scény se obraz opět vrací do původního formátu.





Obrázek 21, 22 - Matthias a Maxime (2019)

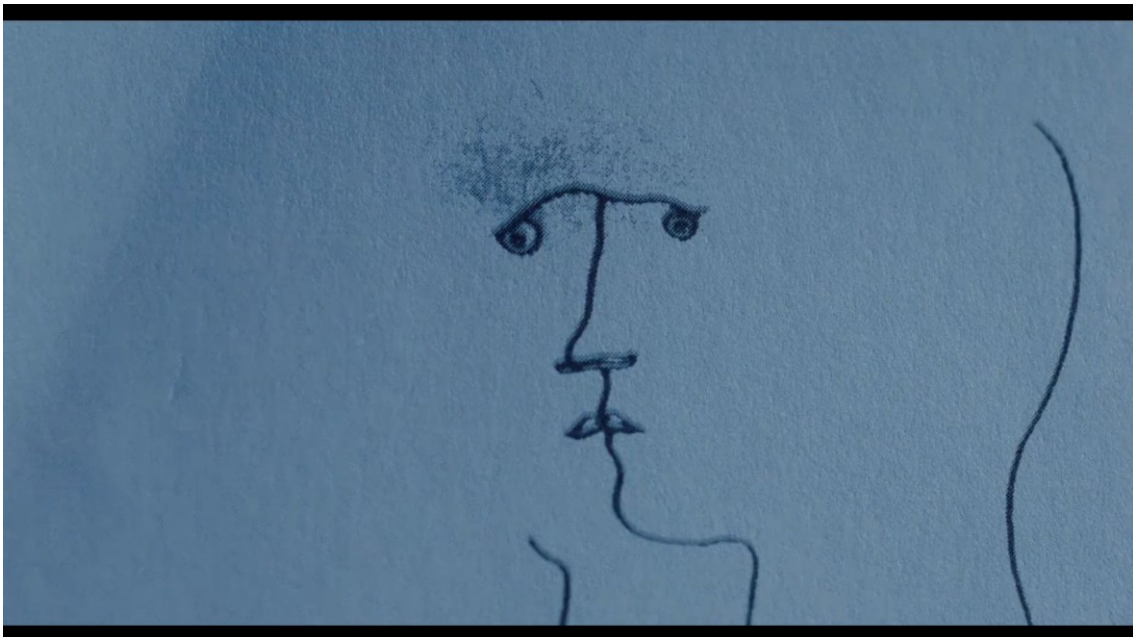
Změna formátu obrazu může v této reprezentovat hned několik významů. Může se jednat o Matthiasovu fantazii podobně jako ve filmu *Mami!* (2014), kdy se odváží performovat svou utajenou sexualitu. Další interpretace může reprezentovat názor, že změna formátu nese význam změny v Matthiasově performanci, kdy se již nesnaží upravovat akty své performance tak, aby zapadaly do heteronormatního uspořádání.

Tomu by i nasvědčovalo umístění dané scény do zadní části domu, do zákulisí, kdy jsou protagonisty ukryti před zraky svých přátel.

#### 4.2.7. Subjektivní obrazy a jejich význam

Touto kapitolou bych rád navázal na analýzu dalších vizuálních technik Xaviera Dolana, které nám pomáhají pochopit vnitřní život hlavních hrdinů a způsob jakým performují svůj gender. Pokusím se představit techniku subjektivních obrazů, kterou do svých filmů Dolan vkládá a jejich význam. Subjektivním obrazem bych definoval filmový obraz či záběr, který se odehrává pouze v hlavě jednoho z hrdinů či hrdinek a není součástí probíhající události. Tyto obrazy slouží jako komentář nebo reakce na právě probíhající scény, tak abychom měli představu, co hlavní hrdina nebo hrdinka cítí a čím právě procházejí.

Nejvýraznější příklad takového obrazu najdeme v *Imaginárních láskách* (2010) ve scéně odehrávající se u Nicolase v bytě, kde pořádá narozeninovou oslavu. Francis a Marie sledují tančícího Nicolase z gauče, když se náhle obraz zpomalí a za doprovodu skladby Pass This On od kapely The Knife se pokoj rozzáří modrými stroboskopovými efekty. Zde Dolan vloží dva subjektivní obrazy, z pohledu Marie vidíme obrazy Michelangelova Davida a z pohledu Francise zase homoerotické kresby Jeana Cocteau. Oba obrazy jsou prokládány záběry na tančícího Nicolase naznačující, že pro Francise i Marie představuje Nicolas ideál krásy (00:44:42, obrázek 23, 24). Zároveň mohou tyto subjektivní obrazy představovat očekávání spojená s performativitou genderu směřovaná k Nicolasovi. V tomto případě vidíme, že očekávání Marie a Francise mohou být odlišná, což můžeme vztáhnout na úroveň většinové společnosti, ve které se očekávání v oblasti genderu a sexuality mohou lišit.



Obrázek 23, 24 - Imaginární lásky (2010)

*Zabil jsem svou matku* (2009) představuje odlišný typ subjektivních obrazů. Na místo výřezů klasických děl, Dolan vytváří dramatické obrazy matky Chantale. Tyto obrazy jsou často spojené s konflikty matky a syna Huberta a nabízí metaforický náhled na to, jak Hubert vidí svou matku. Během jedné z hádek vidíme nečekaný obraz Chantale ležící v rakvi (00:25:00), při dalším konfliktu se Chantale zjeví jako jeptiška s krvavými slzami na tváři.

V *Laurence Anyways* (2012) si můžeme subjektivního obrazu všimnout ve scéně, kdy je Laurence napadena v baru. Scéna se odehrává poté, co byla Laurence vyhozena z práce a v baru se snaží odreagovat. Do baru přichází muž a začne si Laurence se zájmem prohlížet. Laurence si poté sundává náušnice, zřejmě z důvodu, aby na sebe neupoutávala ještě více pozornosti. Jakmile dojde k fyzickému konfliktu, sledujeme close-up záběr Laurence s krvavým obličejem a slzami v očích jít po ulici (obrázek 25). Do scény jsou náhle vloženy výřezy obrazu od Hieronyma Bosche nazvaného Nesení kříže, který zobrazuje Ježíše s křížem na zádech v obležení několika zlostně vyhlížejících jedinců (01:06:05, obrázek 26). Tyto subjektivní obrazy bychom mohli pomocí metaforického vyjádření interpretovat dvěma způsoby. První možností je asociace Laurence s těmito vyvrheli, kdy sama sebe vidí jako zohaveného člověka, kterého společnost zavrhla. Druhou možností může být perspektiva, že Laurence vidí sama sebe jako Ježíše - mučedníka a agresory, kteří ji napadli jako vyvrhele, kteří ho obklopují. Obě možnosti nám dávají nahlédnout do vnitřního života jedince z marginalizované genderové skupiny na to jaký může mít dopad to, když nezapadá do určité genderové kategorie. Takový jedinec se poté může cítit jako mučedník, který může být kdykoli vystaven násilí nebo se může cítit jako vyvrhel, kterému společnost nedovolí zapadnout do běžného života.





Obrázek 25, 26 - Laurence Anyways (2012)

Dolan využil techniku subjektivních obrazů u výše zmíněných filmů, nicméně v analytické části této práce jsme zjistili, že techniky, které režisér k zobrazení performativity genderu využívá je hned několik a mohou se různit film od filmu.

#### 4.3. Diskuze

V závěrečné kapitole této práce bych rád zkoumanou tvorbu Xaviera Dolana srovnal s tvorbou španělského režiséra Pedra Almodóvara tak, jak je popsána v textech Alicje Khatchikian (2013), Isoliny Ballesteros (2009) a Cecilie Mouat (2010). Almodóvar se díky neotřelému vizuálnímu stylu a tvůrčímu vyprávění stal jedním z nejvýraznějších španělských filmařů současnosti. Podobně jako Xavier Dolan, ani Pedro Almodóvar se nebojí svou stylizovanou filmovou tvorbou prozkoumávat nejrůznější nenormativní identity a performativnost genderu svých protagonistů. A právě díky těmto společným atributům je Dolan filmovými kritiky srovnávám s o dvě generace starším španělským režisérem. Podle Dolanova nejnovějšího filmu *Matthias a Maxime* (2019) se zdá, že si je režisér podobností s Almodóvarem vědom, když do filmu zařadil scénu, kde, matka Eriky komentuje její krátký film slovy: “Velmi almodóvarské.”



V této kapitole budu srovnávat, v čem se zobrazování performativity genderu u těchto dvou režisérů odlišuje a v jakých aspektech je naopak jejich tvorba naopak podobná. Tato kapitola by měla zasadit Dolonovu tvorbu a jeho práci s performativitou genderu do širší perspektivy queer filmů. Srovnání s Almodóvarem se nabízelo z toho důvodu, že podle Ballesteros (2009: 71) je performance ústředním prvkem Almodóvarových filmů, neboť hlavními hrdiny a hrdinkami jsou často umělci - muzikanti, herci, drag queens či televizní osobnosti. Skrz tyto postavy a jejich zkoušek a poté živých vystoupeních pak Almodóvar zkoumá konstrukci identity a sexuality. Zde se již nabízí srovnání s protagonisty Dolanových filmů, kteří, až na výjimku Johna F. Donovana a svým způsobem také dramatika Louise, nejsou umělci. Dalo by se tedy říct, že se Dolan snaží prozkoumávat performativitu genderu svých protagonistů spíše v běžných sociálních interakcích než-li v živých vystoupeních. Scény, které se nejbližší podobají živým vystoupením bychom našli ve filmu *Mami!* (2014), když Steve zpívá skladbu od Celine Dion v kuchyni a poté vystupuje v karaoke baru.

Prvek, který můžeme najít u obou režisérů, je reprezentace queer a nenormativních identit jako hlavních protagonistů. Děj Almodóvarových filmů se točí kolem queer postav nebo, podobně jako u Steva z filmu *Mami!* (2014), jedinců, kteří nějakým způsobem nezapadají do většinové společnosti. Tak jako se Dolan pokoušel prozkoumávat identitu transexuální ženy v *Laurence Anyways* (2012), Almodóvar prozkoumával podobné téma v roce 1999 ve filmu *Vše o mé matce*. Zde Almodóvar s hlavní hrdinkou filmu polemizuje nad tím, co to znamená být ženou. Proces "bytí někým" pak vidí jako aktivní proces, spíše než pasivní formu identity, což opět poukazuje na prvky performativity genderu, které se v Almodóvarových filmech objevují (Khatchikian 2013: 13).

Charakteristickým znakem Almodóvarových filmů je hluboký a intimní vztah mezi genderem a tělem, který najdeme ve většině filmů režisérovy tvorby. Zdá se, jako by těla v Almodóvarových filmech byla jen „siluety v nepřetržitém pohybu“ a režisér se neustále pokoušel zachytit - jejich pohyby, které jsou doplňovány expresivními gesty (Khatchikian 2013: 15). Takto výrazný vztah mezi tělem a genderem je v tvorbě Xaviera Dolana zřetelný především v *Laurence Anyways* (2012) a to díky motivu transsexuality hlavní hrdinky. Co ovšem postavy ve filmech obou režisérů spojuje je expresivnost a to, jak ve smyslu performativity genderu, tak ve smyslu expresivních dialogů.

Jak bylo již zmíněno v úvodu této kapitoly, Dolanovy i Almodóvarovy filmy jsou často stylizované, využívají výrazné dekorace, kostýmy a hudbu. Všechny tyto prvky *mise-en-scène* pak podobně u obou tvůrců pomáhají prozkoumávat identity hlavních protagonistů. Nicméně, vizuální styly obou tvůrců se v ledasčem odlišují. Ačkoli se Almodóvar také řadí mezi queer režiséry, narozdíl od Dolana využívá ve filmech techniky zvané *camp*, tedy parodie, teatrálnost a hravosti, které pracují jako subverze dominantní kultury (Mouat 2010: 1). Prvky parodie a teatrálnosti v sobě nesou také drag queens, jak tvrdí Butler (2014: 214), a které jsou často jedny z ústředních postav Almodóvarových filmů. Technika *camp* využívá ve filmu již zmíněnou expresivnost, která se v ději projevuje humorem či melodramatičností. Ačkoli jsou filmy Xaviera Dolana vizuálně výrazné a postavy ve svých projevech expresivní, režisér techniku *camp* ve svých filmech nevyužívá. V Dolanových filmech se prvky parodie či humoru téměř neobjevují a režisér se zaměřuje spíše na dramatické momenty narativu.

Důvodem pro srovnání těchto režisérů je poukázat na důležitost vizuality a *mise-en-scène* při zobrazování performativity genderu. Ačkoli oba režiséři s performativitou genderu pracují, reprezentují queer jedince a dají hlas marginalizovaným skupinám, výsledné filmy se mohou v mnohém odlišovat. Almodóvar jako by si osvojil metaforu performativity genderu jako živého vystoupení na jevišti a s tím spojenou teatrálnost či parodii a aplikoval ji na narativy jeho filmů. Dolanova *mise-en-scène* je často více ukotvena v realitě a pokouší se o zobrazení uvěřitelných emocí s výjimkou stylizovaných sekvencí za doprovodu současné elektronické hudby, které byly detailněji popsány v analytické části práce.

## 5. Závěr

Cílem této diplomové práce bylo pomocí sémiotické analýzy filmů Xaviera Dolana zjistit, jakým způsobem režisér pracuje s konceptem performativity genderu. S performativitou genderu lze ve filmové tvorbě pracovat rozdílně a vyobrazení této performativity se bude lišit u každého filmového tvůrce, na což jsem se snažil poukázat v poslední kapitole této práce. Z obsahů zkoumaných filmů je zřejmé, že Dolanovi není práce s feministickými nebo genderovými tématy cizí. Narativy jeho filmů se vždy zaměřují na marginalizované jedince s neheteronormativní identitou nebo sexualitou. Sémiotickou analýzou jsme zjistili, že performativita genderu a sexuality je v Dolanově filmografii vyobrazena hned několika způsoby.

Na úrovni filmové narace Dolan často pracuje se subverzí, která se objevuje, jak ve feministických narativech, tak v queer filmech. Po opakující se subverzi ve sféře rodinných vztahů se Dolan také zaměřuje na subverzi vztahů romantických, ve kterých nejsou jasně definované sexuality hlavních protagonistů či protagonistek. Dolan tak podrývá očekávání publika, které je zvyklé na hrdiny a hrdinky s jasně definovanou sexualitou, která tvoří romantickou linii filmu.

V návaznosti na subverzivní povahu narativů v Dolanových filmech, režisér často pracuje s konotačními významy a metaforami spojenými s konceptem performativity genderu. Ty jsou vyobrazeny způsobem, který reflektuje performativitu genderu jako hraní určité role, což je ve filmech vyobrazeno způsobem, kdy jsou hlavní protagonisté filmu postaveni do pozice, kdy musejí hrát i několik rolí naráz. V určitý moment je pak rozhodující, zda okolí, ve kterém se daný protagonista pohybuje, jeho roli přijme nebo ne. Další úrovní, na které zkoumané filmy pracují s metaforami hraní rolí, jsou lokace. Na této úrovni je prominentní především film *Laurence Anyways* (2012) a jeho práce s metaforou divadla a regionu, které jsou zakotveny v Goffmanově teorii (1976).

Výběr lokací, především rozdíl mezi centrem a periferií, je pak Dolanovou často využívanou technikou při prozkoumávání performativity genderu protagonistů a protagonistek jeho filmů. Toto rozdělení nejen, že nese význam binárních rozdílností, ale umožňuje publiku vnímat performativitu hlavních hrdinů a hrdinek v těchto rozdílných prostředích. V analytické části této práce jsme zjistili, že v Dolanových filmech figuruje periferie buď jako místo, kde mohou hlavní hrdinové a hrdinky performovat svou identitu bez ohledu na většinovou společnost, nebo naopak jako místo, kde je třeba svou



performativitu přizpůsobit danému okolí. Okolí a sociálním interakcím jsou přizpůsobovány nejrůznější znaky performativity, jedním z nich je i oblečení a celková vizáž, které mohou performativitu buď podpořit nebo narušit.

Všechny výše zmíněné techniky jsou dále podpořeny Dolanovou prací s kompozicí a formátem filmového obrazu. Režisér se často snaží publikum posadit do pozice svých queer protagonistů a protagonistek a k tomu přizpůsobuje i své záběry a jejich formát. Technikou, která dále podporuje režiséru snahu prozkoumat identitu jeho queer postav, jsou pak subjektivní obrazy, odehrávající se ve vnitřním světě těchto postav.

Filmografie Xaviera Dolana je bohatá na feministická témata, která by bylo možné prozkoumat z několika různých teoretických perspektiv. Nabízela by se například analýza postav matek, které hrají v Dolanových filmech vždy výraznou roli. Tato práce se nicméně snažila analyzovat performativitu genderu v Dolanově filmografii a vzhledem k tomu, že v České republice v době vzniku této práce zatím nevznikl text, který by se podobnou tematikou zabýval, může tato práce přinést nové poznatky do diskuze o zobrazování performativity genderu ve filmu.

## 6. Seznam zkoumaných filmů

*Zabil jsem svou matku* [J'ai tué ma mère] [film]. Režie Xavier DOLAN. Kanada, Mifilifilms, 2009.

*Imaginární lásky* [Les amours imaginaires] [film]. Režie Xavier DOLAN. Kanada, Mifilifilms, 2010.

*Laurence Anyways* [Laurence Anyways] [film]. Režie Xavier DOLAN. Kanada, Francie, MK2 Productions, 2012.

*Tom na farmě* [Tom à la ferme] [film]. Režie Xavier DOLAN. Kanada, Francie, MK2 Productions, 2013.

*Mami!* [Mommy] [film]. Režie Xavier DOLAN. Kanada, Les Films Séville, 2014.

*Je to jen konec světa* [Juste la fin du monde] [film]. Režie Xavier DOLAN. Kanada, Francie, MK2 Productions, 2016.

*The Death & Life of John F. Donovan* [The Death & Life of John F. Donovan] [film]. Režie Xavier DOLAN. Kanada, USA, Lyla films, 2018.

*Matthias a Maxime* [Matthias et Maxime] [film]. Režie Xavier DOLAN. Kanada, Francie, MK2, 2019.

## 7. Seznam literatury

Baillargeon, Mercédès (2014). "Romantic Disillusionment, (Dis) Identification, and the Sublimation of National Identity in Québec's "New Wave": Heartbeats by Xavier Dolan and *Night# 1* by Anne Émond", In *Québec Studies* 57, January, 171-191, Liverpool University Press.

Ballesteros, Isolina (2009). "Performing Identities in The Cinema of Pedro Almodóvar" In *All About Almodóvar: A Passion for Cinema*. Eds. Epps, Brad, Kakoudaki, Despina. University of Minnesota Press: Minneapolis.

Buchanan, Kyle (2019). "Xavier Dolan Has Gone to Cannes for 10 Years. It Hasn't Gotten Easier." In *The New York Times*. Dostupné: <https://www.nytimes.com/2019/05/24/movies/cannes-xavier-dolan.html>, 16. 06. 2020.

Barthes, Roland (2004). *Mytologie*. Praha: Dokořán.

Butler, Judith. *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. Theatre Journal, Vol. 40, No. 4 (Dec., 1988), pp. 519-531, John Hopkins University Press.

Butler, Judith. (2014). Trampoty s rodóm: feminizmus a podryvanie identity (J. Juráňová, Trans. 2., revidované vydanie ed.). Bratislava: ASPEKT.

Corrigan, Timothy, White, Patricia (2012). The Film Experience: An Introduction. Bedford/St. Martin's. 63-64, 86-89.

D'Aoust, Jason R. (2017). "The Queer Voices of Xavier Dolan's Mommy" In European Journal of American Studies, 11, no. 3, 13.

De Saussure, Ferdinand (1996). Kurs obecné lingvistiky. Praha: Academia.

Doty, Alexander (1998). Queer Theory In Hill, John (ed.). *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.

Eco, Umberto (1977). "Semiotics of Theatrical Performance" In *The Drama Review* 21, March, 108.

Fausto-Sterling, Anne. Two Sexes Are Not Enough In *Sexing the Body*. Dostupné: <http://www.pbs.org/wgbh/nova/gender/fs.html>, 30. 8. 2018.

Foucault, Michel (1978). The History of Sexuality: An Introduction, vol. 1. Trans. Robert Hurley. New York: Random House.

Goffman, Erving. Gender Display. *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, 1976, No. 2, pp. 67-77.

Halberstam, Judith (1998). Drag Kings: Masculinity and Performance In *Female Masculinity*. Duke University Press: 231-266.

Hall, Stuart (1998). The Rediscovery of Ideology In *Literary Theory: An Anthology*, Julie Rivkin a Michael Ryan. eds. Blackwell Publishers: Londýn.

Hall, Michael (2018). The 15 Basic Elements to Know to Better Your Film's Mise-en-Scène. Dostupné: <https://www.mentorless.com/2016/11/01/basics-elements-understandmies-en-scene/>, 4. 7. 2020.

Hammer, Barbara (1993). The Politics of Abstraction In *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*. Eds. Martha Gever, Pratibha Parmar, and John Greyson. New York: Routledge.

Hendl, Jan (2005). Kvalitativní výzkum: základní metody a aplikace. Praha: Portál.

Heron, Christopher (2015). "Xavier Dolan: Exercices de style" [video essay]. The Seventh Art. Dostupné: <http://www.theseventhart.org/essays/The-Seventh-Art-Xavier-Dolan-Video-Essay.pdf>, 3. 7. 2020.

Jagose, Annemarie (1998). *Queer Theory: An Introduction*. New York University Press: New York.

Jiráček, Jan; Köppllová, Barbara (2009). *Masová média*. Praha: Portál.

Judell, Brandon (2017). "Mommy 's Boy: Xavier Dolan Explains Why Women Are Like Gay Men" In Huffpost. Dostupné: [https://www.huffpost.com/entry/mommys-boy-xavier-dolan-e\\_b\\_6590548?guccounter=1](https://www.huffpost.com/entry/mommys-boy-xavier-dolan-e_b_6590548?guccounter=1), 16. 6. 2020.

Lacey, Liam (2012)., 'Xavier Dolan: Enfant. Terrible?', *Globe and Mail*, May.

Khatchikian, Alicja. *Performance and Gender in Almodóvar's Bodies*. Vídeň, 2013. Diplomová práce. University of Vienna, Cultural and Social Anthropology. Dostupné: [https://www.academia.edu/4935678/Performance\\_and\\_Gender\\_in\\_Almod%C3%B3var\\_s\\_Bodies](https://www.academia.edu/4935678/Performance_and_Gender_in_Almod%C3%B3var_s_Bodies), 6. 7. 2020.

Marshall, Bill (2016). *Spaces and Times of Québec in Two Films by Xavier Dolan*. *Nottingham French Studies*. 55.2 (2016): 189-208

Martin, Emily. "The Egg and the Sperm." *Signs* 16.3 (1991): 485-501.

McLelland, Mark J. (2005). *Inside Out: Queer Theory and Popular Culture*. Cambridge Scholars Press: 268-281.

Mouat, Cecilia. *Camp and Queer Aesthetics in Almodovar Films: The case of Pepi, Luci, Bom and the Girls*. Maynooth, 2010. Ročníková práce. Maynooth University. Dostupné: [https://www.academia.edu/1104528/Camp\\_and\\_Queer\\_Aesthetics\\_in\\_Almodovar\\_Films\\_The\\_case\\_of\\_Pepi\\_Luci\\_Bom\\_and\\_the\\_Girls](https://www.academia.edu/1104528/Camp_and_Queer_Aesthetics_in_Almodovar_Films_The_case_of_Pepi_Luci_Bom_and_the_Girls), 6. 7. 2020.

Nowlan, Bob (2010). "Queer Theory, Queer Cinema." In *Coming Out to The Mainstream: New Queer Cinema in the 21st Century*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

Renzetti, Claire M., Curran, Daniel J. (2003). *Ženy, muži a společnost*. Karolinum: Praha.

Rich, Ruby B. *A Queer Sensation In Village Voice*, March 24, 1992.

Sedláková, Renata (2014). *Výzkum médií: Nejužívanější metody a techniky*. Granada Publishing a.s., Praha.

Scharf, Zack (2019). "Xavier Dolan on Film's Gay Double Standard: 'We Never Talk About Heterosexual Films'" In *IndieWire*. Dostupné: <https://www.indiewire.com/2019/05/xavier-dolan-gay-film-love-story-cannes-1202144162/>, 16. 6. 2020).

Sikov, Ed (2010). *Film Studies: An Introduction*. Columbia University Press: New York.

Strauss, A., Corbinová, J. (1991) *Základy kvalitativního výzkumu. Postupy a techniky metody zakotvené teorie*. Boskovice: Albert.

Trampota, Tomáš; Vojtěchovská, Martina (2010). *Metody výzkumu chování*. Praha: Portál.

Urrea, Angéla, Gil-Arboleda, Mariana (2016). Laurence Anyways: The Transgression, narrative and Mise-en-scene of Transition, *Synoptique* 4, No. 2, Winter 2016.

van Zoonen, Liesbet (1994). *Feminist Media Studies*. Sage Publications. London.

West, Candace, Zimmerman, Don. Dělat gender In *Sociální studia* 1/2008: 99-120

Zelenak, Michael X. (2003). Why We Do not Need Directors: A Dramaturgical/Historical Manifesto. *Theatre Topics*, 13(1), pp. 105-09.