

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Bakalářská práce

Antropologické aspekty české drag queen scény

Ondřej Leba

Plzeň 2021

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra antropologie

Studijní program Antropologie

Studijní obor Sociální a kulturní antropologie

Bakalářská práce

Antropologické aspekty české drag queen scény

Ondřej Leba

Vedoucí práce:

Mgr. Gabriela Fatková, Ph.D.

Katedra antropologie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2021

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil
jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2021

.....

PODĚKOVÁNÍ

Na tomto místě bych rád poděkoval vedoucí mé bakalářské práce Mgr. Gabriele Fatkové, Ph.D., která vedla mé kroky železnou rukou a byla mi tím nesmírně nápomocna. Dále se patří poděkovat všem informátorům, kteří akceptovali mou osobu, stali se součástí výzkumu a upřímně odpověděli na všechny mé všetečné dotazy. Mé díky patří dozajista mé rodině a přátelům, kteří mě podporovali po celou dobu mého studia. Jmenovitě bych rád poděkoval Mgr. et Mgr. Lence Bednárové, Ph.D., která mi mnohokrát dopomohla zpět ke zdravému rozumu. A obecně děkuji všem, kteří mi dokázali vykouzlit úsměv na tváři i v nelehkých dobách mého dosavadního bytí. Děkuji.

OBSAH

1	ÚVOD.....	2
2	VYMEZENÍ POJMŮ	4
3	DRAG PERFORMANCE V SOCIOVĚDNÍM DISKURZU	14
4	ČEŠTÍ DRAG QUEEN PERFORMEŘI V HISTORICKÉM KONTEXTU	17
5	KVALITATIVNÍ VÝZKUM.....	22
	5.1 PROFESNÍ SKUPINA ČESKÝCH DRAG QUEEN PERFORMERŮ	25
	5.2 PŘÍSTUP K ANALÝZE DAT	29
6	INTERPRETACE KVALITATIVNÍHO VÝZKUMU	30
	6.1 MEDAILONKY INFORMÁTORŮ	30
	6.2 ZAČÁTEK KARIÉRY	33
	6.3 DVOJÍ ŽIVOT	39
	6.4 TVORBA „ČÍSEL“	46
	6.5 PŘEPÍNÁNÍ MEZI JAZYKOVÝMI KÓDY	51
7	ZÁVĚREM.....	54
8	PRAMENY	56
9	SUMMARY	62
10	PŘÍLOHY.....	63
	10.1 TABULKA INFORMÁTORŮ.....	63
	10.2 FOTOGRAFICKÉ PŘÍLOHY	64

1 ÚVOD

Fenomén drag queen performerů se stává v západní kultuře mainstreamovou součástí showbusinessu. Jedná se o lidi, kteří jsou ojedinělým způsobem pomezí, pohybují se na pomezí dvou genderů, dvou různých já, na pomezí minority a mainstreamu. Drag queen performeři tvoří uzavřenou komunitu, která vykazuje znaky svébytné subkultury, jako je slang, vizuál, standardizované jednání. Zároveň fungují jako profesní skupina, zaměřená na zisk a zaučující nové členy. Jedná se o komunitu, která se vymyká heteronormativnímu¹ kulturnímu řádu a je spojována s LGBTQ+ komunitou².

Drag queen performeři vytvářejí a budují svá alterega, jejichž cílem je bavit publikum prostřednictvím divadelní performance, v níž jsou výrazně akcentovány role žen představované mužskými protagonisty. Jak ale tato komunita funguje uvnitř? Jak vzniká ono alterego? Co přesně ovlivňuje nestandardní chování performerů nacházejících se v roli svých altereg? Jak drag queen performeři reflektují genderové role? Jaký jev rámuje přechod z jedné role do druhé? Na výše položené otázky odpovídám díky vlastnímu kvalitativnímu výzkumu, ve kterém jsem se rozhodl kombinovat různé metody, abych čtenáři nabídl co možná nejkompexnější vhled do kultury, již tito performeři vytvářejí a která rámuje jejich jednání. Cílem práce je tedy popis kulturních aspektů komunity českých drag queen performerů.

V první části práce budou vymezeny základní pojmy, které buď souvisejí anebo jsou (často nesprávně) spojovány s drag queen performery, a antropologické studie, které reflektují s tématem drag queen performerů. Následuje krátké přiblížení

¹ Heteronormativitu lze chápat jako „společenský regulační rámec, produkující binární dělbu pohlaví, normalizující touhu mezi muži a ženami, který marginalizuje ostatní sexuality jako odlišné a deviantní“ (Gregory et al., 2009, s. 329).

² LGBTQ+ je pojem označující spektrum neheteronormativních sexuálních identit a neheterosexuálních orientací. V označení LGBTQ+ se skrývají jednotlivé minority: lesbian, gay, bisexual, transgender, queer. Už samotný pojem queer shrnuje veškeré osoby, jejichž sexualita, či identita nenaplnuje heteronormativní rámec společnosti, ale přesto je k pojmu přidáváno znaménko „+“, které zdůrazňuje otevřenost minority. Lze se setkat s dalšími variantami jako: LGBT+, LGBTQIA (LGBTQ + intersexual, asexual) a další. Obecně užívaná zkratka LGBT vznikla ve snaze zabránit marginalizaci sexuálních menšin dříve označovaných pojmem „homosexuální“ nebo „gay komunita“ Přičemž ne všechny sexuality zahrnované do této menšiny byly skutečně homosexuální, samotná komunita je signifikantní právě její nesourodostí a rozmanitostí (Michael Gold, 2019).

dragu v sociovědním diskurzu a historického kontextu českých drag queen performerů (potažmo českých sexuálních minorit obecně) v čase předrevolučním a porevolučním. Nastíním tak kontext doby, ve které někteří z mých informátorů dospívali. Toto období je často signifikantní pro rozvoj jejich drag queen altereg. V následující části je objasněno metodologické uchopení vlastního empirického výzkumu, jehož interpretace se nachází ve třetí části bakalářské práce. Interpretační části předchází krátké medailonky informátorů, které dopomohou k porozumění samotné interpretační části.

Interpretační část je členěna do čtyř podkapitol. Nejprve se seznámíme s procesem vzniku alterega. Sleduji nejen to, jakým způsobem vzniká alterego, ale i jakým způsobem se performeři etablují a jakou roli hrají genderové stereotypy při formování alterega. Následně se zabírám dualitou rolí, které performeři užívají, a charakteristickými rysy, které lze v průběhu jejich životů sledovat. Jakým způsobem ovlivňuje kariéra jejich osobní život, s akcentem na vztah k fanouškům, ale i k financím a k profesi. Také představuji jev, který jsem nazval „funkce masky“. Ve třetí části představuji vznik samotné performance. V poslední části představuji jazykové kódy užívané performery ve vztahu ke genderu role, kterou právě představují.

Motivací pro zpracování tohoto konkrétního tématu bylo zjištění, že na poli českojazyčného akademického prostředí nenalzáme mnoho prací, které by toto téma reflektovaly z antropologického pohledu. Díky tomu je zde prázdný prostor, jehož vyplnění je pro mě velice lákavou příležitostí.

Můj jazykový projev je ovlivněn popularizátorkami oboru³. Svou prací chci docílit popularizaci tématu, které je i v rámci naší kultury vcelku exotickým antropologickým terénem. V současné české společnosti nalzáám jen malé porozumění pro tento celosvětově známý fenomén drag queen performance. Věřím, že pokud by tato práce byla v budoucnu přepracována pro publikační účely, mohla by přispět k rozšíření povědomí o drag queen performanci nejen na akademickém poli, ale i u širší veřejnosti.

³ Kupříkladu autorky jako Margaret Meadová (2010), Ruth Benedictová (2013) a mnoho dalších.

2 VYMEZENÍ POJMŮ

Neustále se setkáváme s chybnou nebo nedostatečnou orientací v základních pojmech, které si jsou svým zněním podobné, ale význam je diametrálně odlišný. Jedná se o pojmy s předponou TRA nebo TRANS. Vycházet zde budeme z vymezení, která jsou používána v disciplínách *transgender anthropology* (někdy také uváděna jako *trans anthropology*) a *queer anthropology*, jež se rozvíjejí nejvíce mimo český jazykový okruh. Popis těchto pojmů je pro tento text důležitější, než by se mohlo zdát. Český odborný, ale i laický diskurz je momentálně ve stadiu hledání co možná nejvalidnějších pojmů. Vymezuji zde pojmy, jejichž znalost je důležitá pro formulaci optiky, pomocí níž nahlížím na předmět svého výzkumu. Zároveň zde akademické definice konfrontuji s aktérským porozuměním těmto pojmům. Nejprve nadefinuji ústřední pojem výzkumu, tedy skupinu drag queen performerů. Následně se věnuji definici dalších skupin, které nenaplňují heteronormativní řád společnosti a s nimiž je fenomén *dragu* rutinně spojován. Definice těchto skupin je velice důležitá, jelikož drag queen performeré se vůči těmto skupinám vymezují, z čehož vyplývá, že definicí těchto skupin dosáhnou důkladnější definice drag queen performerů skrze jejich vymezení vůči nim. V závěru kapitoly se věnuji definici pojmů, které s drag queen performery bezprostředně souvisejí, jako jsou gender, genderové stereotypy, dále pak nastiňuji teorii performativity, a to ve vztahu k drag queen performerům.

Drag queen performeré⁴, jsou muži, kteří se stylizují do ženské podoby. Líčí se, převlékají do kostýmů, a to vše pro pobavení publika (Barták et al., 2008, s. 343). V momentě performance přebírají femininní genderové role, které následně zveličují a přehánějí, aby je zparodovali. Nejlépe by se drag queen performer dal přirovnat k herci. Ostatně značnou část historie divadla mužští herci hráli běžně ženské postavy. Drag queen performance jsou často zaměřením komediální, dramatické, či satirické. V přeneseném slova smyslu se dá mluvit o vytváření karikatury ženskosti. Styling

⁴ V textu se setkáte se slangovými výrazy „transky“, nebo „kolegyně“, jakými se drag queen performeré označují intraskupinově, jedná se o synonymické pojmy. Pojem „transky“ je v současnosti diskutován s ohledem na vhodnost užívání z pozice drag queen performerů, neboť je intraskupinově používán současně i mezi transgender osobami. Tento spor nebyl uspokojivě vyřešen, a tak ho užívají obě skupiny, každá ve svém slangu. Podle drag queen performerů se tímto oslovením „častují od nepaměti“, jedná se tedy o intraskupinově hojně užívaný označující slangový pojem.

(včetně líčení) performerů je často extravagantní a přehnaný, aby byl obraz karikatury dokonalý. Motivace *crossdressingu*⁵ není sexuální. V zásadě existují tři jednoduché komponenty bytnosti drag queen performerera. Prvním je tzv. „*stage name*“ neboli **umělecké jméno**. Ve zmíněném anglickém výrazu se skrývá druhý komponent, a to sice „*stage*“. Každá drag queen potřebuje **své pódium a své obecenstvo**. Drag queen performeré užívají často žoviálnější prezentaci a snaží se své publikum šokovat natolik, aby si ho získali. Posledním, třetím komponentem je **otevřenost k gender-fluiditě**. Víra v proměnlivost genderových identit, výrazů a markerů je důležitým aspektem drag queen performance (Carman, 2020).⁶ Performance ostatně umožňuje aktérům „osahat si okraje“ genderových kategorií a kriticky nahlédnout jejich konvenčnost.

„Stačí, když se blíže zaměříme na slovo drag. Doslovný význam anglického slova drag je přesunout, nebo přetáhnout, ovšem nesmíme se tím nechat zmást. Drag je vlastně složenina dress as a girl. No to už dává smysl, ne? A queen? Všechny jsme královny!“ (ChiChi Tornádo)⁷

Drag jako takový lze vnímat i skrze performanci, tedy nikoliv jako identitu samotnou, ale jako akci, kterou performeré provádějí. Monika Baroni vnímá *drag* z perspektivy performativnosti a jevovosti spíše než skrze budování alterega a užívání sekundární identity performerů: *„Drag je ve své podstatě akce/činnost, nikoliv identita: rozvíklává rigidní definice genderu a sexuality tím, že paroduje stereotypy feminity a maskulinity (...) Zachovává si svůj příznačný charakter maškarády, teatrální akce – okázalosti, spektakulérnosti a kýčovitosti.“* (Baroni, 2006, s. 191) Ve své práci budu sledovat drag spíše jako identitu než jako činnost.

⁵ Crossdressing označuje jakékoliv situace, při kterých dochází k přijetí vizuálu opačného pohlaví. Mimo transvestity se tak může jednat například o herce, kteří hrají ženskou roli v divadle/filmu, či o drag queen performeré, nebo o transgender nebo transqueer osoby.

⁶ Představené komponenty se staly pomyslnou osnovou pro vlastní výzkum kulturních aspektů české komunity drag queen performerů.

⁷ Slovo queen je založeno na zvukomalbě, odkazuje k femininnímu genderu, ale při užití ve vztahu k muži nejčastěji značí homosexualitu, není náhodou podobná znělost se slovem queer. Queen taktéž zdůrazňuje okázalost, extravaganci, ale také faleš a přetváрку, zároveň zahrnuje metaforickou povahu královského titulu, který odkazuje k důstojnosti. V anglickojazyčném kontextu je toto slovo často užíváno v komunitě homosexuálních mužů v momentech, kdy se z nějakého důvodu chtějí na okamžik zbavit své maskulinní role, většinou má v těchto situacích význam posměšku (Holcomb, 2007).

Dle vyjádření informátorů se drag queen performeři neztotožňují s transsexuály ani s transvestity. Přestože dochází k *crossdressingu*, tak příčinou není nesoulad sexuální identity ani fetišismus, ale snaha o pobavení publika (Carman, 2009, s. 228-230). Současně někteří *male to female transgender* (dále v práci uvádím jako *MtF transgender*) se rovněž v období své tranzice věnují drag queen performanci. V anglickojazyčném prostředí jsou označovány jako “*tittie queens*” (Taylor, Rupp, 2004, s. 115). Nutno dodat, že z pohledu mých informátorů tito lidé nejsou uznávání a přijímání, důvodem jsou rysy jejich kariéry, především krátkodobá činnost a finanční motivace.

Fenomén českého *dragu* je rovněž znám pod názvem travesti nebo *travesti show*.⁸ Pojmem označujícím performeru se pak stává slovo travestita. Já ve své práci tento pojem neužívám ze dvou důvodů. Prvním důvodem je, že pojem *travesti show* je znám pouze ve středoevropském anebo španělskojazyčném kontextu a postupem globalizace se od tohoto pojmu (i v branži) upouští. Druhým důvodem je snaha zabránit záměně tohoto pojmu s pojmem podobně znějícím, a tedy transvestitismem. Jak jsem již zmínil, tak drag queen performeři se neztotožňují s transvestity, přestože ve veřejném diskurzu jsou pomocí jakýchsi záměrných přeroknutí často slučováni. Zároveň je tato forma umění často prezentována jako (sexuální či identifikační) deviace, pojem travesti je tedy zatížen značnou démonizací.⁹ Postoje k této pojmové diferenciaci jsou ovšem různé i mezi samotnými aktéry.

„Taky jsem se setkal s tím, že mladý performeři se dneska chtějí odlišit od nás starších tím, že si říkají drag queen. Ale to je úplná hloupost. Když se podíváte na chlupatou ChiChi v devadesátkách, tak to, co přinášejí ti mladí, není vůbec nic průkopového, nic nového a nic, co by bylo třeba odlišovat. Už ChiChi se v devadesátkách identifikovala jako drag queen a já třeba používám na plakátech

⁸ Odvozeno od literárního směru travestie (19. stol.), jež se vyznačuje zpracováním vážného tématu karikaturistickým, humorným stylem (v současnosti často synonymicky označovaným jako parodie). Tento literární styl nese název podle francouzského „travesti“, což se překládá jako překroucený, přestrojený, zesměšnění (Rejzek, 2015, s. 735). Z toho vyplývá, že není správné v termínu travesti hledat souvislost s medicínskými termíny (transvestitismus, transsexualita), nýbrž s „parodujícím“ literárním stylem.

⁹ V médiích je používán pojem „travestitismus“, což je irrelevantní pojem mající za úkol vzbudit v posluchači dojem, že se jedná o medicínskou diagnózu.

spojení Travesti-Drag queen show. Jsou to prostě synonyma a nemá cenu to nějak rozlišovat.“ (Vlasta Wild)

Často zmiňovaným aspektem drag queen performerů a *drag* světa obecně je jeho spojení s LGBTQ+ komunitou. Sexualita ve smyslu neheterosexuální orientace není podmínkou k úspěšnému performerství. Uvedme si jako příklad heterosexuální herce, kteří v zábavném programu „Tvoje tvář má známý hlas“ napodobují známé zpěvačky. Drag queen performeři ale z podstaty věci narušují heteronormativní řád společnosti. Z tohoto důvodu má společnost tendenci cokoliv, co nezapadá do této normativity, sortovat do kategorie LGBTQ+ komunity. Dalším aspektem spojení mezi LGBTQ+ komunitou a světem *dragu* je ekonomický a mediální aspekt. Podle mnohých je drag queen performance jedním z mála mediálních a zároveň ekonomických produktů LGBTQ+ komunity¹⁰ (Moore, 2013, s. 137-144).

Opozitem drag queen performerů na totožném poli jsou **drag king** performerky. To jsou ženy, které využívají *crossdressing* k parodii maskulinity. V podstatě se jedná o protipól drag queen performerů a jejich charakteristika je totožná. Rovněž se neidentifikují jako transgender osoby, transvestité či jiné minority. Jednají tak pouze pro účely show a aktivně budují svá alterega. Jejich zastoupení na poli *drag* světa je minoritní, nicméně lze je najít ve všech hlavních městech západního světa (Power, 2009, s. 226-228).

Transgender je v českojazyčném prostředí znám spíše jako transsexualita. Od pojmu transsexualita se v diskurzu humanitních věd upouští, jelikož se jedná o medicínský termín, který je u nás neustále definován jako „porucha“ pohlavní identity. Nositelé poruchy sexuální identifikace nejsou schopni zaujmout sexuální projevy a sociální pozici, která je jim na základě jejich těl okolím určena. V současném medicínském diskurzu je jako řešení nabízena hormonální terapie a následná operativní změna pohlaví (Hartmut, 2006, s. 61). Proces změny pohlaví se označuje dvěma pojmy v závislosti na tom, zda se jedná o přeměnu z muže na ženu, tehdy používáme zkratku

¹⁰ Pro představu o ekonomickém potenciálu Dragu lze zmínit, že DragCon v Los Angeles vygeneroval v roce 2017 okolo deseti miliónů dolarů zisku na upomínkových předmětech a vstupném (Jordan pro BBC News, 2018). V USA se tedy nejedná v kulturní sféře o okrajovou záležitost, která by lákala nutně jen členy marginalizovaných skupin.

MtF (male to female), nebo zda se jedná o přeměnu z ženy na muže, v takovém případě používáme zkratku *FtM (female to male)*. U jedince, který projde přeměnou, dojde k sjednocení sebeidentifikace a sexuální role s morfologickými znaky signifikantními pro dané pohlaví (Fifková et al., 2008). Tato proměna je v ČR podmíněna sterilizací.

Pojem transsexualita je postupně nahrazován i v lékařském diskurzu pojmem *transgender*, formulace porucha pohlavní identity je současně nahrazována označením genderová dysforie či rodový nesoulad. Stejně tak je obecně přijat pojem tranzice, který zahrnuje celý proces změny pohlaví, nehledě na to, jestli podstoupíte operativní změnu pohlaví, nebo nikoliv. Pojem tranzice tedy ukrývá celou škálu individuálních, kulturně a sociálně specifických cest k nové sociální roli (Bečková, 2020).

„Být transgender není nemoc, častým argumentem je, že potřebujeme lékařskou pomoc, a proto bychom měli být nemocní. Na to já odpovídám, že těhotné ženy také potřebují lékařskou pomoc, přitom těhotenství není nemoc... Být transgender je stav mysli. Ženu ženou, ani muže mužem, nedělá pohlavní orgán.“ (Králová, 2020)

V antropologickém diskurzu je jednoznačně etablován pojem *transgender*. Pojem *transgender* zahrnuje všechny sociální aspekty spojené se sebeidentifikací pohlaví. *Transgender* osoby totiž spíše než „léčbu“ potřebují začlenění do společnosti a nalezení své pozice na širokém sociálním poli. Všechny sociálně-kulturní aspekty vycházející z nesouladu pohlaví a genderu zachycuje právě termín *transgender* (Tauches, 2009, s. 843-847). *Transgender* ovšem hovoří pouze o hledání sebeidentifikace na poli mužského a ženského genderu a o souladu genderu s biologickou schránkou. Čili *transgender* osoby se z principu věci pohybují na poli genderově binárním. Laicky řečeno: jsem buď kluk, nebo holka.

V antropologii je současně etablován pojem *transqueer* nebo také pouze *queer*, který se čím dál častěji objevuje i ve veřejném, laickém diskurzu. Obecně se tímto pojmem označují všechny osoby, které vystupují z genderové normality, jež je pevně ukotvena v kulturním řádu daného místa a času. Zároveň tyto osoby popírají, nebo ne zcela naplňují, binaritu genderu. Identity těchto osob nejsou výlučně mužské či ženské. Tito jedinci jsou označováni jako androgynní nebo nebinární.

Zkrátka kategorie *transqueer* je otevřena všem osobám veškerého genderového statutu, i osobám, který tento statut neuznávají (Kobová, 2011, s. 312-313).

Transvestita se vizualizuje do podoby opačného pohlaví pro sexuální či psychické ukojení. Činí tak přejímáním sociální role opačného pohlaví, převlékáním se a stylizací opačného pohlaví. Transvestitismus není podmíněn homosexuálním chováním, naopak se hojně vyskytuje u heterosexuálních mužů. Jedinec, praktikující transvestitismus si svou roli opačného pohlaví emocionálně užívá, ovšem zároveň netouží po úplné změně pohlaví, nejedná se tudíž o rodový nesoulad (sexuální identifikace), ten zůstává v mnohých případech heterosexuální (cisgender). Jde o částečnou volbu genderové identity, která je v mnohých případech identifikována jako druh fetišismu. Transvestité se obecně identifikují jako sexuální menšina, která preferuje jisté sexuální variace. V souvislosti s transvestitismem se používá také pojem *crossdressing* (Weiss et al., 2010).

Gender označuje kulturní (sociální) pohlaví a odlišuje ho tak od pohlaví biologického, které je označováno anglickým výrazem *sex*. *Sex* reprezentuje fyzické znaky odkazující k ženství a mužství podle biologických předpokladů, chromozomové sady a morfologických znaků signifikantních pro dané pohlaví (Kalnická, 2009, s. 7-8; Karsten, 2006, s. 11-13 a 22-24). Gender jakožto kulturní pohlaví zahrnuje veškeré atributy mužství a ženskosti získané jedincem během socializace do společnosti. Tyto atributy mužství a ženství nejsou vrozené, ale vštípené socializací jedince do jeho společnosti. Pouze daná kultura a společnost určuje povahu těchto genderových rysů, a proto se napříč historií a společnostmi různí (Oakleyová, 2000, s. 79-98).

Je třeba mít na paměti, že gender je sociálním konstruktem, sdílenou představou, která pomáhá identifikovat a definovat role jednotlivých účastníků kultury a strukturu jejich vztahů na sociálním poli. Gender je klíč k sebeidentifikaci a způsob, jakým naplňujeme představu společnosti o mužství a ženství. Gender není stálý stav, jde o proces, který denně probíhá v kontextu sociálních interakcí (West, Zimmerman, 1987, s. 137-140). V momentě, kdy si uvědomíme, že gender není statickým stanoviskem, ale že se neustále vytváří naším jednáním, jsme schopni akceptovat jeho proměnlivost

a individuálnost. V takovém případě mluvíme o performativnosti genderu (Butlerová, 2016).

Jedna z nejslavnějších filozofek genderu Judith Butlerová se ve své knize „*Gender trouble: Feminism and the Subversion of Identity*“ staví k drag queen performerství skrze imitativnost genderu, tedy zaujímá tvrzení, že „*prostřednictvím imitace genderu, drag implicitně znázorňuje imitativní strukturu genderu jako takového, stejně tak jeho nahodilost.*“ (Butler, 1990, s. 137) Potvrzuje tak konstruktivistický pohled na gender, tedy že gender sám osobě není stálý a hmatatelný, nýbrž neustále předváděný. Zastává a vysvětluje tak koncept výše zmíněné gender-fluidity, tedy je-li gender ideovou záležitostí, je logické, že je proměnlivý. Není statický a zároveň je konstruktem každodenních sociálních interakcí, ve kterých je neustále předváděn – performován (Butlerová, 2016).

Díky zásluhám Margareth Meadové, Ann Oakleyové a dalších antropoložek dvacátého století, které se zaměřily ve svých výzkumech právě na různé podoby genderu v různých společnostech, je v současnosti gender považován za kulturní prvek (Meadová, 2010; Oakleyová, 2000).

Neustále zde mluvím o performerech. Tento název jsem se rozhodl užívat díky jeho působivě výstižné dvousečnosti. Jednak ho lze vnímat skrze profesní rovinu čili performer jakožto herec, člověk, jehož zaměstnáním a zálibou je zprostředkovávat obecnstvu zážitek skrze herecké umění. Druhou rovinou je vnímání performerera skrze optiku kulturní performance. V takovém případě jsme my všichni performery a kultura nebo sociální pole je naším jevištěm.

Erving Goffman ve svém nejslavnějším díle nesoucím výstižný název „*Všichni hrajeme divadlo*“ představuje prezentaci jedince v každodenním životě právě s připodobněním k herectví a užívá s herectvím spojenou terminologii. Všichni jednotlivci jsou herci a zároveň sobě navzájem obecnstvem, pro něž je kultura anebo sociální pole zároveň jevištěm i hledištěm. Nejpodstatnější se zdá pojednání o roli. Roli, kterou jedinec každodenně hraje, a stupeň, nakolik je přesvědčen o pravdivosti role, kterou prezentuje. Podle Goffmanových závěrů se role postupem času stává nedílnou součástí naší osobnosti, byť jsme ke své roli původně skeptičtí, nebo abych použil

autorovu terminologii, cyničtí (Goffman, 1999, s. 25-28). Nyní je čas k uvědomění, že drag queen performeři aktivně užívají dvě odlišné role s odlišnými gendery, odlišnou fasádou a pohybující se v odlišných regionech. Fasádou je myšleno standardní výrazové vybavení, které herec užívá při přímé komunikaci se svým publikem. To znamená, že drag queen performer používá jiné výrazy v roli svého alterega a jiné v roli své občanské identity. Přizpůsobují se tak nejen roli, ale i prostředí a kontextu.

Důležité je zmínit také autorovo stanovisko týkající se týmů, tedy že jednotlivci k prezentaci své role dopomáhá tým, který sdílí podobné role. Tento akt následně dopomáhá k důvěryhodnosti nejen jednotlivce, ale celého týmu. V přenesené optice lze tento tým spatřit právě ve skupině drag queen performerů, ve které jednotlivci jednají individuálně, ale zároveň je skupina objímá, zaštiťuje a interpretuje. Rovněž bych rád představil autorův pojem regiony. Regiony je třeba vnímat jako ohraničený prostor, který je definovaný rozsahem a časem. Jinými slovy je definovaný dosahem jednotlivce, jeho komunikace a početností publika v určitém čase. Tyto regiony stanovují bariéry, které ohraničují vhodné komunikační prostředky. Znovu přenesu tuto optiku na drag queen performery a zmíním, že se jinak performer chová ve svém osobním životě, jinak jedná s kolegy v zákulisí a rozdílně jedná na jevišti před publikem. Regiony samotné lze vnímat jako normy chování, to znamená, že jedinec, který se prezentuje v určitém regionu, má snahu svou prezentací dokázat publiku, že tyto normy naplňuje. Pozorovatelným jevem je, že drag queen performeři ve svých představeních překračují běžně očekávané normy. Přestože vystupují před publikem, jejich projev je často vyzývavý až šokující. Jenže právě ono překračování běžných norem lze u drag queen performerů považovat za jejich originální, standardizovanou normu a díky kolektivu, nebo přesněji týmu je tato norma dostatečně přesvědčivá a publikem akceptovatelná (Goffman, 1999). Tato optika performativnosti je klíčová pro pochopení jevů, které lze mezi performery intra-skupinově pozorovat. Tato optika pomůže čtenářům pochopit, jak performeři naplňují různými způsoby různé role, proměnlivost je tedy jak na úrovni výběru rolí, tak v samotném jednání performerů.

Jednou z forem signalizace genderové role může být tvorba a užívání jmen. Jména pomáhají formulovat představy dané společností o světě a zároveň vytvářejí sociální vztahy a identitu jedince (Vom Bruck, Bodenhorn, 2006, s. 25–27). Podle Wilsona

se v různých společnostech ve jméně odráží i sociální status jedince (Wilson, 1998, s. 25). Pro aktéry mého výzkumu jsou důležitá zejména umělecká jména. Umělecká jména by se dala definovat stejně, jako se definují přezdívky, tedy jako „*neúřední, doplňkové vlastní jméno, které většinou charakterizuje osoby, místa nebo věci a vztahuje se k povolání, vlastnostem, původu atd. nositele jména*“ (Pleskalová, Karlík, Nekula, 2002, s. 354), zároveň ale takováto přezdívka může jednak jasně a na první pohled signalizovat právě gender performované role (např. Vanessa Whitewitch), tak jej záměrně maskovat (např. Vlasta Wild, které může odkazovat k oběma genderům).

Jak jsem nastínil, tak genderové aspekty se v různých dobách a společnostech liší. Ovšem v momentě, kdy se zeptáte členů západní společnosti na charakteristiky ženského genderu, tak vám jsou schopni vyjmenovat několik zásadních ženských vlastností, které jsou v západní kultuře specifické pro femininní gender. Z většiny jsou to kladné aspekty povahových rysů jako něžnost, čistota nebo noblesa (Karsten, 2006, s. 24-25).

Stereotypizace pohlavních rolí (genderu) je proces, v němž jsou arbitrárně vymezovány typicky mužské a typicky ženské způsoby chování. Stereotypy pohlavních rolí obecně usnadňují, nebo naopak ztěžují vyjednávání osobní pozice v sociálně-kulturním prostředí. Jako příklad lze uvést stereotyp, že ženy jsou bezmocné, citově založené, emocionální, empatické, jemné, nelogické, nesamostatné parádnice (Karsten, 2006, s. 24-25). Na jednu stranu nám tento stereotyp nabízí jakýsi zkratkovitý návod, jak k ženám přistupovat, což může v některých situacích urychlit a zefektivnit komunikaci, současně je ale automaticky budeme také předem vylučovat ze světa samostatných, racionálních, zodpovědných činností.

V současnosti se v moderních výzkumech využívá dualistický model mužnosti/ženskosti, který již nesleduje univerzální povahové aspekty mužství/ženství, ale připouští, že každá osoba v sobě může skrývat jak domněle mužské, tak ženské povahové aspekty, které nejsou závislé na biologickém pohlaví jedince. Na základě tohoto vznikl dotazník k měření pohlavně specifických znaků (Spence et al., 1975). Ještě je třeba dodat, že jednotlivé aspekty jsou kulturně specifické. Porovnání těchto dualistických schémat pohlaví jasně vyvracejí tradiční chápání mužského a ženského

genderu, neboť u většiny lidí se objeví překryv ženských a mužských aspektů v jedné osobě. Neexistuje žádný „správný“ formát genderu, což odkazuje k již zmíněné gender-fluiditě. Přesto se ve společnosti neustále, ať vědomě či podvědomě, uchovávají relativně fixní genderové stereotypy.

Drag queen performeři přejímají tyto stereotypní genderové charakteristiky a ve svých performancích je zesměšňují. V důsledku toho jsou *drag queens* některými odborníky genderových studií považováni za bojovníky proti genderovému stereotypu a s ním spojeného nižšího postavení žen ve společnosti. Jiní pak ve spojení *drag queens* s ženskými charaktery a genderovými aspekty vidí spíše utvrzování těchto aspektů a s nimi spojené nerovnosti (Taylor, Rupp, 2004, s. 115).

3 DRAG PERFORMANCE V SOCIOVĚDNÍM DISKURZU

V anglickojazyčné humanitně vědní literatuře se za mezní publikaci na téma *dragu* považuje publikace Esther Newton (1979), která se věnovala studiu gay komunity, v jehož rámci vyčlenila drag queen performery jako oběti stigmatizace vně i uvnitř LGBTQ+ komunity. Značný zájem o studium *dragu* rozpoutala známá filozofka genderu Judith Butler (1990). Ta použila příkladu drag queen performerů pro podporu myšlenky imitativnosti genderu a tím odstartovala zájem o studium dragu na půdě studiích genderu (Butler, 1990). Obecně platí, že většina prozatímních autorů nahlíží na *drag* skrze myšlenku proměnlivosti a konstruktivity genderu (Taylor, Rupp, 2004; Carman, 2009). V tomto proudu jsem se rozhodl vést i já svůj výzkum. Edward Colin Carman (2020) se ve svých studiích častokrát dotýká genderových stereotypů jakožto formativní složky osobnosti drag queen alterega. Osobně představuji tento jev podrobněji na vlastním vzorku informátorů a snažím se tak prokázat uplatnitelnost tohoto konceptu i v prostředí České republiky. Monica Baroni (2006) uvádí, že *drag* je pouze činnost a vymezuje se tak proti chápání dragu jako identity. Já oproti tomu ve své práci pracuji s konceptem identity performerů a snažím se přiblížit jejich multi-identitární povahu. Jiní autoři se svými analýzami pohybují mimo diskurz genderových studií. Kupříkladu autoři Michael Moncrieff a Pierre Lienard (2007) se zabývají otázkou, jak performeři signalizují svůj sociální status uvnitř i vně komunity a zaměřují se při tom spíše na signalizaci blahobytu. K tomuto využívají teorie signalizace, kterou se inspirovali v evoluční biologii. Z čehož vyplývá, že v západních zemích se toto téma standardně začleňuje nejen primárně do genderových studií, ale i do studií mimo jejich rámec.

V tuzemských publikacích se o tomto tématu mnoho nedočteme. Za světlou výjimku považuji příspěvek Zdeňka Slobody a Mirky Dobešové (2013), kteří terminologicky uchopují téma *dragu* a terminologické vymezení dílčích (souvisejících) témat. V tomto ohledu je má práce velmi podobná s tím rozdílem, že já se (se svými empirickými daty) nesnažím pouze o kategorizaci fenoménu českého dragu, popřípadě o dokonalé zachycení všech jeho účastníků, ale své závěry představuji na základě dlouhodobého terénního výzkumu a zasazují je do antropologických teorií.

Diskuze na téma korektní terminologie je zřejmě největším výstupem příspěvku Zdeňka Slobody a Mirky Dobešové (2013), kteří navrhují užívání původního termínu travesti. Termíny *drag* a travesti prý nejvíce odlišuje různorodost vývoje těchto jevů. *Drag* je podle nich ovlivněný specifickým kulturním vývojem v prostředí Ameriky. V tomto ohledu s autory nesouhlasím. V momentě, kdy vnímáme prostředí českého *dragu* (travesti) autonomně, není dle mého názoru problematické užití termínu český *drag*, který ve skutečnosti lze sledovat stejnou optikou jako ten americký, tedy dle specifčnosti historického vývoje a ovlivnění českým kulturním prostředím. Autoři stavějí diferenciaci těchto termínů na dualitě „napodobující“ (odkazující k českému travesti) a „variatní“ (odkazující k americkému *dragu*). Což může být přínosné v momentě kategorizace jednotlivých „čísel“ dle jejich dramaturgické formy.

Na druhou stranu toto členění (s odkazem na diferenciaci *dragu* a travesti) je bohužel problematické ukotvením v čase výzkumu (2011) a nelze tedy mluvit o nadčasové univerzálnosti těchto termínů. Autoři přehlížejí, že počátky amerického *dragu* i českého travesti mají podobnou esenci (utajenost, uzavřené skupiny, soukromé párty, vývoj podmíněný politickou situací a náladou panující ve společnosti) a i to, že dle jejich vlastní terminologie se původní čeští travesti umělci (např. Hraběnka Mondschein-Sonate) identifikují jako „variatní“ a lze je tedy (dle jejich vymezení) spojovat s fenoménem amerického *dragu*.¹¹ Popřemýšlejme nad tím, zda „napodobující“ (travesti) není spíše historickým formátem a vývojovým bodem, který je v současnosti na značném ústupu a moderní performeři a obecnostvo se k takové formě již nechtějí vracet. Je třeba připustit, že výzkum probíhal v období, kdy terminologie *dragu* a travesti byla v českojazyčném prostředí velmi zmatečná nejen pro většinu veřejnosti, ale i pro samotné aktéry. Já již z výše zmíněných důvodů (viz s. 12) neužívám ve své práci pojem travesti a prozatím nenalézám pádný argument zamezující užití výrazu *drag* v kontextu autonomního českého kulturního prostředí. Nicméně i já, stejně jako autoři příspěvku, jsem nucen konstatovat, že se jedná o složité a obsáhlé téma, jehož uchopení není prozatím jednoznačné. Řešení tohoto terminologického problému je otázkou hlubší diskuze, než jsem v rozsahu své práce schopen nabídnout.

¹¹ Zaměříme-li se opačným směrem, zjistíme, že americký performer Chad Michaels (a nejen on) prezentuje čísla převážně „napodobující“. Měl by tak dle autorů být považován za („českého“) travesti umělce.

Téma dragu se v současnosti vyskytuje převážně v absolventských pracích a škála pohledů na toto téma je skutečně multidisciplinární (sociologie, genderová studia, mediální studia, adiktologie, sexuologie a mnoho dalších). Na poli mediálním a žurnalistickém nalézáme mnoho prací takzvaně „heteronormativně zkreslených“, ve většině se jedná o publikace masových médií. Ale zároveň s nástupem nové generace autorů se objevují skvělé multidisciplinárně uchopené práce. Dá se mluvit o tom, že spolu s vývojem českého *dragu* a teorií genderových studií se vyvíjí i mediální diskurz a jeho pohled na neheteronormativní minority. Například Jana Patočková (2019) se ve svém článku *Pražský drag: „Moje identita je víc než jen žena nebo muž“* zabývá hledáním genderové identity mladých performerů. Přestože se jedná o publicistický článek, je v něm nepřehlédnutelná autorčina zevrubná obeznámenost se sociovědními teoriemi zejména v oblasti genderových studií. Autorka ale cíleně pracuje hlavně s respondenty, kteří se v osobních životech vnímají jako nebinární osoby, tudíž jejich výpovědi a celková výpověď článku rozhodně není reprezentativní pro celou skupinu drag queen performerů. V tuzemském prostředí bohužel dosud chybí obsáhlejší publikace, která by o českém *dragu* komplexněji referovala.

4 ČEŠTÍ DRAG QUEEN PERFORMEŘI V HISTORICKÉM KONTEXTU

„Tak to už ve starověkém Řecku se herci museli převlíkat za ženský, nebo v Shakespearovo divadelní společnosti taky hráli chlapi ženský role. To, co děláme my, fakt není nic novýho. A travesti se tu rozjelo už za socialismu. Jak se to sem dostalo nevím, asi ze západu, možná z Německa. A občas se v nějakých klubech dělaly vystoupení. Ono už byly kluby, který sice nebyly oficiální, ale kdo byl součástí komunity, tak věděl, kdy a kam má jít a kdy se ta komunita kde schází. A asi víc než v klubech se travesti dělalo na soukromých bytových párty. Asi bych to nejlíp přirovnal k bytovému divadlu. Někde se hrál Havel a někde zpívaly transky. No a pak asi nejvíc pro nějaké zviditelnění travesti za socialismu udělal Čejka, ktorej v nejsledovanější televizi v primetimu parodoval ženský postavy. Schovával to za to, že je mim, ale sám dobře věděl, že dělá travesti. Potom byl velký boom po revoluci, kdy to každý chtěl vidět a jezdilo se vystupovat po zábavách, po kulturácích a divadlech. A taky byly v Praze kabarety, kde vystupovali transky. A to zase byl hodně výraznej Glazar, ta jeptiška z kameňáku. No a od té doby to nějak jede.“ (Hanny Georgi)

V kontextu starší historie byla homosexualita přísně sankcionována. Za první republiky například vzkvétaly pod hrozbou odnětí svobody tajné spolky homosexuálů a za nacistické okupace končili často homosexuálové v koncentračních táborech nebo své životy předčasně ukončili sebevraždou (více Seidl, 2012, s. 105-248)¹². Pro rozvoj české drag scény je stěžejní období poválečné.

Komunistický režim přijal v padesátých letech zákon považující homosexualitu za trestný čin. Tento režim nikdy nepřijal homosexualitu jako rovnocennou heterosexuality, neboť se obával jakéhokoliv narušení společenského řádu. Navzdory tomu byla ale na přelomu padesátých a šedesátých let homosexualita nakonec dekriminována. Začátkem šedesátých let byl přijat zákon, který povoloval homosexuální styk po dovršení osmnáctého věku života, prováděný dobrovolně a bez

¹² Tématům dějin homosexuální minority na území České republiky se velice usilovně věnuje historik a antropolog Jan Seidl, který vydal na toto téma několik obsáhlých publikací. (například: Od žaláře k oltáři, Teplá Praha, Miluji tvory svého pohlaví)

úplaty. Nerovnost přetrvávala ve věkové hranici povolených sexuálních aktivit, která byla pro heterosexuální styk stanovena na patnáctý rok věku života, zatímco u homosexuálního od osmnáctého. Současně přetrvávala kriminalizace projevů homosexuality na veřejnosti, za něž platil trest odnětí svobody až na pět let (Seidl, 2012, s. 149-172).

Tento zákon znamenal velký krok ke zlepšení kvality života homosexuálů. V ohledu celkového pokroku směrem k rovnoprávnějšímu postavení homosexuálů je obecně zmiňován přínos českého lékařského diskurzu, který napomohl nejen ke změnám legislativním, ale také k ovlivnění pohledu široké veřejnosti. Nutno zmínit, že lékařský a konkrétně sexuologický diskurz té doby šel do opozice s tehdejší směr Ministerstva vnitra, které toužilo po zavedení speciálních občanských soudů, jež měly mít za úkol stíhání homosexuálních občanů. To se naštěstí nikdy nestalo a homosexualita zůstala částečně dekriminální (Seidl, 2012, s. 273-300).

Zákaz jakýchkoliv otevřených projevů neheterosexuální orientace mělo za důsledek celoživotní skrývání, lži, anebo strategii uzavírat dohodnutá heterosexuální manželství. Tento tlak ale na druhou stranu upevňoval a formoval vazby a vztahy uvnitř této skryté komunity¹³ (srov. Sokolová, 2012).

„U mě byl problém, že jsem provokoval lidi. Já se nestyděl za to, že jsem teplej. Veřejně jsem o své orientaci mluvil. Ale díky tomu, že jsem tancoval a veřejně vystupoval, tak jsem i přitížil té rodině. Spolužáci si ze mě dělali terč a několikrát jsem dostal přes hubu jen tak, protože jsem teplej buzerant. V té době začínal AIDS a všichni mě odsoudili, že budu přinašeč AIDS do naší vesnice. Najednou jsem byl pro všechny prašivej. Absurdní situace byla, že se kolegyně mojí maminky bály s ní pracovat, aby nechytly buď AIDS, nebo tu nemoc, po který se rodí homosexuální děti. To byla skutečně neuvěřitelná situace. Těžko se mi o tom mluví. Tehdy jsem začal všechno nenávidět a chtěl jsem odejít z republiky.“ (ChiChi Tornádo)

¹³ Dle vzpomínek některých informátorů existovalo v době předrevoluční několik málo travesti umělců (Lady Peachford, Hraběnka Mondschein-Sonate a další), kteří vystupovali na tajných bytových setkáních členů sexuálních minorit. Taková setkání byla velice podobná známým bytovým divadlům.

Skutečný zlom pro život účastníků sexuálních menšin nastal až s pádem socialismu. Po sametové revoluci se začaly zakládat spolky, kluby, svazy a expedovat časopisy na podporu sexuálních menšin. Spustil se dlouhý kolotoč boje na podporu důstojného a rovnocenného života homosexuálů, zakládaly se první organizace, pořádaly se workshopy a podmínky demokratické společnosti umožnily projev gay a lesbického aktivismu. V důsledcích tohoto aktivismu se téma homosexuality a dalších sexuálních menšin začínalo dostávat do veřejného diskurzu více než kdy v historii. Samozřejmě tito aktivisté cílili rovněž na změny, díky kterým by se homosexuál stal rovnocenným členem společnosti i po stránce legislativní.

Jan Seidl (2012) se ve své knize „Od žaláře k oltáři“ mimo jiné věnuje hledání homosexuální identity v raně porevolučním čase. Svaz Lambda, který sdružoval homosexuální aktivisty, uvedl na shromáždění v roce 1990, že pozice málokteré menšiny je tak složitá jako „naší“ menšiny. V té době neexistovalo pojmenování pro homosexuální menšinu, které by neobsahovalo vulgarismus nebo nebylo medicínskou diagnózou. Těžko modelovat identitu menšiny bez jejího názvu.

Ve člancích časopisů, určených pro homosexuální menšinu, se nejčastěji objevovaly výrazy jako „my“ a „oni“ nebo „našinec“. Zřídka se objevují výrazy „homo“ odvozené od medicínské diagnózy „homosexuality“, které tehdy užívali aktivisté při komunikaci s heterosexuální majoritou. Samozřejmě si byli vědomi v zahraničí etablovaného výrazu „gay“, a dokonce ho užívali již v roce 1989, kdy bylo ono slovo užíváno v adjektivním postavení, kupříkladu „gay-výlet“ nebo „gay-kluk“. Pro mnohé bylo etablování výrazu „gay“ do českého jazyka skutečným překvapením, jelikož z počátku byl tento výraz pro mnohé nečeský a v jazyce těžko uchopitelný. Obecně k tomu přispěl fakt, že českojazyční mluvčí začali obecně po revoluci masově užívat slov anglického původu. Zatímco v mužském prostředí panoval rozpor o užívání výrazů „homo“ a „gay“, v ženském prostředí panovala shoda s častěji užívaným a poměrně etablovaným výrazem s kořenem „lesb“. Spory se začaly vést o příponě, některé ženy nechtěly být označovány slovem „lesbička“, tedy zdrobnělinou. Na základě toho se začal užívat pojem „lesba“, který se setkal s kritikou druhého tábora žen. Jako výsledek sporu se začal užívat pojem „lesbická žena“, který obecně

uspokojoval málokterou ženu. Přestože se v současnosti užívá více pojem „lesba“, tato diskuze je živá dodnes (Seidl, 2012, s. 318-337).

Díky nastínění etablování označujícího pojmu si jsme schopni uvědomit složitou situaci tehdejších členů sexuálních menšin. Upřímně málokterý homosexuální mileniál si svůj *coming-out* dovede představit bez výrazu „gay“. Je těžké vžít se do pocitů osob, které vědí, že se liší od majority, ale neumějí svou odlišnost pojmenovat bez užití vulgarismu. Neumět sám sebe identifikovat je téměř nepředstavitelné, informátoři užívají výrazy „*tehdy se o tom nic nevědělo*“, nebo „*nevěděl jsem, co se se mnou děje, nikoho takového jsem neznal*“. Jeden z informátorů mi sdělil, že celé dětství žil v domnění, že se měl narodit jako žena a v budoucnu chtěl emigrovat do Ameriky a pomocí operativní změny pohlaví se ženou stát. Netušil totiž, že projevy sexuální náklonnosti k mužům a větší míra femininity jsou u homosexuálních mužů běžnou záležitostí, nevěděl, že někdo jako homosexuální muž může vést důstojný život. Až v momentě, kdy se dostal do prostředí gay komunity hlavního města, došel k uvědomění toho, kdo je a kým chce být.

Tím se dostávám k rozvoji G+L kabaretů a klubů, který po revoluci zažíval „zlaté časy“. Tyto kluby daly v rámci svého rozvoje prostor velké části mých informátorů k performancím a zdokonalování se po stránce profesní. Přinesly rovněž mnoho pozitivních změn do jejich osobních životů, nejzásadnější z nich byl zjevně pocit sounáležitosti s ostatními a pocit, že našli komunitu, do které zapadají. Toto je obecně asi nejpodstatnějším projevem fenoménu označovaného jako homosocialita uvnitř sexuálních menšin.

„V devadesátkách v Praze to bylo úžasné. Chodili jsme v kostýmech do obchodů a všichni se s náma bavili a fotili a bylo to krásné. Poznali jsme spoustu celebrit, který se k nám hlásily a podporovaly nás. Pak přišla největší zábavní továrna v Praze. Jmenovalo se to Euroshow 2000. Barák bývalých lázní na Žižkově. Ten nájemník z toho udělal kabaret a v jednom sále jela od večera do rána travesti show. Od večera do rána každý den. Tam si každá dělala patnáct písniček a líтали jsme tam jako hadr. Spousta kolegyně se díky tomu dostala do televize, nebo do časopisů. Já konkrétně jsem se tam seznámil s lidmi, kteří si mě dali do televizní znělky televize Galaxie.“ (ChiChi Tornádo)

V devadesátých letech lze obrazně mluvit o velkém třesku vyobrazení homosexuality a zároveň i *drag* světa v široce působících médiích. Jak naznačují výpovědi mých informátorů, působících v devadesátých letech v Praze, tak drag queen performeré vzbuzovali velký zájem u mediálních producentů. Jednalo se tehdy o „neznámé vody“, které zákonitě přitahovaly publikum (srov. Sloboda, 2013, s. 479-526).

„Když si vzpomenu na to, co běželo v devadesátkách v televizi, tak si říkám, že drag queen byly ještě jeden z těch slušnějších programů. Všudypřítomná erotika a nahota a perverze, no a mezi tím vším transky v telce. Jako dneska si myslím, že by z daleka neprošlo to, co procházelo tehdy. Ale asi to byl nějaký přirozený vývoj, tehdy se mohlo cokoli a lidi byly jako utržený ze řetězu, takže nalíčený chlap v tangách, mluvící o svých partnerech v televizi, byl vlastně jakýsi dokonalý obraz vysílacího standardu té doby.“ (Vanessa Whitewitch)

Jeden z mých informátorů toto období devadesátých let a let raně mileniálních vtipně a výstižně označil za „dobu klubovou“ a odlišil ji tak od „doby zájezdní“, která chronologicky následovala v prvním desetiletí nového milénia a následuje dodnes. „Doba zájezdní“ totiž označuje současný stav české drag queen scény, kdy většina performerů nemá jednu stálou scénu, ale cestují a vystupují po celé republice. Přítomnost domácí scény je v současnosti vnímána jako značné privilegium. Takovým privilegiem se může pyšnit jen málo performerů či skupin.

„Vezmi si, co je to za úspěch, každý měsíc pravidelně tvořit novou show a každý měsíc mít vyprodaný sál. Díky tomu, že máš jednu scénu, tak si můžeš dovolit i složitější techniku a náročnější dekorace, takže ta show je ve finále skutečně kvalitní. Jsem neskutečně hrdý na to, co jsme si vybudovali a na to, že i po deseti letech na stejné scéně, dokážeme ty lidi přitáhnout a pořád je zajímavá, co ty Roštěnky zase vymyslely. Ve srovnání se zájezdy je velká výhoda právě v tom budování scény. Nemáme kamiony, abychom tu složitou domácí scénu mohli převážet, a proto logicky je ta zájezdní scéna o něco chudší.“ (Hanny Georgy)

5 KVALITATIVNÍ VÝZKUM

Pro výzkum jsem zvolil metody etablované v rámci kvalitativního přístupu: pozorování a interview. Kombinací těchto metod jsem získal primární kulturní data pro svůj výzkum.

Zúčastněné pozorování je považováno za jednu z nejdůležitějších metod kvalitativního výzkumu. Pro tuto metodu jsem se rozhodl, jelikož předmět mé studie vyžaduje odhalení vnitřní perspektivy účastníků. Měl jsem možnost být v osobním vztahu s pozorovanými a sbírat data, zatímco jsem byl součástí přirozeně se vyvíjejících situací (Hendl, 2016, s. 197). V rámci zúčastněného pozorování pro mě byly nejvíce přínosné neformální rozhovory, které mi sloužily k pochopení kontextové logiky a prohloubily můj integrovaný pohled na předmět studie.

Za široce známou nevýhodu zúčastněného pozorování se považuje jeho časová náročnost. Osobně jsem již pátým rokem součástí komunity drag queen performerů, a proto mohu říct, že jsem měl výborné vstupní předpoklady. Stal jsem se úplným účastníkem, který je rovnocenným členem skupiny, jinými slovy insiderem. Tyto vstupní podmínky mi umožnily začít okamžitě (po udělení informovaných souhlasů) s pozorováním bez složitého budování kontaktu a důvěry. Navíc má přítomnost nepůsobila obtrusivně.

Spradley popsal tři typy pozorování: popisné pozorování, zaměřované pozorování a selektivní pozorování. V podstatě jde o fáze, které pomáhají výzkumníkovi během pozorování se stále konkrétněji soustředit na předmět studie (Spradley, 1980, s. 73). Mé dlouholeté působení v terénu mi přineslo znalost zkoumaného prostředí, ovšem předmět mé studie jsem nikdy dříve nesledoval, a proto mi byl Spradleyho popis tří fází užitečný. Díky němu jsem mohl na svou činnost nahlížet skrze tyto různé formy participace.

Záznamem z této fáze výzkumu založené na zúčastněném pozorování je multimediální terénní deník, složený z ručně psaných poznámek a audiovizuálních záznamů, ovšem za ten nejcennější přínos považuji osobní zkušenost, jelikož v této práci šlo především o hlubší pochopení terénu.

Pozorování subjektů mé práce probíhalo i nezúčastněnou formou. Své informátory jsem sledoval i ve chvílích, kdy nevěděli, že jsou subjektem pozorování. Díky tomu jsem sledoval společenské jevy ve skupině bez mého vnějšího zásahu a případného ovlivnění sociálních interakcí členů. Zúčastněné a nezúčastněné pozorování se během kvalitativního výzkumu vzájemně překrývalo, čímž jsem získal obsáhlá data o cílové skupině.

Jsem si vědom etického aspektu nezúčastněného pozorování. Aktéři výzkumu souhlasili s participací. Byli obeznámeni o formách, jakými bude pozorování probíhat, a k těmto formám se vyjádřili souhlasně. Toto oznámení proběhlo s výrazným předstihem. Jediný moment, kdy probíhalo skryté nezúčastněné pozorování bez předchozí domluvy, byl moment, kdy jsem se jako divák účastnil několika představení jiných než mnou primárně sledovaných performerů. Jednalo se vždy o veřejné akce, při kterých se performeři vědomě pohybovali před publikem, jehož jsem já byl v tu chvíli členem.

Možnou komplikaci sleduji v definici své role. Jak jsem již zmínil, tak jsem úplným účastníkem a moje totožnost a role ve skupině je všem členům známá. Role účastníka nemusí být nutně v konfliktu s rolí pozorovatele. Jsem přesvědčený, že v mém případě se aktéři chovali o to přirozeněji a moje osoba pozorovatele nijak nenarušila sociální interakce, které jsou subjektem mého zájmu, neboť i bez role výzkumníka bych byl jejich součástí.

Spradley také ve své práci popisuje pět typů účasti na pozorování čili pět typů zapojení výzkumníka do probíhajících sociálních interakcí. Jsou jimi: neúčast, pasivní účast, mírná účast, aktivní účast a kompletní účast (Spradley, 1980, s. 58). Já osobně jsem se pohyboval v dimenzi dvou typů zapojení: pasivní a kompletní účasti. Vysvětlím na následujících příkladech.

V momentě, kdy jsem byl běžným divákem a pozorovatelem drag queen performerů, kteří neznali mou roli, dokonce ani mou osobu, tak jsem se stal pasivním účastníkem pozorování. Mám již znalosti tématu čili jsem již zasvěceným pozorovatelem, ale žádným způsobem jsem se v této situaci nezapojil do sledované skupiny. Má účast, přes mé zasvěcení, byla pasivní.

V druhém případě jsem byl pozorovatelem s kompletní účastí. Jak jsem již avizoval, tak jsem běžným účastníkem situací týkajících se lokální skupiny drag queen performerů. Dosahuji tak nejvyšší účasti zapojení. V této skupině funguji jako člen týmu (komparz, tanečník, herec) již několik let. Je pro mě tedy prakticky nemožné jakkoliv snížit mou úroveň zapojení.

Slovy Jana Hendla: „*Hlavní skupinu metod sběru dat v empirickém výzkumu tvoří naslouchání vyprávění, kladení otázek lidem a získávání odpovědí.*“ (Hendl 2016, s. 168) V mém případě je téměř neopomenutelná přítomnost neformálního rozhovoru. Při sbírání dat v terénu, během zúčastněného pozorování, docházelo ke spontánním rozhovorům v přirozeném průběhu interakce (Hendl, 2016, s. 179).

Tyto rozhovory mi - v kombinaci se zúčastněným pozorováním - pomohly zorientovat se ve zkoumané problematice. Tyto rozhovory mi otevřely další otázky, na které jsem hledal odpovědi pomocí semi-strukturovaného rozhovoru. Jinými slovy, zkušenost vycházející z neformálních rozhovorů a zúčastněného pozorování mi pomohla sestavit osnovu semi-strukturovaného rozhovoru.

Další metodou získávání dat byl již zmíněný **semi-strukturovaný rozhovor**. Při tomto typu rozhovoru se tazatel drží předem připravené osnovy témat a otázek, která pomáhá v orientaci během rozhovoru a udržuje jeho jednotnou linii. Nespornou výhodou semi-strukturovaného rozhovoru je jistota, že díky osnově neopomenete důležitá témata a zároveň máte svobodu dotazování nad rámec osnovy (Bernard, 2006, s. 210).

Já jsem se rozhodl kombinovat semi-strukturovaný rozhovor s metodou **orální historie**. Vaněk definoval orální historii jako: „*Řadu propracovaných, avšak stále se vyvíjejících a dotvářejících postupů, jejichž prostřednictvím se badatel v oblasti humanitních a společenských věd dobírá nových poznatků, a to na základě ústního sdělení osob, jež byly účastníky či svědky určité události, procesu nebo doby, které badatel zkoumá, nebo osob, jejichž individuální počínání, názory, nebo postoje mohou obohatit badatelovo poznání o nich samých, případně o zkoumaném problému obecně.*“ (Vaněk, Mücke, 2015, s. 14) V tomto směru jsem se inspiroval u autorek a autorů jako jsou Vincent Crapanzano (2016), Věra Sokolová (2012), nebo Gabriela Fatková (2019).

Tito autoři mají jedno společné, ve svých pracích využívají orální historii jinak než většina českých orálních historiků. Konkrétně pro mou práci je orální historie přínosná při sledování historického kontextu vývoje české drag queen komunity, životní a profesní cesty performerů. Prostřednictvím životních příběhů se snažím představit performery jako konkrétní jedince, kteří žijí své vlastní životy, nejen jako masu extravagantních postav, známých z mediálního prostředí. Z rozhovorů vznikl audio záznam, který jsem podrobil analýze a vybrané fragmenty převedl do textové podoby.

Ke kompletní anonymizaci dat nedochází. Vzhledem k tomu, že drag queen performeři se považují za veřejně známé osoby, tak nemají námitky vůči využití dat, která poskytl pro tento výzkum. Svůj souhlas projevili ústně v úvodu zaznamenávaných rozhovorů. Zároveň stvrdili svým podpisem „Informovaný souhlas účastníka výzkumu k bakalářské práci“.

5.1 PROFESNÍ SKUPINA ČESKÝCH DRAG QUEEN PERFORMERŮ

Při jakémkoliv antropologickém výzkumu je nezbytné co nejpřesněji nadefinovat zkoumanou populaci. Vyjádřeno lapidárně, je nutné si odpovědět na otázku, koho chceme zkoumat (Toušek, 2012, s. 48). Jde o profesní skupinu českých drag queen performerů. Jedná se tedy o muže, kteří za účelem pobavení publika přejímají, napodobují a parodují ženské postavy. Sami sebe identifikují jako umělce. Mé hranice jsou tedy vytyčené na základě sdílené identity, respektují aktéřská kritéria, přesto charakteristiky svého výběru upřesňují.

Pokud se zaměříme na atributy jednotlivých performerů, tak zjistíme, že se pohybujeme na velmi široké sociálně-ekonomické škále. Totiž věk, vzdělání i ekonomické zázemí jednotlivých performerů se různí. Věkový rozptyl performerů se pohybuje od osmnácti do padesáti let. Vzdělanostní rozptyl se pohybuje od základního do vysokoškolského (postgraduálního) vzdělání. Stejně tak různé jsou jejich ekonomické možnosti.

Základními charakteristikami zkoumané populace je mužské biologické, ale i sociální pohlaví. Nezahrnuji do sledované populace *transgender* osoby, které si tímto druhem vystoupení přivydělávají v průběhu své tranzice z muže na ženu. Zde používám definici samotných informátorů: „*Správným performerem může být jen ten, který je svým sociálním pohlavím muž a ženskou tvář, kostýmy a podobně užívá jen jako montérky, zkrátka jako pracovní nástroj pro pobavení diváků.*“ Stejně různorodá je populace drag queen performerů v ohledu sexuální orientace. I když většina drag queen performerů je homosexuální orientace, není to podmínkou k tomu stát se úspěšným performerem. Jsou známy méně četné případy, kdy performeři jsou heterosexuálními muži. Mimo sebeidentifikaci jakožto drag queen performer je pro mě podmínkou, aby performer měl ustálené místo na scéně. Musí mít svou základnu fanoušků a dosáhnout jisté popularity. To je pro mě signifikantní z hlediska toho, že v tomto momentě je si svou rolí jistý a aktivně ji používá. Mým kritériem výběru je tedy to, aby se performer věnoval drag queen performerství dlouhodobě a soustavně.

Základní jednotkou pozorování jsou pro mě jednotlivci z řad drag queen performerů. Pozoroval jsem performery, kteří společně tvoří skupinu, ale i performery, kteří nejsou stálými členy žádné skupiny. Ke konstrukci vzorku jsem zvolil nepravděpodobnostní výběr. Konkrétně metodu sněhové koule neboli řetězový výběr. Tato metoda je založena na principu, kdy je do výzkumu nejprve zapojen malý počet informátorů, v mém případě jde o performery ze skupiny, ve které jsem členem. Následně, pomocí jejich doporučení, jsem získával kontakt na další informátory. Informátoři jsou na sebe průběžně nabalováni (Toušek, 2012, s. 53).

Tuto metodu jsem zvolil proto, že zákulisí drag queen performerů je jistým způsobem skryté a uzavřené prostředí. Abych mohl sledovat své výzkumné cíle, musím nejprve mít důvěru informátorů a ona důvěra se získává lépe v momentě, kdy jsem informátoru představen intraskupinově. Zároveň není tato skupina dostatečně odborně zmapována, abych pro výběr vzorku mohl použít například kvótní výběr.

Před počátkem výzkumu jsem přednesl svůj cíl mým budoucím informátorům, členům skupiny, ve které posléze pozorování probíhalo. Všech pět členů skupiny souhlasilo s tím, že se stanou aktéry mého pozorování. Tři z nich zároveň souhlasili

s participací na polostrukturovaných rozhovorech a následným zveřejněním přímých citací. Dva performeři nechtěli, aby byly zveřejněny přímé citace jejich odpovědí a odmítli participaci na polostrukturovaných rozhovorech. Přesto ani těmto dvěma performerům nevadilo být aktéry mého pozorování a rádi spolupracovali při neformálních a nestrukturovaných rozhovorech. Díky jejich spolupráci jsem získal další tři informátory, kteří souhlasili s participací na celém výzkumu a jejichž výpovědi mohu zveřejnit.

Mým cílem bylo navázat co možná nejužší výzkumný vztah s informátory tak, abych získal co nejuspokojivější znalosti sledovaného problému. Vzhledem k časovým možnostem výzkumu a velikosti zkoumané populace jsem nepřekročil hranici šesti informátorů, kteří přijali participaci na rozhovorech. *„Neexistuje žádný obecně platný způsob, na základě kterého by šlo stanovit, kolik respondentů/informátorů je třeba do výzkumu zahrnout.“* (Toušek, 2012, s. 61) Dostatečná velikost vzorku se postupně ukazovala během rozhovorů tak, že docházelo k saturaci témat a nové rozhovory již nepřinášely nové informace.

Performeři se nejčastěji seskupují do uměleckých skupin. Skupiny často využívají pro zpestření svých programů další hostující performery, kteří mohou být buď součástí jiných skupin, nebo jsou to performeři, kteří nejsou stálými členy žádné skupiny. Podle odhadů insiderů se mimo snadno detekovatelných uměleckých skupin na drag queen scéně pohybují minimálně dvě desítky drag queen performerů. Chceme-li si vytvořit kompletní obrázek toho, kolik aktivních členů má česká drag queen scéna, musíme tedy přičíst i ty, kteří nemají své místo v žádném ze jmenovaných seskupení.

Strukturu celkové populace jsem se rozhodl znázornit na aktivních skupinách drag queen performerů, které jsou zásadní pro českou scénu. V tabulce vidíte kvalifikovaný odhad počtu drag queen performerů v závislosti na členství ve skupině. Tento odhad jsem sestavil za pomoci svých informátorů (viz Tabulka 1., s. 28). Nejedná se o plný počet drag queen performerů v České republice, jelikož ne všichni performeři jsou součástí některé ze sledovaných skupin a mezi jednotlivými skupinami probíhá znatelná fluktuace. Přesto je tento přehled užitečný, a to ke znázornění koncentrace performerů. Nutno uvést, že do tabulky uvádím pouze sólisty, tedy samotné drag queen performery,

nikoliv veškeré provozní členy skupiny, jako jsou například manažeři, zvukaři, tanečníci a další. Z tabulky jasně vyplývá, že největší koncentrace drag queen performerů je v Praze. Napadají mě dvě různá vysvětlení. Koncentrace performerů může být úměrná počtu obyvatel. Tento argument se začne jevit irelevantním v momentě, kdy zjistíme, že v Brně funguje jen jedna aktivní skupina. Kromě počtu obyvatel je třeba zvážit ještě takové proměnné, jako jsou liberálnost prostředí a turismus. Čili ve městech s rozvinutým turismem, především alkoholovým turismem, který je spjatý s nočním životem, a ve městech, která oplývají liberální atmosférou, jsou příhodnější podmínky pro fungování drag queen performerů.

Tabulka 1. Přehled skupin podle krajů

Název skupiny	Místo působnosti	Počet aktivních členů
Alfa Roštěnky	Plzeň	5
Travesti show Plzeň	Plzeň	1
Screamers	Praha	3
Techtle Mechtle	Praha	4
Kočky	Praha	3
House of Kova	Praha	5
House of Garbáge	Praha	4
Crazy Goddess	Praha	5
Divoké kočky	Ostrava	3
Noční rebelky	Ostrava	2
Scandalladies	Olomouc	5
Kabaret Brno	Brno	4

5.2 PŘÍSTUP K ANALÝZE DAT

Počáteční zpracování dat spočívalo v neustále se opakujícím studiu dat, které umožňuje postupné prohlubování porozumění. Opakovaným studiem dat dosáhneme zaostřování na záměr naší studie. Tato metoda se původně užívala pouze ke studiu textů, ale Clifford Geertz ji poprvé aplikoval na celou kulturu a tuto aplikaci nazval sociální sémantikou. V jeho očích je kultura v přeneseném významu soubor textů, který lze touto metodou studovat (Geertz, 1973, s. 495).

Poté jsem začal s kódováním. „*Kódování je proces, při kterém jsou segmentům přiřazovány indexy (kódy) na základě jejich významu/obsahu.*“ (Toušek, 2012, s. 85) Tímto procesem byl vytvořen pracovní slovník kódů, který obsahuje definice předem připravených kódů. Rozhodl jsem se pro metodu otevřeného kódování. Při použití této metody dochází k utváření obecných kódů a následné intuitivní kategorizaci dat podle připraveného pracovního slovníku kódů. V této fázi jsem opakovaným poslechem audio záznamů z rozhovorů přiřazoval k jednotlivým sdělením kódy a přepisoval je. Nepřepisoval jsem celé rozhovory, ale frakce rozhovorů, které již nesly nějaký předem připravený kód. Z těchto frakcí byly vybrány fragmenty rozhovorů, které používám ve své práci k doložení jednotlivých závěrů.

6 INTERPRETACE KVALITATIVNÍHO VÝZKUMU

6.1 MEDAILONKY INFORMÁTORŮ

Pro personifikaci informátorů uvádím krátké medailonky, jež mají čtenáři dopomoci při imaginaci konkrétních situací, aktérů i životních trajektorií. Jsem si vědom, že interpretativní část práce by se mohla bez prvotního představení informátorů zdát zmatečná. Proto uvádím medailonky v popředí interpretativní části, i když to u absolventských prací nebývá zvykem. V příloze je k dispozici zjednodušený přehled informátorů (viz Tabulka 2., s. 63).

David – Vlasta Wild

David se narodil v roce 1972. Pochází z krajského města. Vyučil se fotografem a v jednadvaceti letech se odstěhoval do Prahy. V Praze se věnoval organizaci kulturního vyžití gay minority. Zároveň se od mládí věnoval ochotnickému herectví a produkci hudby (DJ). V rámci kulturního vyžití vytvořil ochotnický soubor gay minority, kde ztvárnil roli Vlasty ve hře dívčí válka. Od této chvíle začal formovat své drag queen alterego, se kterým vystupoval na večírcích a společenských akcích. Toto období datuje do roku 1998. V této době získal angažmá ve známém travesti kabaretu „Srdce a Kámen“, jehož majitelem a provozovatelem byl Václav Glazar. V současnosti je součástí skupiny Crazy Goddesses a kontinuálně je zaměstnán v call centru.

Jiří – Hanny Georgi

Pochází z malého města v jižních Čechách, kam se narodil v roce 1987. Ve dvou letech se odstěhoval do většího krajského města. Po vyučení se přestěhoval do Prahy, kde studoval střední školu a odmaturoval. Během života působil v několika divadelních souborech. Po návratu do předchozího místa bydliště se věnoval loutkovému divadlu a moderoval v rádiu. Stal se nedílnou součástí místní LGBTQ+ komunity, když začal vést lokální gay klub. V rámci působení v klubu si vytvořil zábavné alterego, kterým bavil návštěvníky klubu při výjimečných příležitostech. V této době se seznámil s kamarádem, který se performerství věnoval profesionálně a Jiřího přizval ke společné práci na vlastní show (v roce 2008). Posléze se nepohodli a Jiří se stal součástí skupiny

Alfa Roštěnky, kde působí dodnes. Stále se věnuje ochotnickému divadlu, pořádání kulturních akcí a současně vede dodnes existující gay klub.

Nicolas – Naira Delairo

Nicolas se narodil roku 1998 na Moravě, je tedy mým nejmladším informátorem. Do osmnácti let žil na Moravě, kde se vyučil kadeřníkem. Celé mládí se věnoval latinskoamerickým tancům na profesionální úrovni a dodnes tanec považuje za jeden z jeho největších životních kapitálů. Již od puberty se zajímal o svět *dragu*, tehdy pouze jako pozorovatel. V té době navázal kontakt přes sociální sítě se svým vzorem a budoucím lektorem Davidem (Vlasta). Po dosažení plnoletosti se odstěhoval do Prahy, kde se žíví jako kadeřník. A v Praze navázal osobní kontakt se skupinou Crazy Goddesses, která mu umožnila zahájit roku 2018 jeho vlastní kariéru drag queen performerera. Od té doby se účastnil mnohých prestižních akcí a získal si obdiv nejen fanoušků, ale i mnohých kolegů.

Ondřej – Octavia Heavenly

Ondřej se narodil v roce 1992 do malého Moravského města. V dětství se stal obětí šikany ze strany vrstevníků, která pramenila z jeho homosexuality, zženštilosti a typických hyperkinetických pohybů. Vystudoval střední zdravotnickou školu a následně získal bakalářský titul na fakultě zdravotnických studií. Při studiích v Plzni se seznámil s místní gay komunitou, která mu pomohla v mnohých jeho životních rozhodnutích. Setkal se zde s Jiřím (Hanny), který byl v té době provozním klubem, v němž Ondřej brigádně pracoval. Jiří (Hanny) ho následně seznámil se světem *dragu* a později se stal jeho učitelem. Ondřej v současnosti žije v hlavním městě, pracuje ve zdravotnictví a zároveň se věnuje profesionálnímu líčení, *make-up artu*. Drag queen performanci se aktivně věnuje od roku 2012.

Petr – ChiChi Tornádo

Petr pochází z malé vesnice, kde se narodil roku 1972. V této vesnici, která tehdy měla okolo čtyř set obyvatel, strávil celé dětství. Od pěti let se věnoval baletu. Během svého života vnímal svou osobnost velice femininně a první homosexuální sexuální zážitek z jedenácti let ho prý poznamenal na dlouhý čas. V té době se neuměl

identifikovat jako homosexuál, o jiných formách sexuality nic nevěděl a neznal žádnou komunitu sexuálních minorit. Ve svých dvanácti letech se dočetl o klinice ve Spojených státech, kde provádějí operativní změnu pohlaví. Deduktivní metodou došel k závěru, že je dívka uvězněná v mužském těle a do svých šestnácti let žil v tomto přesvědčení, než poznal na nudistické pláži muže, kteří se identifikovali jako homosexuálové. Do té doby se neuměl sám identifikovat jako homosexuál. Poté, co ve svých osmnácti letech prožil coming-out, celá rodina se stala obětí kolektivní šikany. Z důvodu své orientace byl osvobozen z povinné vojenské docházky, což zapadnutí do kolektivu rovněž nepřispělo. Sám přiznává, že v období dospívání rád svou sexualitou „provokoval lidi“, což rovněž vyústilo v další kolektivní šikanu. Následně studoval střední školu se zaměřením na cestovní ruch, díky čemuž se přesunul do liberálnějšího prostředí lázeňského města. V roce 1987 vytvořil s přáteli projekt „Živé videoklipy“, kde napodoboval známé zpěvačky. Před maturitou odešel do Prahy a školu dokončil dálkově. V Praze získal pracovní nabídku jako tanečník v televizním projektu. Zde se seznámil s kolektivem performerů, které zprvu doprovázel jako tanečník. A následně získal nabídku na angažmá v pražském travesti klubu, kde vytvořil své alterego ChiChi Tornádo. Začátek své profesionální kariéry tedy datuje na počátek devadesátých let. Stal se ikonou české drag queen scény a v současnosti je jedním z nejdéle působících performerů v republice. Většinu svého života zároveň pracuje na Letišti Václava Havla.

Vladimír – Vanessa Whitewitch

Vladimír se narodil v roce 1974 krajském městě. Celý život žil a studoval ve stejném městě. Dosáhl postgraduálního vzdělání na pedagogické fakultě, obor biologie, chemie. Celoživotně se věnuje pedagogice, kromě let 2015-2017, kdy se věnoval výzkumu a testování kvality v automobilovém průmyslu. Žije v registrovaném partnerství s partnerem, který se rovněž věnuje drag queen performanci a pro Vladimíra byl z počátku učitelem. Dva roky po seznámení s partnerem využil jeho zkušeností a vyzkoušel si vytvořit vlastní alterego. Dle jeho slov zažil neočekávaný úspěch a rozhodl se, že se performanci bude věnovat i nadále. Drag queen performanci se Vladimír aktivně věnuje od roku 1999 do současnosti.

6.2 ZAČÁTEK KARIÉRY

Z rozhovorů jasně vyplývá, že jakýsi *background drag queen performance* se objevuje již v mladém věku budoucích performerů. Vladimír (Vanessa) vypověděl, že jako dítě rád napodoboval zpěvačky z rádia, rád tancoval a obdivoval balet. Příložená výpověď může ovšem značit zpětnou racionalizaci a vytváření narativu, tedy zpětné hledání důvodů. S podobnou výpovědí jsem se setkal u mnohých informátorů, ovšem jedna spojitost z nich přesto vyplývá. Všichni ve svém útlém věku objevili některou z forem performerství.

„No zábava tohohle typu se objevila v nějakých sedmi, osmi letech. Já hrozně rád se ségrou poslouchal desky a měli jsme popík jako je Zagorka a Vondrajda a tohleto. A já jsem ty zpěvačky zpíval a napodoboval s mikrofonem. Pamatuju si, že jednou máti vyhazovala spoustu kusů kombiné a já si je všechny na sebe oblékl a měl jsem báječný šaty, takže mě už to chytlo v nějakých sedmi letech. Ale tam jsem to bral spíš jako dětskou hru než jako nějaký travesti.“ (Vanessa Whitewitch)

Jiří (Hanny) se věnoval herectví a v rámci ochotnického souboru parodoval typicky ženské role, za všechny zmíním Odettu v parodii labutího jezera. Petr (ChiChi) se věnoval baletu od dětství a v době, kdy navštěvoval gymnázium, vytvořili s přáteli projekt, který nazvali „Živé videoklipy“. V rámci tohoto projektu napodobovali videoklipy k hitům své doby a vystupovali na lokální diskotéce. Již v tomto období napodoboval známé zpěvačky a sklízel ohlas od diváků. Stejně tak David (Vlasta) vystupoval s ochotnickým divadlem v ženských rolích. Ondřej (Octavie) se rovněž věnoval ochotnickému divadlu a Nicolas (Naira) se věnoval latinskoamerickým tancům na profesionální úrovni. Každý z mých informátorů měl zkušenosti s různými druhy performance dávno před tím, než se seznámili se světem *dragu*. Druhým aspektem zmíněných performerů je hudební a dramaturgický talent. Tomuto aspektu se budu dále věnovat v další kapitole, jelikož, jak se ukázalo, je stavebním kamenem vzniku performance.

První seznámení se světem drag queen performerů probíhalo ve všech případech pasivně. Všichni informátoři se účastnili jako diváci vystoupení jiných performerů. Tento moment se pro některé stal zlomovým a pro jiné vůbec ne.

„Přiznávám se, že jsem k tomu měl doslova odpor. Pocházím z Moravy, z malé vesnice, a tam byla veškerá tahle gay témata tabuizovaná. Ještě dlouho ve mně tyto názory zůstávaly a když jsem poprvé viděl travesti show, tak jsem se necítil vůbec dobře. Mě se líbili kluci, to už mi v tu dobu bylo jasné, ale líbili se mi normální kluci a představa, že tohle je ta gay komunita, mi byla dost odporná. Samozřejmě jsem se pletl, ale to jsem zjistil až po střední škole, kdy jsem přišel do Plzně a poznal místní gay komunitu. No nicméně první zážitek s travesti byl pro mě odporný šok.“ (Octavia Heavenly)

Samotný vznik alterega a s ním spojený začátek profesionální kariéry jsem rozdělil na dva modely. První možností je **vlastní cesta**, nebo tzv. *self-made*. Performer se sám chce stát *drag queen* a bez pomoci jiných osob si vytvoří vlastní alterego a začne pracovat na své performanci. Druhou možnost jsem nazval intervencí neboli **zásah druhé osoby**. To je moment v životě performerera, kdy mu jiný dopomůže k vytvoření alterega a nastartování vlastní kariéry. V případě intervence lze dále sledovat ojedinělý vztah, který se dá nazvat jako „lektor a žák“, mezi nimiž vzniká pseudo-příbuzenská vazba. Samotný performer pak svého lektora označuje jako „*drag queen mother*“. Nelze jasně říct, jaký model je rozšířenější. Nicméně u modelu intervence lze mluvit o potenciální záruce úspěchu, jelikož zkušený performer investuje svůj čas k předávání zkušeností pouze do zájemců, kterým důvěřuje a ve kterých vidí potenciál. Pokud se k němu přidají zkušenosti, jako jsou líčení, stavba repertoáru a nabídnutí vlastního publika, tak je nová *drag queen* na světě. První dva body, jako líčení a stavba repertoáru jsou celkem očekávané, ovšem důležitým momentem je samotný akt první performance. V případě budování vlastní cesty se spoléháte na možnost vystoupit v nějakém klubu a snažíte se získat vlastní publikum. Zatímco v případě intervence je nový performer představen svou „*drag queen mother*“ jejímu publiku, a tím je mu usnadněna cesta k popularitě.

„Musel jsem se s tím nějak sám poprat, protože dřív to tolik nebylo a já osobně neznal nikoho, kdo by to dělal. Já to původně nechtěl dělat jako nějakou drag show, ale dělal jsem to pro zábavu hostů v gay baru a bral jsem to jako komediální divadlo. Byla tam fajn parta a my jsme si k nějaký příležitosti připravili takový komediální revue a já tam vystoupil jako břišní tanečnice. Z profesního hlediska to bylo strašné, ale lidi to

bavilo. Pak jsme se v klubu potkali s Kubou (Brigitou) se kterým jsme založili skupinu a vystupovali spolu. Tam začala moje profesionální kariéra.“ (Hanny Georgi)

Pro porovnání a přiblížení těchto dvou modelů jsem zvolil výpovědi dvou informátorů, kteří prošli rozdílnou cestou. Jiřího (Hanny) cesta se dá označit za první model čili vlastní cestu. Zatímco Ondřejův (Octavia) start byl jasným příkladem intervence, kdy se výše zmíněný Jiří (Hanny) stal Ondřejovou (Octavia) „*drag queen mother*“. Stejný vztah panuje i mezi Davidem (Vlasta) a Nicolasem (Naira), tedy vztah lektora a žáka.

„Já se kamarádil s Jirkou (Hanny) a ten mě přemluvil, ať si vyzkouším s ním udělat duet a nějaké vlastní číslo na oslavě narozenin naší kamarádky. A asi mi to šlo, protože na základě toho prvního vystoupení mě vzal do skupiny. No a až díky skupině se moje kariéra skutečně rozjela. Získal jsem své první fanoušky a Jirka mi pomáhal tím, že poradil, když jsem potřeboval, nebo poskytl nějakou zpětnou vazbu i kritiku. Ano, Jirka, potažmo Hanny se stala mou drag queen mother a přestože nemáme v současnosti nejlepší vztahy, tak se dá říct, že mu za tohle nikdy nepřestanu být vděčný.“ (Octavia Heavenly)

Jedná se o pseudo-příbuzenskou vazbu, která tabuizuje potencionální milenecký vztah. Nikdy jsem se nesetkal s případem, kdy by performer se svou „*drag queen mother*“ navázal milenecký vztah. Z výpovědí mých informátorů vyplývá, že by podobný vztah mohl být přirovnán k incestnímu vztahu a je silně tabuizovaný. Jediným případem, jenž by se dal takto interpretovat, je případ mého informátora Vladimíra. Toho se světem *dragu* seznámil jeho životní partner, který se v Praze věnoval performerství. V tomto případě se navzájem neoznačují za „*drag queen mother*“ a „*drag queen daughter*“, tento vztah mezi sebou podle vlastních slov nikdy neustavili. Pravdou je, že v jejich případě rovněž došlo k prvotní intervenci, ale svůj vztah nikdy nevnímali jinak než jako partnerský. Jedná se v celém spektru performerů o výjimku, výskyt partnerských vztahů intraskupinově je ojedinělý. Jedinými vztahy, které určují intraskupinovou hierarchii, jsou představený pseudo-příbuzenský vztah a úcta k déle působícím performerům. Oba vztahy jsou jen těžce a ojediněle pozorovatelné a téměř nenarušují fungování skupiny.

Se vznikem alterega samozřejmě souvisí pojmenování neboli vznik uměleckého jména. Od konce devadesátých let se stává pravidlem, že k uměleckému jménu se připojuje příjmení. Mezi prvními performery, kteří užívali příjmení, byl dnes již legendární performer Petr alias ChiChi Tornádo.

„Já vždycky chtěl jméno i příjmení, protože v té době byly umělkyně jenom Fufu, Lulu a tak. A já tvrdil, že každá umělkyně by měla mít i příjmení, protože nejsem nějaká kurva, která má jen přezdívku, ale jsem umělkyně, která potřebuje pořádný umělecký jméno. A je vážně pravda, že od té doby si kolegyně v česku začaly dávat i příjmení.“
(ChiChi Tornádo)

První jméno se velice často odvozuje od rodného jména performerera, často tato jména sdílí totožné počáteční písmeno. Kupříkladu Ondřej (Octavia), Vladimír (Vanessa) nebo Nicolas (Naira) se vysloveně soustředili na to, aby jejich umělecká jména korelovala s jejich rodnými jmény. Dalším způsobem tvorby jména je užití přezdívky. Kupříkladu Petrova (ChiChi) přezdívka byla Čičina, David (Vlasta) získal svou přezdívku ztvárněním role Vlasty v divadelní hře Dívčí válka. Jiřího (Hanny) přezdívka vznikla ze slova *honey*, přeloženo z angličtiny med, protože jako drag queen je prý stejně tak sladká. Jiřího (Hanny) rodné jméno se projevilo v příjmení Georgi, které vyplývá z anglického znění Jiřího (Hanny) rodného jména. Toto je ovšem spíše výjimka, příjmení ve většině odkazují k povahovým vlastnostem alterega, nebo mají za úkol dokreslovat povahu budované role. Kupříkladu příjmení Heavenly, překládané jako Nebeská, odkazuje k řeckým bohyním, které jsou předobrazem k Ondřejovu (Octavia) alteregu. Petrovo (Chichi) příjmení Tornádo odkazuje k energičnosti jeho alterega, podobně jako Davidovo (Vlasta) příjmení Wild. Ale i zde se najdou výjimky, kdy performeři formují svá příjmení na základě vlastních preferencí a zálib. Například Vladimírovo (Vanessa) příjmení vychází z osobní záliby v magii, konkrétně tarotu, odtud příjmení Whitewitch, které se překládá jako bílá čarodějka. Nicolasovo (Naira) příjmení Delario odkazuje svým zněním k jeho oblíbené zpěvačce Natalii Oreiro.

„A jméno získala tak, že jsem chtěl jméno, který by začínalo na iniciály mého jména. Takže Vladimír a Vanessa. Takže jsem chtěl něco od V a můj první návrh byla Vanda. Se nesměj blbečku. Vanda bylo takový vtipný a úderný, aby se to dobře

vytleskávalo. Ale nakonec Vanessa vznikla tak, že jsem si koupil svoje první lodičky a ty se jmenovaly Vanessa, jakože na podešvi měly nápis Vanessa. To nebyla náhoda, to bylo určitě daný z vesmíru.“ (Vanessa Whitewitch)

Tento jev je sledovatelný a odvoditelný jak u dalších českých, tak i zahraničních performerů. Kupříkladu František, jehož postava je velmi korpulentní, užívá umělecké jméno TiFanny Biggest. Brian Joseph McCook je rodilým Američanem, přesto jeho umělecké jméno zní Jekatěrina Petrovna Zamolodčikova. Již ze samotného jména lze odvodit, že jeho alterego je založeno na parodii ruské národnosti. Stejně tak mohou umělecká jména dalších zahraničních performerů skrývat jasně konotace, jako například: Pandora Boxx (tajemství), Latrice Royale (latinský původ, korpulentní postava), Gina Tonic (zábava, alkohol) a další.

Jelikož performeři pracují současně jako profesní skupina, při utváření uměleckého jména se soustředí i na „brandovost“. Jejich umělecké jméno je současně jejich značkou, a tak je zde velká snaha o originalitu. Z rozhovorů vyplývá, že si performeři při výběru jména často pomáhají představou skandování. Představují si, jak je jejich jméno skandováno publikem, soustředí se především na údernost jména a počet slabik. Zde je nejspíše původ důvodu, proč dvouslabičná umělecká jména převažují nad víceslabičnými. Uvedeno na příkladu uměleckých jmen českých performerů: ChiChi, Hanny, Naira, Vlasta, Petty, Peggy, Tonic, Stacey a další. Údernost dvouslabičného jména je větší než jména víceslabičného a lépe se skanduje. Pro snadnější zapamatování, a tudíž lepší brandovost je vítaným aspektem jména rým, nebo přinejmenším zvukomalebnost. Uvedu na dalších příkladech jak českých, tak zahraničních performerů: Gizela Kova, Lola Pistola, Peggy DePigalle a mnoho dalších.

„Jsem vážně rád, že jsem si takové jméno zvolil, jelikož je to jméno unikátní a ze stránky brandu vážně fungční. Ve světě není jediná drag queen, která by se jmenovala Octavia. Opravdu bych řekl, že Octavie tady nejsou, nebo nejsou známé. Pro mě je skvělý ten pocit originality. Jednu dobu jsme si z toho dělali srandu, že mě často v humoru spojovali se škodovkou. Když jsem potřeboval příjmení, tak jsem si chtěl dát příjmení Simply Clever, protože mi to přišlo celkem výstižný. Problém byl v nějaké

ochranné známce. Následně jsem se obrátil v myšlenkách k mé inspiraci antickými bohyněmi a zvolil si příjmení Heavenly, což je taky výstižné.“ (Octavia Heavenly)

Představili jsme si způsob, jakým vzniká název, jméno alterega a způsob, jakým se performer ujímá svého místa na scéně. Dalším stadiem, které patří k počátku kariéry každého performerera, je tvorba role. Budování samotné role je individuální záležitostí jednotlivých performerů, ale lze pozorovat, že budovaná role obsahuje a přejímá genderové stereotypy. Totiž performer svou ženskou roli buduje právě skrze individuální chápání stereotypů ženského genderu, které utvářejí performerův rámec vnímání ženskosti. Skrze prezentaci těchto stereotypů se snaží vytvořit buď co možná nejpřesvědčivější obraz ženskosti, anebo přeháněním těchto stereotypů dosahuje humorné parodie ženskosti. Prezentace performerera v každém případě odráží do značné míry stereotyp ženskosti typický pro dané kulturní prostředí. Vnímání tohoto stereotypu je ale rovněž individuální a napříč mým vzorkem informátorů variabilní.

Pro účely nastínění variability vnímání genderových stereotypů jsem vyjádřené stereotypní postoje informátorů rozdělil na dvě skupiny, a to vystavěné na kladné charakteristice (například: krása, síla, odvaha) a vystavěné na záporné charakteristice (například: promiskuita, intrikánství, hloupost). Z hlediska sexuality je vzorek mých informátorů zcela homogenní, všichni informátoři jsou homosexuální. Předpokládali bychom, že jakožto členové homosexuální minority budou jejich stereotypy minimálně komplexnější a citlivější, sami jsou totiž často cíli negativistické stereotypizace v českém heteronormativním prostředí. Výpovědi vykazují značnou variabilitu. Jedna výpověď je postavena ryze na negativních charakteristikách, dvě na smíšených a dvě na čistě kladných. U všech informátorů je sledovatelný odraz genderového stereotypu ženskosti ve ztvárnění role jejich alterega.

Například Ondřej (Octavia) vypověděl, že ženskost vnímá jako snoubení krásy a vnitřní síly. Opět přirovnal ideál ženskosti k předobrazu jeho alterega, tedy k řeckým bohyním. Kromě samotné inspirace patrné v uměleckém jméně se toto vnímání ženskosti, popřípadě tento předobraz skrývá v dalších mnohých aspektech budování alterega. Ondřej za každých okolností odvádí maximální výkon při stylingu a převážně při líčení. Jeho profesionální výkon týkající se vizuální stránky je pro Ondřeje

signifikantní a on sám v něm vidí svou největší přednost. Pro představu toho, jak se v Ondřejově alteregu odráží stereotyp vnitřní síly, uvedu příklad, kdy byl Ondřej na jevišti napadán podnapilým divákem. V této nestandardní situaci vyvolávající strach a úzkost si Ondřej skvěle poradil, diváka nechal vyvést mimo podnik a celou situaci závěrem obrátil ve vtip takovým způsobem, že se někteří diváci domnívali, že se jedná o zinscenovanou scénu. V momentě, kdy by si mnozí nevěděli rady, Ondřej bez toho, aniž by vypadl z role, útočníka zahnal a zároveň zesměšnil. Nicméně i při běžném vystoupení bez nestandardních zásahů se dá pozorovat ráznost a rozhodnost, se kterou Ondřej v roli svého alterega přistupuje ke svým číslům.

Druhým příkladem je Jiří (Hanny). Jeho stereotypizace byla velmi misogynní. Ve své výpovědi jadrným výrazem kritizoval ženskost jako přehnanou dramatičnost, přehnanou rozvernost. Pravdou je, že Jiří o svém alteregu hovoří podobně negativně. *„Hanny je taková chudá příbuzná, taková afektovaná šmudla, která není ani hezká, ani nadaná a o to víc je afektovaná.“* Sám Jiří si nedává příliš záležet na svém vizuálu a základním stavebním kamenem jeho čísel je zmíněný afekt. Většinou humor interpretovaný Jiřího alteregem je právě postavený na afektovaném jednání, přehánění záporných ženských vlastností. Kupříkladu číslo, kterému se interně říká „plačka“, v němž předvádí truchlící vdovu, která postupně propadá stále hysteričtějšímu pláči. V dalších číslech znázorňuje dominantní roli policistky, která šikanuje náhodně vybraného diváka. Vtip zde pramení z prohození běžně očekávaných rolí, kdy muž se stává submisivní obětí dominantní, afektované ženy. Jiří je příkladem, že i záporné stereotypní vnímání ženskosti je v případě performerů akceptovatelným jevištním produktem, který publikum dokáže pobavit, interpretuje-li se humornou formou.

6.3 DVOJÍ ŽIVOT

Performeré ve svém každodenním fungování aktivně užívají dvě různé role. Roli, která odpovídá jejich civilní osobnosti, a roli jejich alterega. Byť zprvu berou svou roli jako hru, časem se daleko více automatizuje a prosakuje i do civilních situací. Tento jev lze pozorovat v momentě, kdy mluvíte s performery, jejichž kariéra je kratší. Dokáží většinou kontrolovaně přepínat mezi svými rolmi daleko snadněji a jejich chování

v jednotlivých rolích je více odlišné. Zatímco u performerů, jejichž kariéra trvá dvacet a více let, je daleko těžší pozorovat rozdíl mezi jednotlivými rolemi. Je to logický jev. Představme si, že bychom často užívali dvě role déle než dvacet let. Tyto role se nám postupně začnou zcela automatizovat, až rozdíl mezi nimi je téměř nepozorovatelný. Není tím myšleno, že by performeré v civilním životě přijali nějaké ženské chování. Je tím myšlen stav, kdy není znatelný rozdíl mezi osobností performerera a osobnostními rysy alterega. Je to velice podobné jako u divadelních rolí. Čím déle tyto dvě role performer užívá, tím méně je pozorovatelná jejich rozdílnost, otupuje se diference mezi jednotlivými rolemi. Mladí performeré svou novou roli přehrávají a nepřírozeně ji zveličují, dobou užívání této role dochází k daleko civilnějšimu chování a civilnější prezentaci. Postupem času dochází k volnému přecházení mezi rolemi, které působí daleko přirozeněji než viditelné přepínání rolí začínajících performerů.

Jeden rozdíl je přesto pozorovatelný stále. Nazval jsem ho funkcí masky. Pod tímto názvem se skrývá moment, kdy se performer nachází plně v roli svého alterega. Jedná se o dobu, kdy je performer nalíčený, oblečený v kostýmu a nese svou masku¹⁴. V takovém momentě se performeré cítí bezpečně a sebejistě.

Pozorovatelná sebejistota je součástí každého alterega všech informátorů. Jenže taková sebejistota nevyhází přímo z jejich role, vychází z pocitu bezpečí, které jim poskytuje jejich maska. Právě maska poskytuje jisté pohodlí anonymity. Díky tomu se performerům snáze překračují hranice stereotypních sociokulturních normativ. Již Victor Turner potvrdil, že anonymita poskytovaná maskou převážně vede k agresii (Turner, 2004, s. 164). Maska představuje ochrannou bariéru, kdy performer sám nenese odpovědnost za překračování sociokulturních regulativů. Činnost, která se odehrává v masce, se navíc odvíjí ještě od role alterega, tedy role, kterou performer ztvárňuje a zároveň od stránek osobnosti performerera, kterým sociokulturní regulativy běžně nedovolují vyjádření. Při důkladném pozorování si všimneme, že performer

¹⁴ Masku vnímám jako techniku pro transformaci identity (Pollock 1995, s. 582). Přičemž maska performerů nejčastěji reflektuje (stereotypní) zažitý obraz morfologie ženského těla. V tomto případě nelze masku performerů vnímat ve vztahu k určité části těla (např. obličej), ale je třeba sledovat celý kostým včetně líčení a dalších aspektů stylizace. Taková maska se nejlépe klasifikuje jako maska divadelní.

v masce snadněji a „bez zábran“ vykazuje jednání, které stojí v opozici oproti jeho běžně užívané občanské roli.

„No člověk, když se nalíčí a převleče, takže ho ostatní nejsou schopni pořádně poznat, tak se stává někým jiným. A mě Vanessa pomáhala a pomáhá v překonání trémy, protože kdyžtak si udělá ostudu Vanessa a Vlád'a je v suchu. Takže vždycky když vystupuju, tak introvertní Vladimír čeká v šatně a na pódium vchází ukecaná extrovertní Vanessa. To zní trochu na hlavu, ale v tom nejde o nějakou schizofrenii, pořád jsem to já, ať jako Vanessa, nebo jako Vladimír. Ale Vanessa je jako nějaká maska, která chrání Vladimíra před potenciálními následky. Je to role, při které si můžete dovolit ledacos, i to, co byste si normálně nedovolili.“ (Vanessa Whitewitch)

V rozhovorech často zmiňovaným a pozorovatelným aspektem masky je ztráta trémy. Mnozí performeři se sebeidentifikují jako introvertní a melancholičtí jedinci. A právě k tomu, že tito introvertní jedinci dokáží vystupovat před plnými sály, a to velice nestandardním, pro někoho dokonce vyzývavým způsobem, přispívá funkce masky, která jim poskytuje pocit bezpečí, anonymity a sebejistoty.

Funkce masky je pozorovatelná i ve vztahu performerů k fanouškům. Drag queen performeři aktivně budují svou fanouškovskou základnu a ke svým příznivcům zauímají velmi přátelský postoj. Je pravidlem, že po svém vystoupení zůstávají performeři ve svých maskách a rolích a stávají se svým fanouškům jakýmiśi společníky pro zbytek večera. Tento vztah ovšem začíná i končí spolu s nanesením masky. Většina performerů se se svými fanoušky nemá potřebu stýkat ve svých civilních životech a veškerá další komunikace s nimi se přesouvá na sociální síť. V prostředí sociálních sítí performeři na okamžik vstupují do svých altereg, aby svým fanouškům sdělili potřebné informace, ve většině marketingového rázu, jako jsou termíny dalších vystoupení nebo nabídka reklamních předmětů. Většinou ani na sociálních sítích své vazby k jednotlivým fanouškům nijak neživí. To, že tyto přátelské vztahy nabyté v roli jejich alterega nepřenesou do svých osobních životů, je logický a přirozený jev. Úspěšní performeři nabydou fanouškovské základny čítající stovky až tisíce lidí, logicky nemohou s každým denně komunikovat na stejné individuální úrovni, na jaké spolu komunikovali v ten večer, kdy se seznámili. Zmíním i sexualitu vyjadřovanou

performery v rolích svých altereg. I zde hraje roli funkce masky. Performeři si vychutnávají iluzi heterosexuálního flirtu, kdy oslovují heterosexuální muže a flirtují s nimi. Takové jednání by si bez masky nedovolili. Jen ve velice výjimečných případech se tento flirt posouvá k intimnímu sblížení.

Vyprávění o intimním sblížení v kostýmu s heterosexuálním mužem se u performerů podobá městské legendě. Všichni se shodují, že znají někoho, komu se něco takového stalo, ale málokdo přiznává, že to zažil. Zároveň drtivá většina performerů přiznává, že je taková představa nijak neláká a nepřitahuje.

Na opačnou stranu při komunikaci s fanynkami (které tvoří většinu fanouškovské základny) zauímají performeři roli, kterou bych si s nadsázkou dovolil označit za roli „královny plesu“. Většinou se nechávají s potěšením obdivovat a dochází zde k jevu, a zcela běžně používají chování, které lze popsat jako „ženštější než žena“. Jedná se o zajímavou „hru“, při které performeři vystavují svou femininní stránku natolik razantním způsobem, že tím zastíňují přirozenou feminitu kterékoliv z přítomných žen a potvrzují si tak svou nadřazenost ve skupině svých obdivovatelek. Obecně lze říci, že každé setkání s fanouškou oběho pohlaví je silně sexualizované, ať už se jedná o samotný flirt anebo o rozebírání intimností s „děvčaty na baru“. Jelikož se v drtivé většině situací atmosféra podkresluje pitím alkoholu, tak i fanoušci dříve nebo později ztrácejí ostych a na popud performerů se k těmto sexualizovaným „hrám“ ochotně připojují.

„Přijedete někam na nějaké vystoupení a tam po programu popijíte s partou nových fanoušků na baru. Jenže ve většině se s nimi dalších několik měsíců i let nevidíte. Je to taková jednorázovka. No, jak říkám: Nic netrvá věčně, ani láska k jedné travesti slečně. Po tom večeru vás začnou sledovat na facebooku, komentovat, lajkovat, ale na tu rovinu nějaké osobní komunikace už se to většinou nevrátí. Svoje fanoušky miluju a jsem jim vděčný za to, že je baví, co dělám a že jsou ochotní mě podpořit. Ale nejde se každému individuálně věnovat, to bych se zbláznil a nebyl by čas na nic jiného.“ (Octavia Heavenly)

Většina mých informátorů striktně odlišuje svůj osobní život od své kariéry drag queen performerera. Je to jakýsi obranný mechanismus, jakým si performeři chrání své soukromí před nechtěnými pozorovateli. Ale i zde se najdou výjimky, existují

i performeři, kteří svou civilní identitu před popularitou neskrývají a přízeň fanoušků si rádi vychutnávají i ve svém soukromí. Tito pak svou civilní identitu ochotně odvíjejí od své kariéry performerera, většinou proto, že ji vnímají nejen jako zábavu, ale jako svůj největší osobní úspěch.¹⁵ Jedná se spíše o výjimky, ovšem přijetí kariéry drag queen performerera za součást civilní identity nemusí být vždy dobrovolné. Petr (ChiChi) se v rámci své kariéry snažil udržet hranici mezi profesním, soukromým životem a kariérou performerera. Dařilo se mu to do chvíle, než se stal součástí veřejného života díky působení v talentové show Česko Slovensko má talent. V tomto okamžiku se díky náhle získané publicitě spojil jeho soukromý a profesní život s jeho kariérou drag queen performerera a rázem se musel vypořádat s tím, že fanoušci jeho alterega, ale i *hateři* začali zasahovat do Petrova soukromí. Petr se v té době psychicky zhroutil a po úspěšné rekonvalescenci nastolil ještě přísnější řád, který skutečně důkladně odděluje jeho osobní život od kariéry drag queen performerera.

„Je super, že se někomu líbí to, co vyprodukuje, že je někdo ochotný nám za to zaplatit, ale tím to hasne. Nejsem typ, který by měl čas a chuť se nějak sblížovat s lidmi, které neznám a se kterými mimo tu samotnou show nemám nic společného. Když jsem za Hanny, tak jsem jejich, ale když jsem za Jirku, tak se s nima bavit nepotřebuju. Skutečně tu komunikaci omezuju jen na pracovní záležitosti. Protože nevím, co bych si povídal s cizíma lidma... Hanny je jenom převlek pro ten daný moment, život žije Jirka, ne Hanny.“ (Hanny Georgi)

Jak jsem nastínil, performeři si brání svou osobní identitu. Přestože se kariérou drag queen performerera dá vydělat dostatek peněz, většina vnímá svou kariéru jako zálibu a volnočasovou aktivitu, a to včetně těch nejúspěšnějších. Většina performerů má svá civilní zaměstnání, od kterých odvozují svou osobní identitu daleko častěji než od kariéry *drag queen*. To je jeden z největších rozdílů české scény od scén v západních zemích, kde jsou drag queen vystoupení pro performery primárním zdrojem příjmů. Tento rozdíl nepramení z nedostatku pracovních příležitostí, podle slov mých informátorů se tím „dá uživit“. Nejčastějším argumentem mých informátorů je, že

¹⁵ Sloboda a Dobešová tyto performery kategorizují podle motivace k performerství, jako osoby, které touží po popularitě, chtějí být středem pozornosti a chtějí se stát celebritami (Sloboda, Dobešová, 2013, s. 69).

v případě, kdy by byli nuceni se performerstvím živit, přestala by to být zábava a zkazilo by jim to celou kariéru. Kdyby totiž měli svou kariéru orientovat výhradně na zisk, museli by vystupovat minimálně tři večery týdně. Pokud bychom měli nastínit monetární kontext performance konkrétně, tak v současnosti se honorář úspěšného performerera pohybuje mezi třemi až sedmi tisíci korun za v průměru hodinový výstup.

„Tak já dobře věděl, že se tím živit nechci. Baví mě moje práce kadeřníka. Ale postupně se možná situace obrací a více si vydělávám jako Naira než jako kadeřník. Osobně vystupuju za částku vyšší než čtyři tisíce. Záleží, jaká je to akce a jestli sebou mám tanečnický, jak je to daleko a tak. No ale, abych si mohl účtovat takové peníze, tak to prostě musí nějak vypadat. Když to odhadnu, tak za ty dva roky, co jsem na scéně, jsem do svých kostýmů a paruk investoval určitě přes sto padesát tisíc. A to je potřeba neustále investovat. Nové kostýmy, které mám objednané, mě vyjdou na dalších čtyřicet tisíc.“ (Naira Delairo)

Vnějšímu pozorovateli se to může zdát jako poměrně snadné živobytí, ale performeré samotní často argumentují tím, že je vystupování nejen fyzicky a časově, ale i finančně náročné. Často zmiňují, že v momentě, kdy výdělek z vystoupení tvoří sekundární příjem, je možno celý tento výdělek investovat zpět do dalšího vývoje alterega. Za tyto peníze pak většina nakupuje nová líčidla, paruky, kostýmy a dekorace a udržují tak svá alterega neustále aktuální, tedy v nejlepší vizuální kondici. Právě tento vizuální aspekt je kromě samotných dramatických schopností druhým nejčastěji hodnoceným aspektem performerera. Jednodušeji řečeno kvalitu performerera podmiňuje často kvalita masky.

Druhým důvodem, proč nebývá drag queen performance primárním příjmem, je nízké společenské uznání tohoto oboru u nás. Naše společnost je stále silně heteronormativní a drag queen performance je stále vnímána jako svého druhu deviantní. Z toho vyplývá, že performeré se touží soustředit na zaměstnání, které je pro jejich okolí srozumitelné a přijatelné. Mohou tak od těchto zaměstnání snadněji odvozovat svou osobní identitu.

„Mívám trému pravidelně. Pro mě byl největší problém jít na pódium hrát ženskou roli. Poprvé když jsem šel na jeviště jako drag queen, tak mi nebylo dobře. Byl

to vnitřní boj, najednou jsem dělal něco, o čem jsem byl ještě relativně nedávno přesvědčený, že je nedůstojné a trapné. Jsem přece zdravotník, vysokoškolák a promenáduju se tady na podpatcích?! Je to naprostý nesmysl a názor úplného burana nebo naprosto hloupého člověka, ale ta vesnice, ze které pocházím, se do mě očividně obtiskla. (...) Postupem času, když jsem se přesvědčil, že to myslím vážně a chci se v oboru rozvíjet, jsem začal investovat desítky tisíc do kostýmů, profesionálních líčidel a paruk vysoké kvality. Je to spousta peněz, ale teď vidím, že čím víc investuju, tím víc se mi to vrací. Publikum začíná být náročnější a v paruce od Vietnamce a v šatech po mamce před publikum prostě dneska nemůžete. A taky pokud vypadáš dobře, je snazší si říct o vyšší honorář za číslo a tím se ti ty peníze vracejí.“ (Octavia Heavenly)

Současný mediální diskurz má tendence jakékoliv umělce, veřejně známé osobnosti nebo aktivisty „nálepkovat“ skrze jejich orientaci. Setkáváme se s výrazy jako LGBT+ *artist*, *queer performer*, nebo dokonce lesbická aktivistka. Pokud se nad takovým označením zamyslíme, získáme odraz heteronormativního nátlaku, který tyto osoby identifikuje skrze jejich odlišnou sexuální orientaci více než skrze činnost, kterou skutečně provozují. Přestože jejich činnost může být ovlivněna LGBTQ+ komunitou, nelze klasifikovat (kupříkladu) jejich tvorbu jakožto LGBTQ+ tvorbu. Taková nálepka je velmi nepřesná, vágní, zavádějící a ve své podstatě dehonestující, odrážející nerovnost. Jedná se o jeden z produktů heteronormativního zkreslení, které se často odráží i v odborných výzkumech (Manning, Kim-Prieto, 2017, s. 838).

Budeme-li předpokládat, že nátlak heteronormativity v českém prostředí má vliv na četnost drag queen performerů, kteří by performerství vnímali jako své primární zaměstnání, lze v budoucnu očekávat nárůst performerů, pro které bude kariéra drag queen performerera primárním zdrojem příjmů. Obecně se (optimisticky) předpokládá nástup méně heteronormativní populace a liberálnějšího prostoru, který by do budoucna mohl podpořit nárůst četnosti drag queen performerů i na úrovni českého ekonomického sektoru. Tento jev lze sledovat v prostředí mladých českých performerů, kteří se svou kariérou drag queen performerera počítají do budoucna jako s primárním zdrojem příjmů.

Lze tedy očekávat nástup západního trendu, kdy je drag queen performance považována za součást průmyslu volného času stejnou měrou, jako další formy performance.¹⁶

6.4 TVORBA „ČÍSEL“

Dalším tématem, které je podstatné pro formování fenoménu *dragu*, je vznik samotného vystoupení. V rámci pozorování a rozhovorů jsem se zajímal o samotný vznik jednotlivých vystoupení, řečeno divadelním žargonem „čísel“. Nejčastější disciplínou mých informátorů je takzvaný *lip-sync*, tedy reprodukováný zpěv z *playbacku*. Druhou nejčastější disciplínou, kterou praktikují moji informátoři, jsou hrané divadelní scény, většinou komediálního rázu (dramatické scény se vyskytují spíše u alternativních, převážně zahraničních performerů). Dalšími disciplínami performerů obecně jsou zpěv, scénický tanec, anebo *stand-up* výstupy. Posledním třem disciplínám se konkrétně moji informátoři bohužel nevěnují, nebo jen velice okrajově. Budu se tedy zabývat zejména vznikem výstupu žánru *lip-sync*, případně hereckého vystoupení. Z výzkumu vyplynulo, že tvorba vystoupení se řídí podle jednotného řádu, který je u všech mých informátorů totožný. První fází vzniku performance je seznámení s písničkou, která bude následně stavebním kamenem celého čísla. Z toho vyplývá, že performer musí mít jistý hudební talent, nebo alespoň elementární rytmické cítění. Podle hudebního citu performer určí, zda se bude jednat o lyrické, rytmické či komediální zpracování tématu. V případě hraného čísla se určí téma, většinou na základě zkušeností ze života performerů a subjektivního smyslu pro humor. Pak následuje druhá fáze, tedy imaginace. Při poslechu hudby si performer v myslí sestaví primárně velmi idealizovaný koncept celého čísla, tedy jak by ideálně mělo číslo v případě realizace vypadat. Následně přichází moment realizace, kdy performeré nacvičují choreografii, memorují text písničky, sestavují kostýmy, připravují dekorace anebo sepisují scénáře, pokud bude součástí čísla hraná scénka. V této fázi musí

¹⁶ Konkrétní příklady, kdy jsou performeré zapojeni značnou měrou do průmyslu volného času, jsou sociální sítě, kde performeré pracují jako influenceré (např. Michelle Visage, Shangella, RuPaul). Dalším příkladem jsou seriály a filmy, kde performeré ztvárňují ústřední postavy (např. *Kinky boots*, *Hairspray*, *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*, *AJ and the queen*, *RuPaul's Drag Race*). Anebo tvorba autorské hudby (např. Conchita Wurst, Oxa, Miss Petty).

performer uplatnit svůj dramaturgický talent. V momentě realizace se postupně vzdaluje idealizované představě čísla a mění jej v reálnou proveditelnou divadelní formu, která je limitovaná reálnými technickými možnostmi a schopnostmi performerera. Ve finální fázi je číslo natrénováno a připraveno k první produkci. Performeři se shodují, že ani měsíce příprav nezaručují pozitivní reakci publika. Pokud není číslo přijato publikem, je performer donucen číslo stáhnout ze svého repertoáru bez ohledu na to, jaké úsilí bylo do přípravy čísla vloženo.

„Jestli se to bude líbit? To nikdy nemůžeš vědět. Já ani po dvaceti letech nemám tušení, co se bude a nebude líbit. Natrénuju nějakou písničku a říkám si, že se ty lidi počůrají smíchy. No pak to zařadím do programu. Několikrát to zkusím lidem představit na různých zájezdech. A když na to není odezva, když se lidi nesmějí, tak to musím vyřadit. V tomhle je třeba velká škola gay publikum, které je velice kritické. Na tomto publiku okamžitě poznáte, co se líbí a co je blbost.“ (Vlasta Wild)

Průběh příprav může být jak individuální, tak kolektivní. Zde bych použil rozdělení podle Slobody a Dobešové, kteří ve svém příspěvku navrhují dělit české drag queen performerství na „napodobující“ a „varietní“. „Napodobující“ jsou ti umělci, kteří napodobují známé zpěvačky a jejich čísla jsou často umělecky neprovázaná a kariéra bývá sólová. „Varietními“ chápeme ty umělce, kteří jsou nejčastěji součástí větších seskupení a utvářejí komplexnější umělecké tvary (Sloboda, Dobešová, 2013, s. 82). S tím se pojí i průběh příprav. „Napodobující“ umělci trénují samostatně, podle vlastního časového harmonogramu. Některé „varietní“ skupiny pořádají pravidelné schůzky, při kterých lze nacvičovat i sólová čísla. Jiné skupiny se scházejí pouze jednorázově na takzvanou generální zkoušku a zbylé přípravy probíhají individuálně. Čísla s tanečním komparzem většinou vyžadují pravidelná setkání, při kterých dochází ke koordinaci tanečníků a sólistů. Zpravidla čím početnější ansámbly, tím větší nutnost pravidelných zkoušek, aby došlo k důkladné koordinaci všech účinkujících.

Za velmi zajímavé téma považuji přípravu těsně před samotným představením. Během několika hodin se mění role, které performeři užívají. Mění se vizuál performerů, tedy nasazuje se maska a v neposlední řadě se mění jazykový kód. Tento jev se nabízí sledovat skrze optiku přechodového rituálu, která tuto tranzici z jedné role

do druhé dokonale rámuje. Přechodový rituál je takový rituál, jehož účastníci během něj přecházejí do jiné role, jiného společenského postavení nebo životního stadia. Je to tedy rituál doprovázející změnu sociálního statusu (Van Gennep, 1996). V případě drag queen performerů se jedná o přerod z civilní mužské role do specifické role alterega inspirované ženským genderem.

Arnold Van Gennep rozděluje přechodový rituál na fáze odlučovací, pomezí (také prahová) a přijímací (Van Gennep, 1996). Odlučovací fáze vyjímá subjekty rituálu z jejich původní role a přenáší je do role pomezí. Fáze pomezí je rovněž definována pojmem „liminarita“ z latinského slova *limita*, označující práh. Liminarita označuje proces, kdy subjekty rituálu „*prochází kulturní oblastí, která nemá žádné atributy minulého ani nadcházejícího stavu*“ (Turner 2004, s. 95). Průběhu liminarity se podrobně věnuje Victor Turner, který připojuje další známý pojem „*communitas*“. *Communitas* lze vnímat jako společenství bez struktur, které podléhá časovému úseku rituálu (Turner 2004). V závěrečné přijímací fázi rituálu se přechod završuje a „*subjekt rituálu, jedinec nebo skupina, se znovu nachází v relativně stálém stavu...*“ (Turner 2004, s. 96). V následujících odstavcích se chystám optiku výše zmíněných autorů reflektovat se závěry vlastního pozorování.

Přenesme se v myslích k obrazu kulturního střediska, kde na první pohled profesionální technici stavějí konstrukci jeviště, drží v rukou vrtačky, potí se pod námahou fyzického vypětí a popíjejí pivo. Chystají dekorace, přenášejí těžké bedny, vybalují kostýmy a rekvizity, připravují je do šatny podle předem známého schématu. Nejedná se o profesionální techniky, díváte se na performery, kteří setrvávají ve své občanské maskulinní roli a stavějí jeviště, po kterém budou za několik málo hodin tančit a performovat svá femininní alterega. Od chvíle, kdy postaví jeviště a scénu do chvíle, než se na ni postaví v roli svého alterega, musejí přeměnit své vzezření i jednání.

První fáze rituálu je označena přechodem do šatny, hranice této fáze rituálu je jako v mnoha jiných přechodových rituálech určena překročením prahu (šatny). V této fázi se performeři vyholí a umyjí, vysvlečou do spodního prádla anebo se převlečou do županů. Obrazně řečeno se stávají nepopsanou tabulí - „*tabula rasa*“, zbavují se své původní role a většinou v tichosti usedají ke svým stolkům plným líčidel, aby mohli

začít nanášet svou masku. Kompletně dokončená maska totiž definuje přechod do nové role.

Limitární fáze se odehrává v klidu šatny. V této fázi se performeři soustředí na nanášení make-upu, převlékají se do připravených kostýmů, rozčesávají paruky zmožené přepravou. V této fázi je zakázán vstup cizím osobám a ani osoby známé v tomto čase performeři nevítají mezi sebe. Victor Turner v jednom z příkladů připodobnil liminaritu mimo jiné k neviditelnosti (Turner, 2004, s. 96). Téma neviditelnosti se nejlépe hodí k připodobnění této fáze na cestě performerů k nové roli. Performeři se stávají neviditelnými pro své okolí a zároveň svou neviditelnost vyžadují. V liminární fázi začíná změna jazykového kódu a spolu s „nalepením řas“ začínají performeři přechylovat. Navzájem se oslovují jmény svých altereg a hovoří o sobě v ženském rodě. „*Na liminárních jevech je pro naše účely zajímavé to, jak mísí poníženost s posvátností a stejnorodost s kamarádstvím.*“ (Turner, 2004, s. 97) Všechny zde přítomné aspekty, které se v liminaritě snoubí, lze sledovat i mezi drag queen performery.

Aspekt ponížení lze sledovat v celé fázi liminarity. Představte si muže sedící u zrcadel, nanášející make-up, linky, umělé řasy a při tom oblečené v dámském županu anebo v několika vrstvách silonek a v dámském spodním prádle. V tomto momentě se performeři necítí ve svých ženských rolích úplně, jejich maska totiž ještě není dokonalá a dokončená. Zároveň se nejsou schopni v tomto stadiu identifikovat jako muži. Ponížení pramení právě z tohoto prozatímně nekomfortního pocitu jejich ženské role v kombinaci s případnými pozorovateli. Nejlépe by se tento pocit dal přirovnat k někomu, komu vtrhnete do koupelny a začnete ho sledovat při sprchování. Časté vystavení této situaci může pocit diskomfortu postupně otupit, ale stejně se s každou novou cizí osobou znovu objeví. Z toho důvodu jsou performeři izolováni v šatně, aby se pocit diskomfortu co možná nejvíce eliminoval. Jejich pocit diskomfortu se dokáže během času otupit natolik, že snášejí přítomnost několika nejbližších spolupracovníků, ovšem nedovedu si představit, že by performer během fáze liminarity přijímal návštěvy s nadšením. Zde platí, že ani blízcí spolupracovníci, pokud nemusejí, do šatny nevstupují.

Lze v tomto momentě sledovat posvátnost tohoto momentu a místa?¹⁷ Lze ji sledovat v bezpečí šatny, která je skryta před zraky vnějších osob, a přitom všichni vědí, že se v šatně děje něco důležitého. Bezpečí, které performerům zajišťuje šatna, lze přirovnat k bezpečí a izolaci posvátných míst. Zároveň lze posvátnou soustředěnost a úctu sledovat v každém pohybu štětce, kterým nanášejí performeři pudr na svou tvář, v řádu, který určuje jednotlivé kroky v komplikovaném procesu líčení. Posvátnost lze sledovat v celém rituálu přeměny rolí, v jeho nevšednosti, skrývání a pravidlech. Jedná se o poměrně ojedinělý případ, kdy lze v západní společnosti zachytit přechodový rituál s motivem přerodu z maskulinní do femininní role na tak krátkém časovém úseku. Čím je přerod rychlejší, tím více je potřeba jej svázat a organizovat různými pravidly. Tím chci říct, že oproti obdobným rituálům přerodu se tento konkrétní rituál odehrává na poměrně krátkém časovém úseku, a proto je jeho provázanost a kompaktnost natolik výrazná. Právě dodržování pravidel, vnitřní řád, pocit úcty i ponížení, to vše přispívá k tomu, že tento moment (tato tranzice) spadá spíše do sféry posvátna, vytrženého z profánního plynutí běžného času (srov. Alena Vodáková 2020).

V závěrečné fázi jsou performeři kompletně ve své masce a ve své femininní roli se tak cítí kompletně, což se projevuje i na pocíťovaných emocích a celkovém sociálním postoji, který je sebejistý a pevný. Otevírají dveře šatny, přijímají návštěvy, fotografují se s fanoušky nebo si povídají s „kolegyněmi“ ze skupiny. Každopádně jsou připraveni ukázat svou novou roli a sebejistě odvést výkon na jevišti před bezpočtem diváků. Očekává se od nich, že budou svým fanouškům projevovat náklonnost, že je budou bavit a samozřejmě i co nejlepší výkon na pódiu. Každým tímto očekáváním se naplňuje funkce jejich nové role a performeři tato očekávání nejenže chtějí, ale musejí naplnit.

Mimo značnou „praktičnost“ samotného rituálu, která je znatelná v efektivitě samotného přerodu, je otázkou, nakolik je v komunitě performerů odražena povinnost tento rituál dodržet. Jak jsem se při svých rešerších a pozorováních osobně přesvědčil,

¹⁷ Alena Vodáková definuje posvátno (po vzoru É. Durkheima) postavením do opozice proti profánnímu. „Posvátné a profánní představuje kontrast mezi zvláštností, tajemstvím, překročením vlastní fyzické existence a lpěním na běžných starostech, na světě materiálních hodnot, který je pochopitelný a všední.“ (Vodáková, 2020)

tak tento přerodový rituál má ve všech skupinách totožný průběh. Vzhledem k uvolněnosti samotné komunity nelze očekávat nějaké tvrdé sankce při jeho nedodržení, ale existují nějaké? Uvedu jeden příklad. Performer neusedne před stůlek jako „tabula rasa“ a zanechá si maskulinní aspekt ve formě svého plnovousu či strniště. Takový trend představila *drag queen* Conchita Wurst přibližně v roce 2011. Ta vystupovala ve femininní stylizaci s výrazným vousem. V momentě, kdy se jí někteří z českých performerů inspirovali, svou proměnu uskutečnili bez prvotního oholení a odmítli se tak zbavit tohoto maskulinního aspektu, byli svým okolím sankcionováni. Nejhorší sankcí, které se můžete v komunitě performerů dočkat, je, když vás ostatní performeré nazvou „nehezkou“. Skutečně prvotní reakcí uvnitř komunity na performerův plnovous bylo označení jako „nehezké“, „neestetické“, „nehodící se“ anebo bylo takové jednání označeno za „kopírování“, které je rovněž velkou urážkou, jelikož performeré se (přes veškerou parodii) snaží o co možná největší originalitu. Vypuštění dokonalého očištění z procesu rituálu bylo odměněno velikou kontroverzí a nutno říct, že i v současnosti je takový trend (v českém prostředí) málo vítaný a jeho aplikace je velice výjimečná. Tento příklad odráží, jak je dodržení procesu rituálu podstatné a jak se tento rituál stává intraskupinovým regulativem.

6.5 PŘEPÍNÁNÍ MEZI JAZYKOVÝMI KÓDY

Výše jsem zmínil přechylování v jazyce. „*Podstata slovo tvorného procesu přechylování spočívá v tom, že se z rodově nepříznakových jmen derivují jména rodově příznaková.*“ (Ziková, 2003, s. 125-126) Přechylování tak v českém jazyce signalizuje gender. Drag queen performeré užívají při komunikaci jak maskulinní, tak femininní jazykový kód. Logickým jevem by bylo, kdyby femininní tvary, hodnoty, kód užívali v momentě, kdy jsou ve své masce, v roli svého alterega. Jak ale vysvětlit užívání ženského rodu i v situacích, kdy se performeré nenacházejí ve svých maskách? Rozeberme si, kdy a za jakých okolností dochází k užívání kterých jazykových kódů. Primárně ve své osobní roli užívají jazykový kód shodný s jejich genderem, tedy maskulinní kód. Femininní jazykový kód užívají v momentě, kdy jsou v masce nebo kdy komunikují se svými fanoušky přes sociální sítě, v takovém momentě se nacházejí

v roli svého alterega. Při intraskupinové komunikaci užívají performeři svůj maskulinní jazykový kód, ovšem dochází zde k velmi častým odchylkám, při kterých dojde k občasnému oslovení jménem alterega a k užití femininního jazykového kódu. Pro příklad uvedu jednu z mnoha situací. Performeři se nacházejí v přátelském rozhovoru ve svých maskulinních rolích. Ondřej omylem zvrhne skleničku vína, načež Jiří reaguje: „*Octávie, ty seš ale kráva!*“ A všichni účastníci tuto urážku se smíchem přecházejí. Proč tomu tak je? Přepínají performeři v těchto situacích do role svého alterega?

K tomuto jevu dochází nejčastěji v momentech, kdy se performeři vzájemně častují vulgarismy. Vysvětlením pramenícím z mého pozorování je, že v momentě, kdy performeři pronesou nějaký urážlivý vzkaz na adresu jiného performerera, použijí při tom jméno jeho alterega. Dojde tak ke zlehčení urážky, jelikož urážka nepostihuje performerera osobně, ale je mířena na abstraktnější alterego. V takovém momentě sledujeme změnu jazykového kódu z maskulinního na femininní za účelem odosobnění a zlehčení situace. Pro podporu svého tvrzení jsem provedl experiment, při kterém v různých situacích docházelo k oslovení performerera buď jménem jeho alterega, nebo jeho křestním jménem a za každé z těchto oslovení jsem doplnil vulgarismus rodu shodného s užitým jménem. Například „*Ondřeji, ty seš vůl!*“, nebo „*Oktávie, ty seš kráva!*“. Při tomto experimentu docházelo k pozorování reakcí na zmíněné podněty. Při oslovení jménem alterega se dostavil jen nepatrný údiv a vulgarismus měl pro oslovenou osobu význam vtípu, zatímco při oslovení křestním jménem došlo k výraznější reakci ve formě údivu a následujícího řešení, proč jsem něco takového řekl. Tuto reakci vysvětluji tím, že oslovení křestním jménem je pro performerera osobnějším a citlivějším oslovením, kdežto oslovení jménem alterega přináší pocit odosobnění.

Pro vyjasnění kontextu je třeba zaměřit pozornost i na výchyly opačné, tedy situace, kdy dochází ke změně jazykového kódu z femininního na maskulinní. Performer se nachází v roli svého alterega, automaticky užívá femininní jazykový kód a v okamžiku přepne do maskulinního kódu. V tomto případě (na rozdíl od opačného procesu) se změní i barva hlasu a projevy neverbálního jazyka, performer tedy vypíná svou femininní roli a na okamžik vstupuje do role maskulinní, přestože se nachází v masce svého femininního alterega. K tomuto přepnutí dochází v momentě, kdy se performeři potýkají s příliš vážným tématem konverzace, než aby jednali v roli svého

alterega. Ve většině se jedná o témata financí, managementu a plánování. Byl jsem dokonce svědkem situace, kdy při jedné akci došlo k návštěvě policistů za účelem identifikace přítomných osob. V tomto momentě, přestože byli performeři ve svých maskách, přepnuli v rámci jednání s autoritou do maskulinního jazykového kódu. Lze tedy sledovat situační přepínání jazykových kódů. V momentě, kdy je třeba, aby byl jejich výraz zcela jistý, použijí maskulinní jazykový kód, aby tak zdůraznili váhu svého vzkazu i přestože se nacházejí v maskách svých femininních altereg. A naopak chtějí-li ve své maskulinní roli výraz zlehčit, použijí femininní jazykový kód. Femininní genderový stereotyp sebou i v případě drag queen performerů nese možnost neomezeně jej zlehčovat a nebrat vážně, což smutně koresponduje i s nerovným vnímáním žen ve společnosti (srov. Ardener, 1975)¹⁸. Aktéři tedy odosobňují alterego jakožto virtuální postavu, a o to víc, že se jedná o alterego ženského rodu, je snazší směřovat na tuto „osobu“ kritiku či otevřené urážky, jež lze pronést bez sociálních následků. Jazyk je tak jen dalším z aspektů odkazujících k otevřenosti vůči genderfluiditě, která provází jednání drag queen performerů. Podobné zacházení s jazykem zachytil Don Kulick mezi brazilskými *MtF transgender* prostitutky, kteří užívají maskulinní jazykový kód (mimo variability při sexuálním aktu) při jednání s klienty o finančních záležitostech a výšce honoráře (Kulick, 1998). V prostředí drag queen performerů je dobře sledovatelný nátlak socio-kulturních regulativ, které v jistých situacích vyžadují užití primární role performerů a v jiných situacích zase vyžadují umlčet a znevážit pomocí užití femininního výrazu pro zlehčení, či urážku, přestože se performer momentálně nachází ve své primární maskulinní roli.

¹⁸ To, že ženy nejsou ve společnosti brány vážně, úzce souvisí s teorií umlčených skupin, jejímiž autory jsou Edwin a Shirley Ardenerovi. Z hlediska této teorie mohou být ženy jednou z umlčených skupin, jelikož jsou nuceny používat komunikační pravidla dominantní skupiny. Umlčené skupiny tedy (pro svá vyjádření) musejí překonávat komunikační pravidla dominantní skupiny. Toto zkreslení je interpretováno jako „umlčení“ (srov. Ardener, 1975). Drag queen performeři rádi využívají nadávky ženského rodu, které ve slovníku dominantní skupiny převažují nad nadávkami mužského rodu a které v jejich komunitě nebývají brány vážně a zřetelně. Tato nesouměrnost může být dalším z důkazů, že naše každodenní slovní zásoba je formována především z pozice dominantní skupiny.

7 ZÁVĚREM

Bakalářská práce si klade za cíl popsat kulturní a identitární aspekty komunity drag queen performerů v České republice. Pro splnění cíle byly rozvíjeny následující dílčí výzkumné otázky: „*Jak komunita drag queen performerů funguje uvnitř? Jak vzniká alterego? Co přesně ovlivňuje nestandardní chování performerů nacházejících se v roli svých altereg? Jak drag queen performeré reflektují genderové role? Jaký jev rámcuje přechod z jedné role do druhé?*“ (viz s. 2). Výzkum byl postaven na zúčastněném i nezúčastněném pozorování doplněném o semi-strukturované rozhovory s performery, kteří se věnují této aktivitě dlouhodobě a soustavně.

Výzkum nám ukázal, jakými způsoby začíná kariéra drag queen performerera. Konkrétně byly identifikovány dva způsoby vzniku *drag queen*, a to „intervenci“ a „vlastní cestu“. Toto jsou dva základní způsoby, jimiž se performeré ujímají svého místa na scéně. Rozvoj drag queen alterega je v případě intervence podpořen vznikem pseudo-příbuzenské vazby mezi performery. Zmíněná vazba vzniká mezi začínajícím performerem a jeho lektorem.

Důležitou úlohu v rozvoji drag queen kariéry hrají umělecká jména performerů, která často propojují vznikající alterega s běžnými osobními identitami svých performerů prostřednictvím sdílené hlásky či odvozením z původní přezdívky. Současně byla nastíněna úloha subjektivního vnímání genderových stereotypů jakožto formativní složky performované osobnosti alterega. Vnitřní fungování této komunity je analyzováno prostřednictvím popisu historického pozadí vývoje drag queen vystoupení v českém polistopadovém vývoji a prostřednictvím popisu každodenních situací performerů při výkonu své profese (budování vlastní scény a fanouškovské základny, tvorba vystoupení a vstup do role). Právě vstup do role je formován jevem, který jsem pojmenoval „funkce masky“. Funkce masky byla představena jako mechanismus ovlivňující jednání performerera nacházejícího se v roli svého alterega. Zmiňovaná funkce byla představena jako ochranný mechanismus, pomáhající v překračování sociokulturních normativ během performance, ale i během jednání s fanoušky.

Ekonomická rovina popisované profese není srovnatelná se situací drag queen performerů v zahraničí. Čeští performeré provozují tuto aktivitu v drtivé většině jako

sekundární zdroj příjmu. Jako nejčastější důvod uvádějí, že raději volí za primární zdroj příjmu pro své okolí srozumitelnější zaměstnání, od kterého mohou snáze odvíjet svou civilní identitu. Tento trend se však s postupující liberalizací společnosti může samozřejmě změnit a *drag* vystoupení se mohou stát primárním zaměstnáním jednotlivých performerů, jako je tomu v zahraničí.

Hlavní pozornost zúčastněného pozorování byla zaměřena na rituál přechodu performerů ze své civilní role do role svého alterega. Tato tranzice byla představena s použitím klasických antropologických teorií přechodového rituálu. Na závěr je věnován prostor problematice situačního užívání jazykových kódů. Vzhledem k tomu, že čeština je založena na striktním oddělování rodů (nejen) u osob, je přepínání mezi maskulinními a femininními jazykovými kódy mezi performery velmi výraznou, byť doposud zcela nepopsanou praxí. Na základě analýzy situací, kdy je narušen obecný kontext role a je nečekaně přepínáno do role jiné, docházíme k závěru, že důvodem přepínání z femininního do maskulinního jazykového kódu je, že maskulinní jazykový kód přináší jasnější a důraznější sdělení a je tedy užíván v kontextu konkrétních situací, které vyžadují právě důraznost, srozumitelnost a jistý nátlak (jednání s externí autoritou, manažerská činnost apod.), a to i v situacích, kdy se performer nachází ve femininním kostýmu svého alterega. Naopak důvodem užívání femininního jazykového kódu, když se performer nachází ve své primární maskulinní roli, je zlehčení situace či odosobnění.

Snahou procházející celou prací bylo přiblížit prostředí *dragu* jako ojedinelého subkulturního prostředí. Jsem přesvědčený, že *drag* vystoupení se podobně jako na Západě stanou běžnou součástí mainstreamové zábavy, a tím pádem se nejedná o nějaký dočasný „výstřelek“. Vzhledem k proměnám, které již nyní probíhají na poli performativního umění pod vlivem epidemie COVID-19, je ale možné, že v této práci zachycená kontaktní podoba *drag* vystoupení ustoupí novým formátům¹⁹ tohoto žánru a představované téma tak zaznamená vcelku rapidní změny.

¹⁹ Novými formáty je myšlen současný virtuální svět drag queen performance, který je sledovatelný především na sociálních sítích. Tedy livestreaming a další mediální produkce (seriály, autorská videa, autorská hudba apod.) sdílená skrze moderní sdělovací prostředky s výraznou akcentací sociálních sítí.

8 PRAMENY

ARDENER, Shirley, 1975. *Perceiving Women*. London: Malaby Press. ISBN 9780460125369

BARONI, Monica, 2006. Drag Queen. In *Routledge International Encyclopedia of Queer Culture*. Edited by David A. Gerstner. London: Routledge International. s.191. ISBN 978-0415-30651-5

BARTÁK, Matěj, VEBROVÁ, Jitka a Renata RYCHLÁ, 2008. *Nový slovník cizích slov pro 21. století*. Praha: Plot. ISBN 978-80-86523-89-7

BENEDICTOVÁ, Ruth, 2013. *Chryzantéma a meč: vzorce japonské kultury*. Praha: Malvern. ISBN 978-80-86702-45-5

BERNARD, H. Russel, 2016. *Research Methods in Anthropology: Qualitative and Quantitative Approaches*. Oxford: AltaMira Press. ISBN 0-7591-0868-4

BUTLER, Judith, 1990. *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge International. ISBN 0-415-90042-5

BUTLEROVÁ, Judith, 2016. *Závažná těla: O materialitě a diskursivních mezích pohlaví*. Praha: Nakladatelství Karolinum. ISBN 978-80-246-3325-1

CARMAN, Edward Colin, 2009. Drag queen. In *Encyclopedia of gender and society* (1a2). Edited by Jodi O'Brien. California: SAGE Publications. s.228. ISBN 978-1-4129-0916-7

CRAPANZANO, Vincent, 2016. *Tuhami portrét Maročana*. Praha: Karolinum. ISBN 9788024633855

FATKOVÁ, Gabriela, KÖNIGSMARKOVÁ, Andrea a Tereza ŠLEHOFEROVÁ, 2019. *Tachovská kuchařka receptů, příběhů a vzpomínek*. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni. ISBN 978-80-261-0864-1

FIFKOVÁ, Hanka et al., 2008. *Transsexualita a jiné poruchy pohlavní identity*. Praha: Grada publishing. ISBN 978-80-247-1696-1

GEERTZ, Clifford, 2000. *Interpretace kultur: Vybrané eseje*. Praha: Sociologické nakladatelství. ISBN 80-85850-89-3

GENNEP, Arnold Van, 1996. *Přechodové rituály: systematické studium rituálů*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 80-71-06-178-6

GOFFMAN, Erving, 1999. *Všichni hrajeme divadlo: sebe prezentace v každodenním životě*. Praha: Nakladatelství studia Ypsilon. ISBN 80-902482-4-1

GREGORY, Derek et al., 2009. *The Dictionary of Human Geography (5th Edition)*. New Jersey: Wiley-Blackwell. ISBN 978-1-405-13288-6

HENDL, Jan, 2016. *Kvalitativní výzkum: Základní teorie, metody a aplikace*. Praha: Portál. ISBN 978-80-262-0982-9

HOLCOMB, Brian D., 2007. Queen. In *Encyclopedia of Sex and Gender* (vol.4). Edited by Fedwa Malti-Douglas. Michigan: Thomson Gale. s.1221. ISBN 9780028659640

KALNICKÁ, Zdeňka, 2009. *Úvod do gender studies: Otázky rodové identity*. Opava: Slezská univerzita v Opavě. ISBN 978-80-7248-528-4

KARSTEN, Hartmut, 2006. *Ženy-Muži: Genderové role, jejich původ a vývoj*. Praha: Portál. ISBN: 80-7367-145-X

KOBOVÁ, Ľubica, 2011. Queer a podryvanie identity: queer teória a feminizmus. In *Rodové štúdiá: súčasné diskusie, problémy a perspektívy*. Edited by Zuzana Kiczková a Mariana Szapuová. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave. s.312. ISBN 80-223-2934-7

KULICK, Don, 1998. *Travesti: Sex, Gender, and Culture Among Brazilian Transgendered Prostitutes*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN 0-226-46099-1

LEACOCK, Eleanor, 2004. Interpreting the Origins of Gender Inequality: Conceptual and Historical Problems. In *Anthropological Theory. An Introductory*

History. Edited by John R. McGee, Richard L. Warms. New York: McGraw-Hill. s.485. ISBN 0073405221

MEADOVÁ, Margaret, 2010. *Pohlaví a temperament u tří primitivních společností*. Praha: Sociologické nakladatelství. ISBN 978-80-7419-036-0

MOORE, Candace, 2013. Distribution Is Queen: LGBTQ Media on Demand. In *Cinema Journal*. Texas: University of Texas Press. 53:1. s.137. ISSN: 1527-2087

NEWTON, Esther, 1979. *Mother camp: Female impersonators in America*. Chicago: University of Chicago Press. ISBN 978-0226577609

OAKLEYOVÁ, Ann, 2000. *Pohlaví, gender a společnost*. Praha: Portál. ISBN 80-7178-403-6

PLESKALOVÁ, Jana, KARLÍK, Petr a Marek NEKULA, 2002. *Encyklopedický slovník češtiny*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny. ISBN 80-7106-484-X

POWER, Terri, 2009. Drag King. In *Encyclopedia of gender and society* (1a2). Edited by Jodi O'Brien. California: SAGE Publications. ISBN 978-1-4129-0916-7

REJZEK, Jiří, 2015. *Český etymologický slovník*. Praha: Nakladatelství LEDA. ISBN: 978-80-7335-393-3

SEIDL, Jan, 2012. *Od žaláře k oltáři: homosexualita v českých zemích 1878–2006*. Praha: Nakladatelství Academia. ISBN 978-80-7294-585-6

SLOBODA, Zdeněk, 2013. Gay a lesbická média po roce 1989. In *Miluji tvory svého pohlaví: Homosexualita v dějinách a společnosti českých zemí*. Edited by Pavel Himl, Jan Seidl, Franz Schindler. Praha: Argo. s.479. ISBN 978-80-257-0876-7

SLOBODA, Zdeněk a Mirka DOBEŠOVÁ, 2013. Travesti show po česku. In *Sexuality VI.: Sborník vědeckých příspěvků*. Edited by Dagmar Marková, Lenka Rovňanová. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela. s.58. ISBN 978-80-557-0479-1

SOKOLOVÁ, Věra, 2012. Skládání duhové mozaiky: Česká sexuologie a „gay“ a „lesbická“ orální historie v komunistickém Československu. In *Gender, rovné*

příležitosti, výzkum 02/2012. s.28. Praha: Sociologický ústav Akademie věd České republiky. ISSN 1805-7632

SPRADLEY, James P., 1980. *Participant Observation*. Belmont: Wadsworth, ISBN 978-0-03-044501-9

SPENCE, Janet Taylor, HELMREICH, Robert a Joy STAPP, 1975. Ratings of self and peers on sex role attributes and their relation to self-esteem and conceptions of masculinity and femininity. In *Journal of Personality and Social Psychology*. Washington, D.C.: American Psychological Association. 32:1. s.29. ISSN: 0022-3514

TAUCHES, Kimberly, 2009. Transgender. In *Encyclopedia of gender and society* (1a2). Edited by Jodi O'Brien. California: SAGE Publications. ISBN 978-1-4129-0916-7

TOUŠEK, Laco, 2012. Vybrané aspekty metodologie aplikované antropologie. In *Vybrané kapitoly z aplikované sociální antropologie*. Edited by Tomáš Hirt et al. Plzeň: Západočeská univerzita v Plzni. s.25. ISBN 978-80-261-0122-2

TURNER, Victor, 2004. *Průběh rituálu*, Brno: Computer Press. ISBN 80-722-6900-3

VENĚK, Miroslav a Pavel MÜCKE, 2015. *Třetí strana trojúhelníku: Teorie a praxe orální historie*. Praha: Nakladatelství Karolinum. ISBN 978-80-246-2931-5

VOM BRUCK, Gabriele a Barbara BODENHORN, 2006. *The Anthropology of Names and Naming*. Cambridge: Cambridge university press. ISBN 978-0-511-16909-0

WEISS, Petr et al., 2010. *Sexuologie*. Praha: Grada publishing. ISBN 978-80-247-2492-8

WILSON, Stephen, 1998. *The Means of Naming, A social and cultural history of personal naming in western Europe*. London: UCL Press. ISBN 0-203-21449-8

ZIKOVÁ, Markéta, 2003. K podstatě slovotvorného procesu přechylování. In *Sborník prací filozofické fakulty Brněnské univerzity, A51*. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. s.125. ISSN: 0231-7567

Elektronické zdroje:

CARMAN, Edward Colin, 2020. Drag queen: performance art. *Encyclopædia Britannica* [online]. [cit. 23.3.2021]. Dostupné z: <https://www.britannica.com/topic/drag-queen>

GOLD, Michael, 2019. ABC LGBTQIA +. *The New York Times* [online]. [cit. 4.2.2021]. Dostupné z: <https://www.nytimes.com/2018/06/21/style/lgbtq-gender-language.html>

JORDAN, Dearbail, 2018. Why RuPaul's Drag Race is big business. *BBC News* [online]. [cit. 23.3.2021]. Dostupné z: <https://www.bbc.com/news/business-44335007>

MANNING, Dean a Chu KIM-PRIETO, 2017. Heteronormative Bias in Research. *The SAGE Encyclopedia of Psychology and Gender* [online]. Edited by Kevin L. Nadal. California: SAGE publications. s.838. [cit. 4.2.2021], Dostupné z: doi: 10.4135/9781483384269

MONCRIEFF, Michael a Pierre LIENARD, 2017. A Natural History of the Drag Queen Phenomenon. *Evolutionary Psychology* [online]. 15(2) [cit. 1.3.2021]. ISSN 1474-7049. Dostupné z: doi:10.1177/1474704917707591

PATOČKOVÁ, Jana, 2019. Pražský drag: „Moje identita je víc než jen žena nebo muž“. *Heroine.cz* [online]. [cit. 23.3.2021]. Dostupné z: <https://www.heroine.cz/spolecnost/1617-prazsky-drag-moje-identita-je-vic-nez-jen-zena-nebo-muz>

POLLOCK, Donald, 1995. Masks and the Semiotics of Identity. *The Journal of the Royal Anthropological Institute* [online]. 1(3) [cit. 2.3.2021]. ISSN 13590987. Dostupné z: doi:10.2307/3034576

TAYLOR, Verta a Leila J. RUPP, 2004. Chicks with Dicks, Men in Dresses. *Journal of Homosexuality* [online]. 46(3-4), 113-133 [cit. 5.3.2021]. ISSN 0091-8369. Dostupné z: doi:10.1300/J082v46n03_07

VODÁKOVÁ, Alena, 2020. Posvátné a profánní. *Sociologická encyklopedie* [online]. Edited by Zdeněk R. Nešpor. Sociologický ústav AV ČR. [cit. 23.3.2021]. ISBN 978-80-7330-308-2. Dostupné z: https://encyklopedie.soc.cas.cz/w/Posv%C3%A1tn%C3%A9_a_prof%C3%A1nn%C3%AD

WEST, CANDACE a DON H. ZIMMERMAN, 1987. Doing Gender. *Gender & Society* [online]. 1(2), 125-151 [cit. 5.3.2021]. ISSN 0891-2432. Dostupné z: doi:10.1177/0891243287001002002

Přednášky:

BEČKOVÁ, Markéta. *Transparentní čeština* [online]. Online workshop. 21st Mezipatra Queer Film Festival 6.11.2020. [cit. 23.3.2021]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=-OPd7NJPYRA&ab_channel=MezipatraQFF.

KRÁLOVÁ, Lenka. *Transparentní čeština* [online]. Online workshop. 21st Mezipatra Queer Film Festival 6.11.2020. [cit. 23.3.2021]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=-OPd7NJPYRA&ab_channel=MezipatraQFF.

9 SUMMARY

The bachelor thesis aims to describe the internal functions of professional drag queens in the Czech Republic. To meet the goal, the following partial research questions were filled in: “How does the community of drag queens work inside? How is alter ego created? What exactly influences the non-standard behaviour of these performers in the role of their alter ego? How do drag queens reflect the concept of social gender construction? What are the phenomenon stages of the transition from one role to another?”

Research has shown how the career of a drag queen begins. Specifically, we identified two ways of creating a drag queen, namely: "intervention" and "self-invention". One of the steps in the development of performers' career is to make their alter ego names. These alter ego names often connect to the emerging names with their personal identities/ names/ nicknames; the names also represent as brand. The role is shaped by a phenomenon I called "The Mask's Function". The function of the mask was introduced as a mechanism influencing the behaviour of the performer in the role of his alter ego. The economic level of the profession is not comparable with the situation of drag queens abroad. The vast majority of Czech performers run this activity only as a secondary source of income. The main part of "the participant observation" was focused on the transition of performers from their original self to drag queen (transition ritual).

Finally, I deal with issues of situational use of preference gender language. Due to the fact that Czech is based on a strict separation of genders, switching between masculine and feminine preference language; which is very significant, but completely undescribed practice. Based on the analysis of situations, a role is disrupted and unexpectedly switched through gender language from an original self to a drag queen or vice versa. We conclude that the reason of switching from feminine to masculine language is that masculine provides a clearer message and it gives more emphasis; and therefore, used in specific situations which require emphasis, intelligibility and a certain amount of pressure. On the contrary, the reason of using feminine language is to downplay or lessen the masculine role.

10 PŘÍLOHY

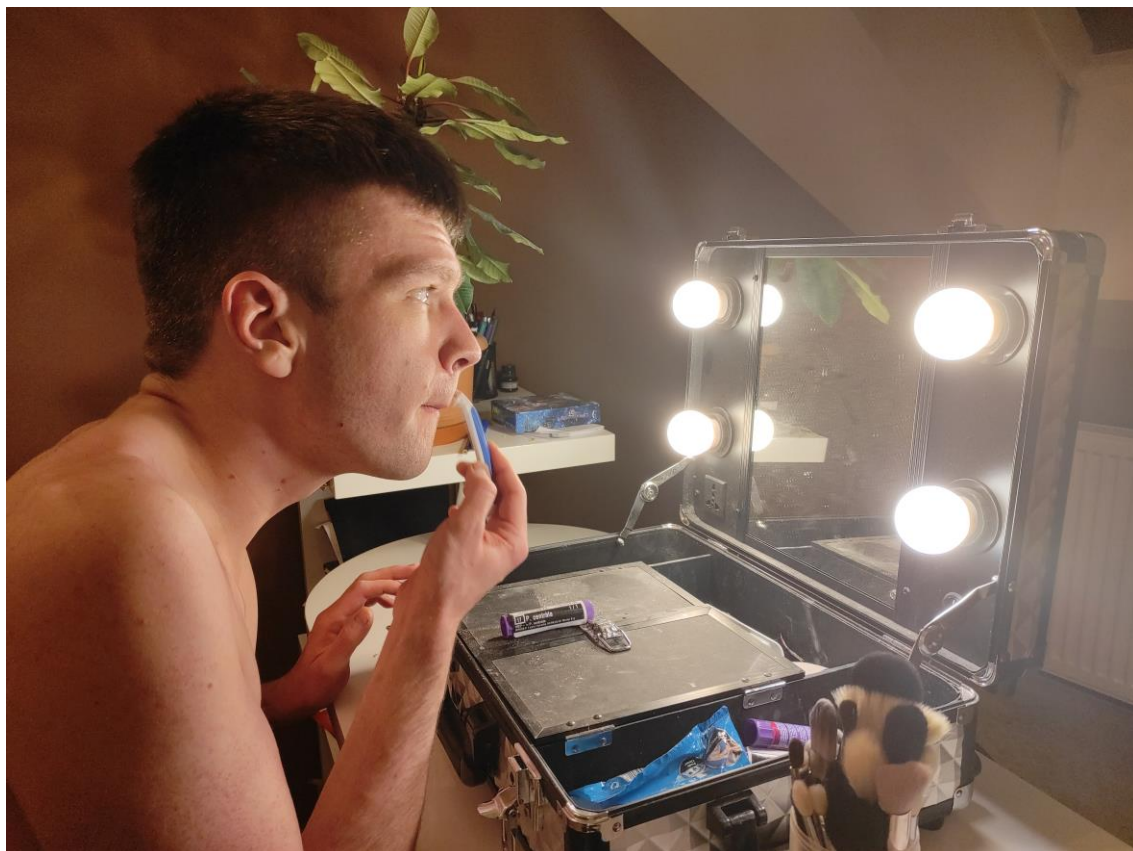
10.1 TABULKA INFORMÁTORŮ

Tabulka 2. Zjednodušený přehled informátorů

Jméno	Umělecké jméno	Rok narození	Nejvyšší dosažené vzdělání	Rok počátku performance
David	Vlasta Wild	1972	SOV s výučním listem	1998
Jiří	Hanny Georgi	1987	SOV s maturitou	2008
Nicolas	Naira Delairo	1998	SOV s výučním listem	2018
Ondřej	Octavia Heavenly	1992	Vysokoškolské	2012
Petr	ChiChi Tornádo	1972	SOV s maturitou	1991
Vladimír	Vanessa Whitewitch	1974	Vysokoškolské	1999

10.2 FOTOGRAFICKÉ PŘÍLOHY

Fotografie byly pořízeny při výzkumu, anebo pocházejí ze soukromých archivů informátorů. Osoby na fotografiích souhlasily s jejich zveřejněním.



1 Přejchodový rituál - "tabula rasa" – Octavia



2 Přejímací rituál - "liminarita" – Octavia



3 Přechodový rituál - "finále" – Octavia



4 Osobní sklad kostýmů, tzv. fundus



5 Ondřej a jeho alterego Octavia - studiová fotografie



6 Octavia - studiová fotografie



7 Octavia - studiová fotografie



8 Jiří a jeho alterego Hanny - studiová fotografie



9 Hanny - studiová fotografie



10 Hanny - studiová fotografie



11 Hanny+Vanessa - fotografie ze zákulisí



12 Vanessa - studiová fotografie



13 Vanessa - studiová fotografie



14 Vanessa - rok 2000



15 ChiChi - studiová fotografie



16 ChiChi - studiová fotografie



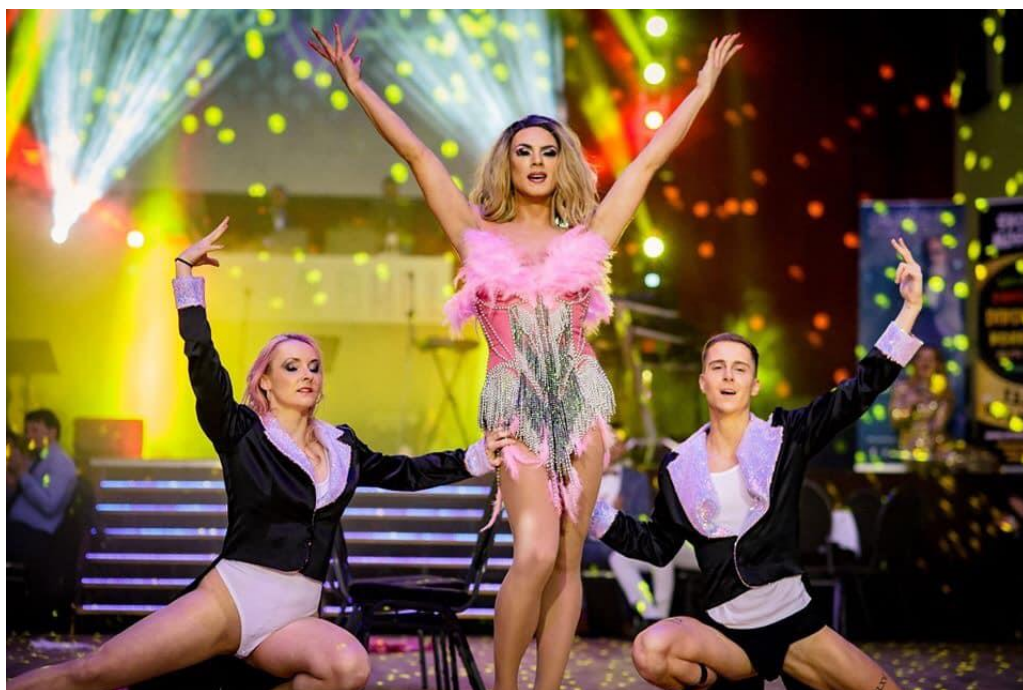
17 ChiChi - studiová fotografie



18 Naira - Studiová fotografie



19 Naira a Tanečník - Fotografie z vystoupení



20 Naira a taneční komparz - Fotografie z vystoupení



21 Hanny+Vlasta+Tanečník - Fotografie ze zákulisí



22 Octavia+Vlasta+Hanny - Fotografie ze zákulisí



23 Vlasta - Studiová fotografie